



conversando con...
in conversation with...



PEZO VON ELLRICSHAUSEN

Flavio Celis D'Amico, orcid 0000-0003-3931-6056
Universidad de Alcalá

Rodrigo García Alvarado, orcid 0000-0003-2216-2388
Universidad del Bio-Bio

doi: [10.4995/ega.2025.25122](https://doi.org/10.4995/ega.2025.25122)

PEZO VON ELLRICHSHAUSEN

Pezo von Ellrichshausen es un estudio de arte y arquitectura fundado en 2002 por Mauricio Pezo y Sofía von Ellrichshausen. Viven y trabajan al sur de Chile, en una granja al pie de la Cordillera de los Andes.

Pezo y Von Ellrichshausen comparten la Louis Kahn Visiting Professorship en Yale University y han ocupado la cátedra Professor of the Practice en el AAP Cornell University. También han sido profesores en el GSD Harvard University, UC Berkeley, Tokyo University, el IIT de Chicago, el UTSOA de la University of Texas, la Porto Academy y en la Universidad Católica de Chile.

Su obra ha sido expuesta en la Royal Academy of Arts de Londres, el MAXXI en Roma y como parte de la Colección Permanente del Art Institute de Chicago, del Carnegie Museum y del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Han sido invitados a la Exposición Internacional de Arquitectura de La Biennale di Venezia (2010, 2016), donde además fueron los Curadores del pabellón Chileno en 2008.

Entre otras instituciones, han dictado conferencias en el MIT, Princeton University, Columbia University, The Metropolitan Museum of Art, Architecture League de Nueva York, Tate Modern, Victoria & Albert

Museum, y el Royal Institute of British Architects.

El trabajo del estudio ha sido distinguido con el Premio Emergente Mies Crown Hall de America del IIT (Chicago, 2014), el Premio de la Rice Design Alliance (Houston, 2012), el Premio de la V Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo (Montevideo, 2006), el Premio de la XV Bienal de Arquitectura de Chile (Santiago, 2006) y el Premio Regional de Arquitectura (Concepción, 2014).

Su obra ha sido ampliamente publicada y compilada en ediciones monográficas de El Croquis (Madrid, 2022), AV (Madrid, 2017), A+U (Tokio, 2013), 2G (Barcelona, 2012), ARQ (Santiago, 2007) y en los libros Spatial Structure (B Architecture publisher) and Naïve Intention (Actar).

Mauricio Pezo (n. Renaico, Chile, 1973) obtuvo el grado de Magíster en Arquitectura en la Universidad Católica de Chile (Santiago, 1998), el título de Arquitecto por la Universidad del Bío-Bío (Concepción, 1999) y ha sido distinguido con el Premio Arquitecto Joven otorgado por el Colegio de Arquitectos de Chile (Santiago, 2006) y el Premio Municipal de Arte (Concepción, 2013).

Sofía von Ellrichshausen (n. Bariloche, Argentina, 1976) es Arquitecta egresada de la Universidad de Buenos Aires donde fue destacada con el Diploma de Honor FADU-UBA (Buenos Aires, 2002). En 2018 fue presidente del jurado de la Exposición Internacional de Arquitectura de La Biennale di Venezia.

Pezo von Ellrichshausen is an art and architecture studio founded in 2002 by Mauricio Pezo and Sofia von Ellrichshausen. They live and work in southern Chile, in a farm at the foot of the Andes Mountains.

They are Louis Kahn Visiting Professors at Yale University, have been Professors of the Practice at AAP Cornell University and visiting critics at the GSD Harvard University, UC Berkeley, Tokyo University, IIT in Chicago, the University of Texas in Austin, Porto Academy and at the Pontificia Universidad Católica de Chile.

Their work has been exhibited at the Royal Academy of Arts in London, the MAXXI in Rome and as part of the Permanent Collection at the Art Institute of Chicago, the Carnegie Museum and the Museum of Modern Art in New York. They have been invited to the Venice Biennale International Architecture Exhibition (2010, 2016), where



Mauricio Pezo & Sofia von Ellrichshausen, 2024. Photography: Ana Crovetto
Mauricio Pezo & Sofia von Ellrichshausen, 2024. Photography: Ana Crovetto

they also were the curators for the Chilean Pavilion in 2008.

Among other venues, they have lectured at MIT, Princeton University, Columbia University, the Metropolitan Museum of Art, the Architecture League of New York, the Tate Modern, the Victoria & Albert Museum, the Alvar Aalto Symposium and the Royal Institute of British Architects.

Their work has been distinguished with the Mies Crown Hall Americas Emerge Prize by IIT, the Rice Design Alliance Prize, the Iberoamerican Architecture Biennial Award

and the Chilean Architecture Biennial Award.

The Studio's work has been widely published and edited in monographic issues of *El Croquis*, *AV* in Madrid, *A+U* in Tokyo, *2G* in Barcelona and in the books *Spatial Structure* and *Window Wall* (Architectural Publisher B) and *Naïve Intention* (Actar).

Mauricio Pezo (b. Renaico, Chile, 1973) completed a Master's in Architecture at the Universidad Católica and a degree in Architecture at the Universidad del Bío-Bío. He has been awarded the Young Architect Prize by the Chilean Architects Association

and the Municipal Art Prize by the Concepcion City Hall.

Sofia von Ellrichshausen (b. Bariloche, Argentina, 1976) holds a degree in Architecture from the Universidad de Buenos Aires where she was distinguished with the FADU- UBA Honours Diploma. She was the president of the jury at the Venice Biennale International Architecture Exhibition (2018).

This interview began with a pleasant visit we made to the refuge-studio-workshop (it's difficult to name precisely) of Mauricio Pezo and Sofía von Ellrichshausen, the LUNA house. Getting there is no easy task. You must go deep into the dense forests of southern Chile and climb through gorges toward the Andes Mountains, along winding dirt roads. Guided by the directions provided, and after a few wrong turns, we managed to find the access road. After leaving the car beneath some trees, Mauricio and Sofía, together with their dogs and cats, kindly welcomed us and invited us to see their place of residence and creation. Without a façade, entrance, or imposing atrium to greet us, we wandered for a while through the forest and passed through a modest opening in a long concrete wall, moving along a succession of semi-monumental and semi-domestic spaces, traced out by the prismatic geometry of the ensemble. As we walked through the architectural complex, other pavilions came into view across the sprawling promontory-estate, from which mountain peaks and valleys covered in lush vegetation could be seen, with no trace of crops, dwellings, or highways nearby, and no sounds beyond the birds and the wind swaying the trees.

La presente entrevista nace de una agradable visita que realizamos al refugio-estudio-taller (es difícil de denominar) de Mauricio Pezo y Sofía von Ellrichshausen, la casa LUNA. Llegar hasta allí no es tarea fácil. Hay que adentrarse en los tupidos bosques del sur de Chile y subir entre desfiladeros hacia la Cordillera, por sinuosos caminos de tierra. Guiados por las indicaciones suministradas, y después de algún intento infructuoso, conseguimos acertar con el camino de acceso. Tras dejar el auto bajo los árboles, Mauricio y Sofía, junto a sus perros y gatos, nos recibieron cordialmente y nos invitaron a conocer su lugar de residencia y creación. Sin una fachada o atrio imponente que nos recibiera, merodeamos un rato por el bosque y pasamos a franquear el escueto vano de un largo muro de hormigón, atravesando una sucesión de espacios semi-monumentales y semi-domésticos, a lo largo de la prismática geometría del conjunto. Mientras atravesábamos el complejo arquitectónico, otros pabellones se iban vislumbrando por la extensa finca-promontorio, desde la que se divisan cumbres y valles cordilleranos cubiertos por un manto de frondosa vegetación, sin rastro de cultivos, viviendas o carreteras cercanas, sin ruidos más allá de los pájaros y del viento meciendo los árboles.

Lo que se describe a continuación es una conversación-reflexión sobre arquitectura, arte, creatividad, dibujo y enseñanza, que se inicia a partir de esa memorable y cálida visita, en torno a una estupenda merienda (“once” en chileno) con pan amasado y mermelada casera servida en uno de los patios del conjunto.



1



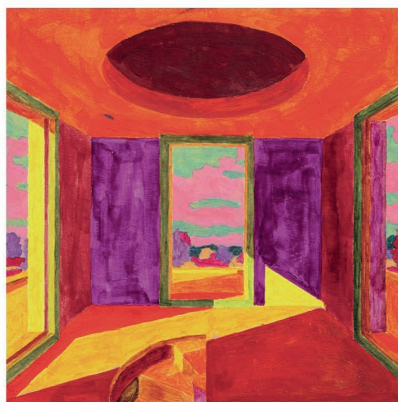
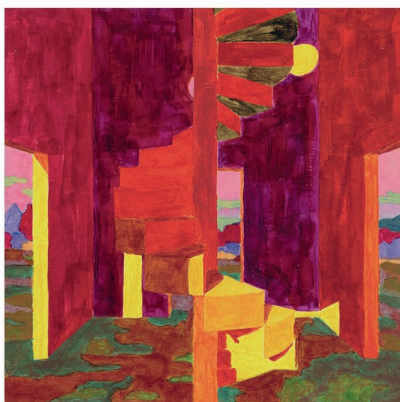
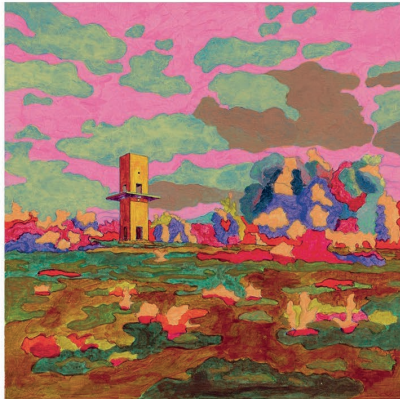
2



Flavio Celis D'Amico y Rodrigo García Alvarado: la primera cuestión parece obligada. ¿Por qué llegasteis aquí? Es decir, a la decisión de que solamente en un lugar tan apartado era posible desarrollar vuestra labor creativa, más teniendo en cuenta vuestras múltiples facetas como arquitectos, pintores, docentes, teóricos (Mauricio está redactando su Tesis Doctoral en Filosofía) y vuestra proyección internacional que os obliga a viajar constantemente. Es una decisión que parece ir en contra de lo que sería habitual en un estudio de arquitectura: proximidad al cliente, colaboradores y proveedores, a las

What follows is a conversation-reflection on architecture, art, creativity, drawing, and teaching, which began with that warm, memorable visit, over an excellent afternoon tea (called *once* in Chilean Spanish) with homemade bread and jam served in one of the complex's patios.

Flavio Celis D'Amico and Rodrigo García Alvarado (FCD&RGA): The first question seems mandatory. Why did you end up here? That is, the decision that only in such a remote place would it be possible to develop your creative work, especially considering your multiple roles as architects, painters, teachers, theorists (Mauricio's writing his doctoral thesis in philosophy), and your international presence that requires you to travel constantly. It's a decision that seems to go against what would be the norm in an architecture studio: proximity to clients, collaborators and suppliers, to construction sites, etc. Is it a matter of introspective retreat, of the need to detach oneself from obligations not strictly tied to creative work, or rather an attempt to get closer to a primordial, original way of living?



1. LUNA house, Yungay, Chile, 2018-22.

Fotografía © Pezo von Ellrichshausen

2. LUNA house, Yungay, Chile, 2018-22.

Fotografía © Pezo von Ellrichshausen

3. 40204202010 (LAMA, n. 02) / 40204202011 (LAMA, n. 03) 40204202014 (LAMA, n. 04) / 40204202015 (LAMA, n. 05) 40204202016 (LAMA, n. 06) / 40204202017 (LAMA, n. 07). Acrílico sobre papel, 28.4 x 21 cm (cada), 2020. Fotografía © Pezo von Ellrichshausen

1. LUNA house, Yungay, Chile, 2018-22. Photography © Pezo von Ellrichshausen

2. LUNA house, Yungay, Chile, 2018-22. Photography © Pezo von Ellrichshausen

3. 40204202010 (LAMA, n. 02) / 40204202011 (LAMA, n. 03) 40204202014 (LAMA, n. 04) / 40204202015 (LAMA, n. 05) 40204202016 (LAMA, n. 06) / 40204202017 (LAMA, n. 07). Acrylic on paper, 28.4 x 21 cm (cada), 2020. Photography © Pezo von Ellrichshausen

4. POLI house, Coliumo, Chile, 2003-05.

Fotografía © Pezo von Ellrichshausen

5. SOLO house, Cretas, España, 2011-13.

Fotografía © Pezo von Ellrichshausen

4. POLI house, Coliumo, Chile, 2003-05. Photography © Pezo von Ellrichshausen)

5. SOLO house, Cretas, Spain, 2011-13. Photography © Pezo von Ellrichshausen)

obras, etc.. ¿Se trata de un retiro introspectivo, de la necesidad de desvincularse de las obligaciones no estrictamente ligadas a la labor creativa, o es más un intento de aproximarse a una vivencia primigenia?

Sofía von Ellrichshausen: No creo que este sea el único lugar desde donde podemos trabajar. Tampoco que sea una condición necesaria para hacer lo que hacemos. Creo que el hogar es el lugar donde te toca estar, y que uno lo mueve, o mueve el foco de ese fuego que le dio nombre al hogar, cuando sigue mirando el mundo a través del mismo sistema de valores. Cuando vivimos en Chicago o tenemos estadías breves en New Haven, en realidad seguimos haciendo casi lo mismo. Hoy es aún más fácil seguir conectado y colaborando con interlocutores distantes. De hecho, no haría gran diferencia para nuestro trabajo si viviéramos en Santiago o Buenos Aires. A alguien que construye una obra en Corea le da lo mismo.

Mauricio Pezo: Lo que sin duda marca una diferencia importante es la calidad de vida que uno puede tener, que en nuestro caso está íntimamente vinculada a una naturaleza cruda y primordial. Por supuesto, vivir acá en el campo nos permite un nivel de concentración ininterrumpida, casi como una vida monástica, como si estuviéramos refugiados en un claustro secular. Yo diría que es precisamente esa sensación de refugio, de un lugar de retiro, la que confirma nuestra posición acaso marginal. Aunque la propia raíz etimológica de refugio (en latín *refugĕre*, formada por el prefijo *re* o “hacia atrás” y el verbo *fugĕre* o “huir”) indique un cierto retroceso o abandono, para nosotros no tiene otro sentido que el de dar un paso atrás para mirar más cerca el mundo que nos interesa, y más lejos el que no.

SvH: Otro factor determinante de nuestra forma de vida, y de su directa proporción a una forma arquitectónica, es nuestro modelo de trabajo. A diferencia de otros estudios más profesionales, con estructuras jerárquicas de jefes y empleados, nosotros trabajamos solos, como pareja, en todo, desde las pinturas hasta los textos. Nuestra práctica es una co-autoría, que nos gusta imaginar como un animal bicéfalo, con un máximo de cuatro colaboradores muy jóvenes y muy breves a la vez. Otros estudios usan el nombre propio como marca, pero detrás tienen un ejército de manos anónimas haciendo el trabajo. Nosotros disfrutamos haciendo, ensuciándonos las manos.

FCD&RGA: Vosotros os distéis a conocer internacionalmente con la casa POLI. Flavio tuvo la suerte habitar la casa durante el verano pasado, gracias a una invitación de la Universidad del Bio-Bio, que ahora la tiene a cargo para gestionar residencias. A parte de lo impresionante del lugar, una cosa sorprendente es esa condición de vínculo que, en contra de lo que pudiera suponerse, se establece entre un objeto tan abstracto y geométrico y la naturaleza que lo rodea, de tal modo que, aunque siempre estés dentro de la casa (es difícil vivir en un acantilado inclinado y batido por el viento), la naturaleza está siempre presente a través de las relaciones visuales y sonoras que se establecen con ella. En un escrito sobre vuestra obra, Fernando Pérez Oyarzun señalaba esta aparente contradicción entre la racionalidad de la geometría y la habitabilidad de vuestra arquitectura, que hemos podido experimentar



en primera persona. Sin embargo, en el ensayo 89/91, en el que describís el proceso de elaboración de la casa POLI, aludís también a la imposibilidad de materializar en la arquitectura construida la perfección de la geometría definida en el dibujo. ¿La arquitectura nunca es realizable tal y como la concebimos gráficamente? ¿Es este un problema recurrente en vuestra arquitectura, tan dependiente de las vinculaciones y articulaciones geométricas?

MP: El ensayo 89/91 es una suerte de declaración de principios, tal vez equivalente a la declaración que pretendíamos con la propia obra construida. El problema no es tanto que los dibujos sean abstracciones, o idealizaciones perfectas y racionales cuyo epitome es el ángulo recto, y que las construcciones nunca lleguen a tal supuesta perfección. Según lo entendemos, el problema de fondo radica en que tanto las representaciones como las construcciones comparten el mismo grado de imperfección. Incluso la precisión más fina de una figura geométrica sólo funciona como cosa mental, como intuición intelectual, pero no puede ser vista directamente mediante nuestros sentidos. Lo que vemos en un dibujo, incluso en un dibujo digital en una pantalla, es una mera versión de aquello.

SvH: La arquitectura, por otro lado, puede ser aún más precisa que un dibujo geométrico. Dado que un edificio siempre establece relaciones espaciales y temporales, esas relaciones son siempre lo que son, esto es; un evento, un instante irrepetible. No puede ser de otro modo. Por ello podríamos interpretarlo con la certeza de un ángulo de noventa grados. Pero todo lo que ocurre antes y después, o un poco más allá o más acá, es relativo y volátil, o más propio de un rango de acción, como el que queda entre un ángulo de ochenta y nueve grados y uno de noventa y uno.

Sofía von Ellrichshausen (SvE): I don't think this is the only place from which we can work. Nor is it a necessary condition for doing what we do. I believe home is the place where one happens to be, and that you move it, or move the focus of that fire that gave the home its name, when you continue to look at the world through the same value system. When we live in Chicago or do short residencies in New Haven, we're in fact doing almost the same thing. Today it's even easier to stay connected and to work with distant collaborators. In fact, it wouldn't make much difference to our work if we lived in Santiago or Buenos Aires. For someone who's building a project in Korea it doesn't matter much.

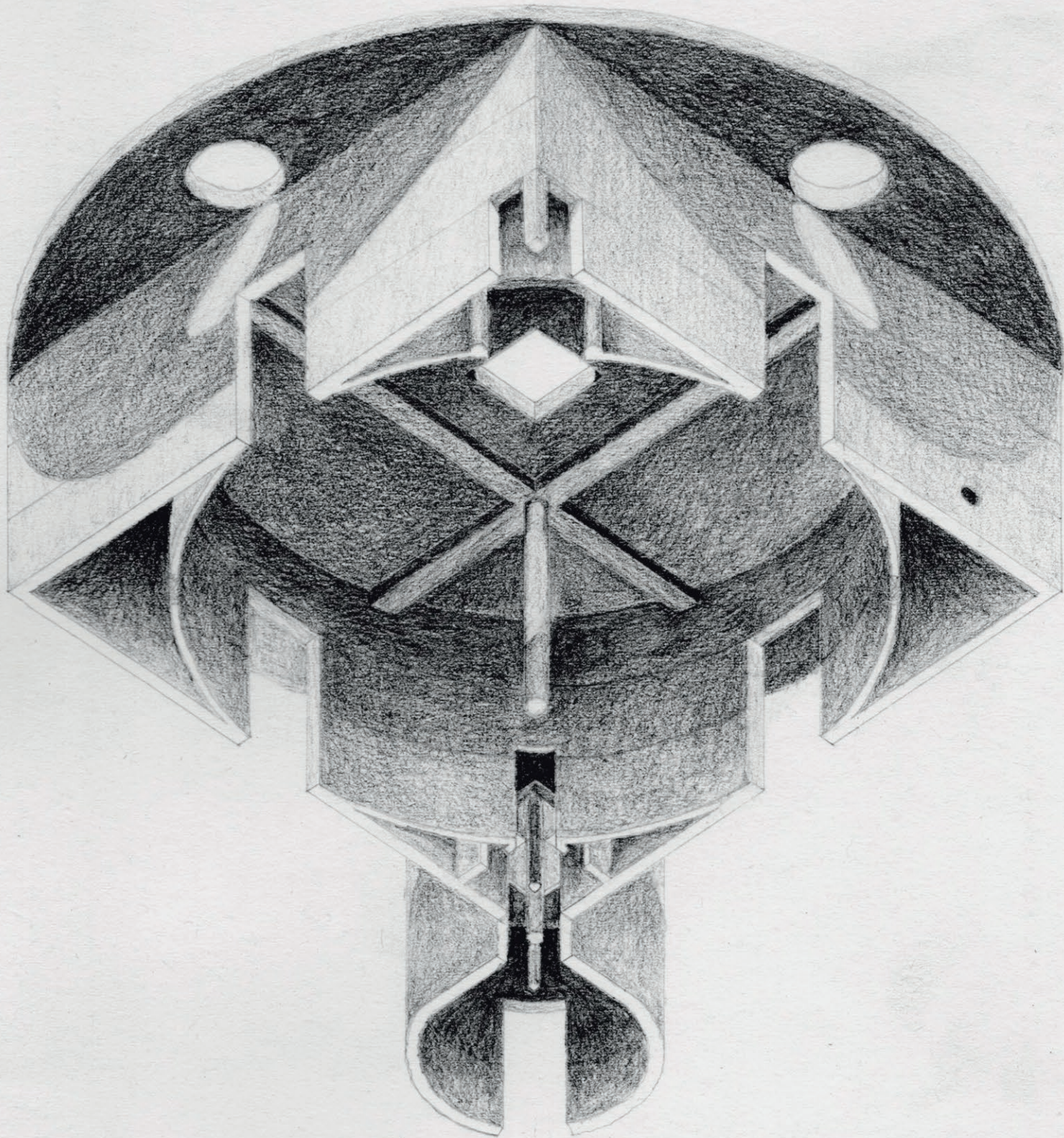
Mauricio Pezo (MP): What undoubtedly does make an important difference is the quality of life you can have, which in our case is intimately linked to raw, primordial nature. Of course, living here in the countryside allows us an uninterrupted level of concentration, almost like monastic life, as if we were secluded in a secular cloister. I'd say it's precisely that sense of refuge, of a place of retreat, that confirms our perhaps marginal position. Although the etymological root of refuge (Latin *refugere*, formed by the prefix *re* or "back," and the verb *fugere* or "to flee") indicates a certain



4



5

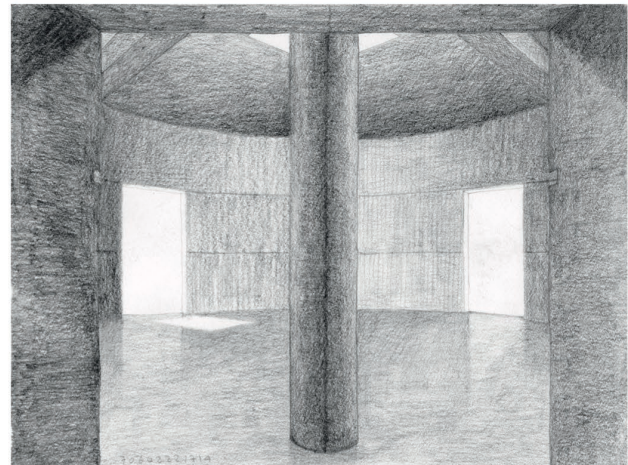
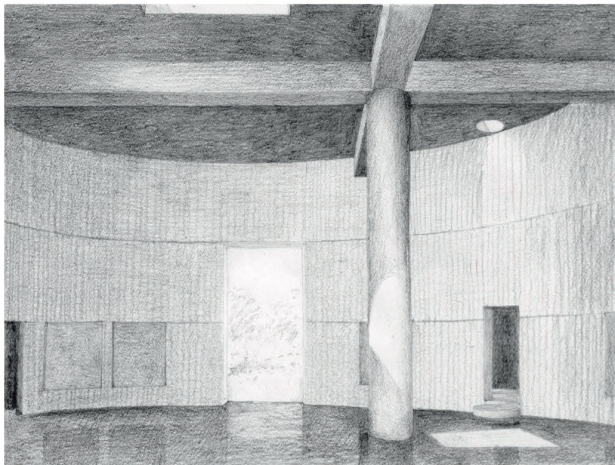
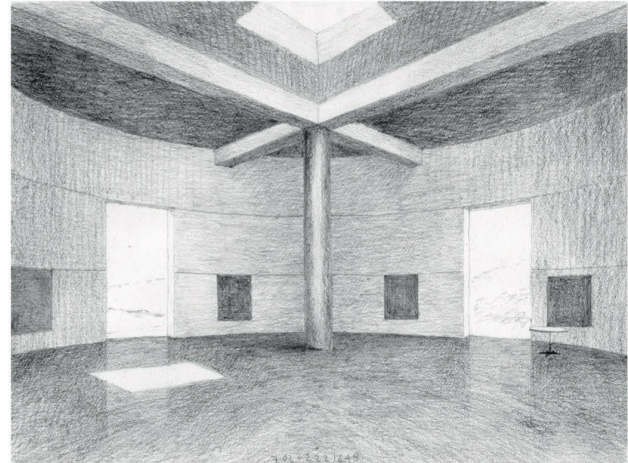
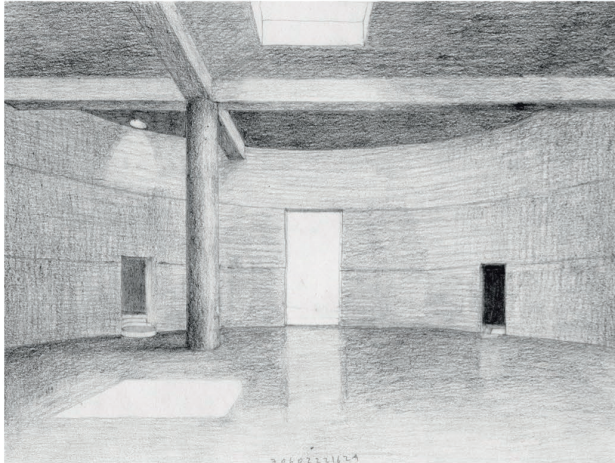


4100222100



6. 41002221100 (TEAR, n. 05). Lápiz sobre papel, 21.7 x 33 cm, 2022. Fotografía © Pezo von Ellrichshausen
7. 70602221624 (TEAR, n. 06) / 70602221648 (TEAR, n. 07) 70602221734 (TEAR, n. 08) / 70602221714 (TEAR, n. 09). Lápiz sobre papel, 22 x 29 cm (cada), 2022. Fotografía © Pezo von Ellrichshausen

6. 41002221100 (TEAR, n. 05). Pencil on paper, 21.7 x 33 cm, 2022. Photography © Pezo von Ellrichshausen
7. 70602221624 (TEAR, n. 06) / 70602221648 (TEAR, n. 07) 70602221734 (TEAR, n. 08) / 70602221714 (TEAR, n. 09). Pencil on paper, 22 x 29 cm (each), 2022. Photography © Pezo von Ellrichshausen



7

MP: Al momento de escribir ese ensayo, y teniendo la obra tan cerca a nuestra propia ingenuidad novata, subrayábamos más el problema de la traducción, y su inevitable distorsión, desde un mundo mental a uno material. Sin duda, la forma de la arquitectura es una abstracción que se materializa, se localiza y se temporaliza con cada caso. En POLI, en su básica y precaria robustez, ese desajuste es evidente, al punto de llegar a ser una suerte de ética de la imperfección. En LUNA es aún más evidente y explícito, tal vez multiplicado por su mero tamaño. Pero la paradoja no se remite al ya clásico debate entre idealismo y materialismo. No es ni siquiera un asunto estético. Para nosotros es más bien una paradoja metafísica. Leído con cuidado, cada edificio es un todo imperfecto, que no logra ser lo que supone, lo cual encierra una contradicción; ¿cómo es posible una totalidad sin totalidad?

FCD&RGA: En vuestros trabajos de arquitectura publicados, salvo los planos específicos de proyecto o las axonométricas explicativas, no hay imáge-

withdrawal or abandonment, for us it means nothing other than stepping back to look more closely at the world that interests us, and farther away from the one that doesn't.

SvH: Another determining factor in our way of life, and in its direct relationship to an architectural form, is our work model. Unlike other more professional studios with hierarchical structures of bosses and employees, we work alone, as a couple, on everything, from paintings to texts. Our practice is a co-authorship that we like to imagine as a two-headed animal, with a maximum of four very young collaborators at once, whose involvement is quite brief. Other studios use their proper name as a brand, but behind it

8. 3030221123 (BEAR n. 01). Lápiz sobre papel, 20 x 27.1 cm, 2021. Fotografía © Pezo von Ellrichshausen

9. 10802212302 (BEAR, n. 02) / 10802212303 (BEAR, n. 03) 10802212304 (BEAR, n. 04) / 10802212305 (BEAR, n. 05) 10802212306 (BEAR, n. 06) / 10802212009 (BEAR, n. 07) 10802211717 (BEAR, n. 08) / 10802211718 (BEAR, n. 09). Lápiz sobre papel, 20 x 25.7 cm, 2021. Fotografía © Pezo von Ellrichshausen

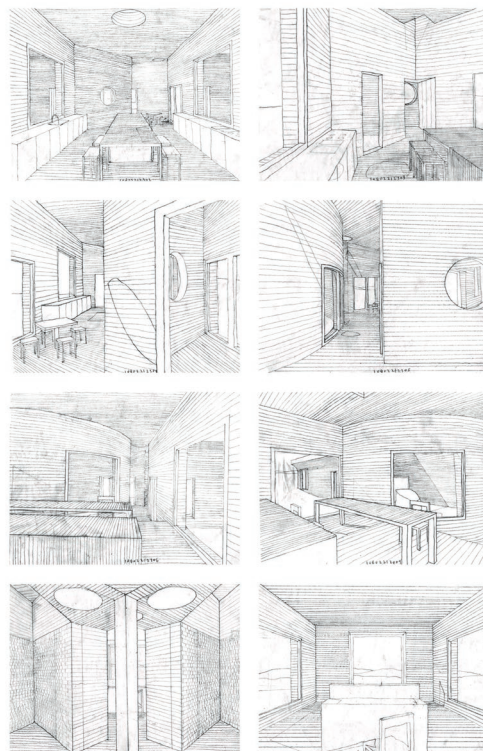
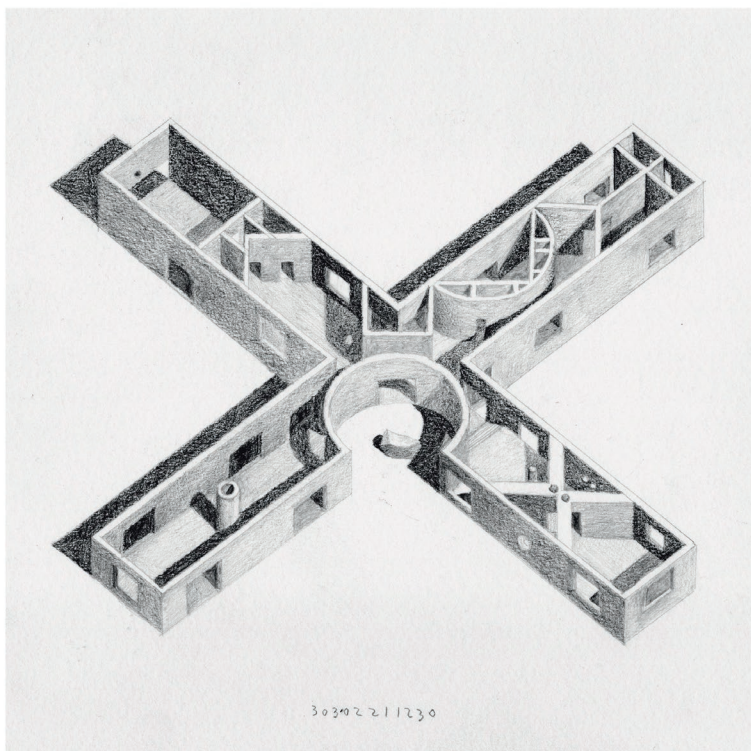
8. 3030221123 (BEAR n. 01). Pencil on paper, 20 x 27.1 cm, 2021. Photography © Pezo von Ellrichshausen

9. 10802212302 (BEAR, n. 02) / 10802212303 (BEAR, n. 03) 10802212304 (BEAR, n. 04) / 10802212305 (BEAR, n. 05) 10802212306 (BEAR, n. 06) / 10802212009 (BEAR, n. 07) 10802211717 (BEAR, n. 08) / 10802211718 (BEAR, n. 09). Pencil on paper, 20 x 25.7 cm, 2021. Photography © Pezo von Ellrichshausen

nes digitales, fotomontajes o renders. Parece que dais mucha importancia al trabajo manual tanto en su faceta más conceptual como en la representativa. Hemos visto en el estudio que guardáis todos los cuadernos de dibujo con los que elaboráis los proyectos por riguroso orden cronológico, pero además tenéis talleres para la elaboración de maquetas, esculturas, pinturas...

SvH: Los cuadernos comenzaron como una herramienta de trabajo, pero con los años se han convertido en un verdadero diario de vida, en un testigo mudo de los miles de intentos por consolidar una idea, de los caminos sin salida, de las ilusiones que nunca aterrizaron y de las intuiciones que retornan una y otra vez con el paso de los años. El amanuense es Pezo. El lo lleva consigo a todas partes. Ya va en el cuaderno número doscientos cincuenta y ocho (que por doscientas páginas cada uno, da más de cincuenta mil páginas). Es muy sistemático y ordenado, con todo fechado al minuto, a diferencia mía que prefiero dejar garabatos en papeles sueltos. De hecho, yo fabrico los cuadernos. Por lo que me siento igual de responsable. Técnicamente, yo hago el fondo y él las figuras de una única biografía.

MP: El dilema entre técnicas digitales y analógicas parece hoy estar superado. Por fortuna, estudiamos justo durante la transición, lo cual nos permitió ser bilingües. Una generación previa depende de colaboradores que los asistan con los dibujos digitales, en un doble dibujo asistido, y una generación





posterior apenas saben tomar el lápiz. Hoy todos dibujan en CAD, y la mayoría hace visualizaciones digitales muy rápidas y precisas. A nosotros nunca nos ha interesado ni esa precisión ni esa velocidad. Preferimos pensar lento e ineficiente, o no nos sale de otro modo. Una pintura requiere de muchos pasos de preparación y no garantiza un resultado convincente.

Es siempre un salto al vacío, arriesgado e impredecible. También requiere de otros recursos, nos sólo de materiales y espacio de producción sino de una cierta voluntad de lectura. Un seductor render hiperrealista no deja lugar a dudas sobre el futuro que muestra, y que hoy llega a niveles casi pornográficos de detalle pero que luego incluso superan la mundana realidad de la obra retratada. Una pintura es un mundo en sí mismo que no necesita competir con el problema de la ilustración literal. La pintura de un edificio no se reemplaza cuando la obra se construye, y, de hecho, persiste en ella algo que ni siquiera el edificio puede mostrar.

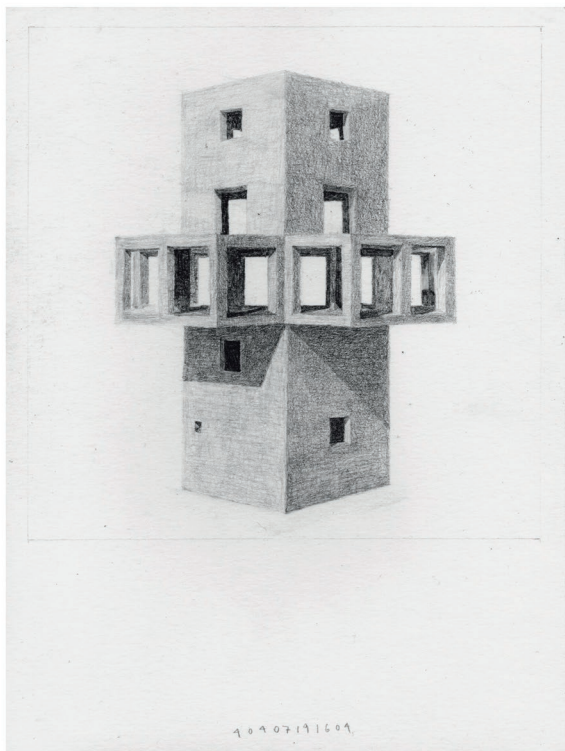
SvH: Pero no hacemos dibujos o pinturas a mano por oponernos a otras prácticas o modelos profesionales. Si dibujamos o pintamos es simplemente porque nos resulta necesario, porque sentimos una curiosidad natural de hacerlo, de conocer haciendo. Ciertamente, es relevante para nosotros trabajar a mano, desde preparar los bastidores de madera o tensar los lienzos hasta las varias capas de pintura que la cubren. El proceso de pintar es muy par-

10. 40407191604 (ESEL, n. 03). Lápiz sobre papel, 28.4 x 21 cm, 2019. Fotografía © Pezo von Ellrichshausen

11. 50507191726 (ESEL, n. 04) / 50507191725 (ESEL, n. 05) 50507191724 (ESEL, n. 06) / 50507191723 (ESEL, n. 07) Acrílico sobre papel, 28.5 x 21 cm (detalle), 2019. Fotografía © Pezo von Ellrichshausen

10. 40407191604 (ESEL, n. 03). Pencil on paper, 28.4 x 21 cm, 2019. Photography © Pezo von Ellrichshausen

11. 50507191726 (ESEL, n. 04) / 50507191725 (ESEL, n. 05) 50507191724 (ESEL, n. 06) / 50507191723 (ESEL, n. 07) Acrylic on paper, 28.5 x 21 cm (detail), 2019. Photography © Pezo von Ellrichshausen





there's an army of anonymous hands doing the work. We enjoy doing things ourselves, getting our hands dirty.

FCD&RGA: You became internationally known with the POLI house. Flavio had the good fortune of living in the house last summer thanks to an invitation from the Universidad del Bío-Bío, which now manages it for residencies. Besides the impressiveness of the site, one surprising thing is that connection that, contrary to what one might suppose, is established between such an abstract, geometric object and the nature surrounding it, such that, although you're always inside the house (it's difficult to live on a sloping cliff battered by the wind), nature is always present through the visual and acoustic relationships established with it. In a document about your work, Fernando Pérez Oyarzún pointed out this apparent contradiction between the rationality of geometry and the habitability of your architecture, which we've been able to experience firsthand. However, in the essay 89/91, in which you describe the process of creating the POLI house, you also allude to the impossibility of materializing in built architecture the perfection of geometry as defined in drawing. Is architecture ever realizable exactly as we conceive it graphically? Is this a recurrent problem in your architecture, [which is] so dependent on geometric connections and articulations?

MP: The essay 89/91 is a kind of declaration of principles, maybe equivalent to the declaration we intended with the built work itself. The problem isn't so much that drawings are abstractions, or perfect, rational idealizations whose epitome is the right angle, and that constructions never attain such supposed perfection. As we understand it, the underlying problem lies in the fact that both representations and constructions share the same degree of imperfection. Even the finest precision of a geometric figure only works as a mental thing, as intellectual intuition, but cannot be seen directly through our senses. What we see in a drawing, even in a digital drawing on a screen, is merely a version of that.

SvH: Architecture, on the other hand, can be even more precise than a geometric drawing. Given that a building always establishes spatial and temporal relationships, those

simonioso y solitario. Los planos digitales son igualmente necesarios, y con el tiempo hemos refinado un sistema que nos funciona muy bien. Eso es otra forma de artesanado, una labor igualmente tediosa que luego no tiene valor, que queda en un limbo inmaterial y fluctuante.

MP: En definitiva, lo que nos fascina de la construcción artesanal es su capacidad de funcionar como repositorio de la propia condición humana, como una huella de un esfuerzo humano siempre imperfecto. Una línea digital es siempre igual, a diferencia de una línea hecha sosteniendo el lápiz en la mano, cada vez única e irrepetible. De algún modo, sentimos que la construcción de pinturas anticipa la construcción de los edificios que imaginamos, aunque no tanto por la imagen que convienen sino por el modo que tienen de llegar a ser lo que pueden.

FCD&RGA: Vuestro trabajo gráfico tiene también una indudable vocación artística. Entendemos que hay trabajos más exploratorios y singulares, pero también muchos estrechamente vinculados a vuestra obra. Cuándo desarrolláis las imágenes de un proyecto ¿Lo hacéis pensando también en su valor como objetos artísticos autónomos, o este es un paso posterior (o anterior) que requiere de otras elaboraciones gráficas y mentales no necesariamente relacionadas con el proceso de producción de la arquitectura?

SvH: La capacidad fáctica, de hacer cosas con las manos, pareciera unir los dos formatos, el digital con el analógico. Más allá de la actual concepción de una pintura como obra de arte, al punto de que su autor es un artista, nos interesa la noción clásica del arte como *ars*, como habilidad. La obra de arquitectura no es un *ars* sino un efecto de aquel, de la capacidad de quienes la conciben y la ejecutan.

MP: Nuestra producción pictórica tiene varios frentes de acción. Algunas obras se refieren a edificios concretos y otras a edificios imaginarios, sin lugar ni programa. En ambos casos son objetos estéticos autónomos. Una vez terminada, cada pintura es una obra de arte.

SvH: En todo caso, para pensar los proyectos en curso también usamos otras herramientas, como maquetas, bocetos y planos. No podríamos construir un edificio sólo con pinturas. Tampoco podríamos pintar un cuadro mirando un edificio. Las experiencias sin duda se cruzan, pero cada disciplina necesita medios y lenguajes propios. Dado que desde que nos conocimos hemos estado pintando y dibujando, para nosotros la etiqueta de si es o no arte, o de si es el trabajo de un arquitecto o de un artista, es menos relevante. Por eso el proceso es retroactivo, como un vector de ida y vuelta. Y lo que resulta es o bien una pintura o bien un edificio, son cosas distintas. Los procesos para uno y otro son similares. Eso queda sepultado entre las cincuenta mil páginas de los cuadernos. De hecho, nunca mostramos material de estudio, ni siquiera maquetas de proceso. Lo que nos interesa es la presencia de una obra lo más terminada posible, una obra que agota sus posibilidades.

FCD&RGA: En vuestra última publicación, *Window Wall*, donde abordáis problemas relativos a la representación, nos sorprendió ver cuadros y dibu-



12. 60511171200 (0017, n. 01-12). Óleo sobre tela, 60 x 45 cm (cada), 2017. Fotografía © Pezo von Ellrichshausen

12. 60511171200 (0017, n. 01-12). Oil on canvas, 60 x 45 cm (each), 2017. Photography © Pezo von Ellrichshausen

jos de la casa POLI realizados en 2023, dieciocho años después de terminada. Parece que para vosotros no sólo hay una relación estrecha entre la arquitectura y su representación, sino también una continuidad atemporal que vincula y unifica todas las obras a través de sus representaciones. Alvaro Siza comentaba que los arquitectos, como algunos escritores, siempre trabajan en el mismo proyecto. Por eso en cada obra están todos sus proyectos. Vuestra

relationships are always what they are, namely, an event, an unrepeatable instant. It can't be any other way. So, we could interpret it with the certainty of a ninety-degree angle. But everything that occurs before and after, or a little further away or a little closer, is



relative and volatile, or rather, belongs to a range of action, like that which lies between an eighty-nine-degree angle and a ninety-one-degree angle.

MP: When that essay was written, and with the project still so close to our own novice ingenuousness, we emphasized more the problem of translation and its inevitable distortion from a mental world to a material one. Undoubtedly, the form of architecture is an abstraction that becomes material, localized, and temporalized in each case. In POLI, in its basic and precarious robustness, that misalignment is evident, to the point of becoming a kind of ethics of imperfection. In LUNA it's even more evident and explicit, maybe multiplied by its mere size. But the paradox doesn't follow the classic debate between idealism and materialism. It's not even an aesthetic issue. For us it's rather a metaphysical paradox. Read carefully, every building is an imperfect whole that fails to be what it supposes itself to be, which entails a contradiction: how is a totality without totality possible?

FCD&RGA: In your published architectural works, apart from project-specific plans or explanatory axonometric drawings, there're no digital images, photomontages, or renderings. It seems you put great importance on manual work both in its most conceptual and representational aspects. We've seen in the studio that you keep all the drawing notebooks in which you develop projects, in strict chronological order, but you also have workshops for making models, sculptures, paintings...

SvH: The notebooks began as a tool for work, but over the years they've become a real life diary, a mute witness to the thousands of attempts to consolidate an idea, to the dead ends, to the illusions that never came down to earth, and to the inklings that return again and again over the years. The amanuensis or scribe is Pezo. He carries it [a notebook] with him everywhere. He's already on notebook number two hundred fifty-eight (which, at two hundred pages each, totals more than fifty thousand pages). He's very systematic and organized, with everything dated to the minute, unlike me, as I prefer to leave scribbles on loose papers. In fact, I make the notebooks, so I feel equally responsible.

13. 30112231545 (MILO, n. 01), Acrílico sobre papel, 28.4 x 21 cm, 2023. Fotografía © Pezo von Ellrichshausen

13. 30112231545 (MILO, n. 01), Acrylic on paper, 28.4 x 21 cm, 2023. Photography © Pezo von Ellrichshausen



13

obra gráfica y pictórica ¿Es un modo de vincular todo vuestro pensamiento, liberándolo de las circunstancias específicas de cada proyecto?

MP: La noción de “obra gráfica” puede interpretarse en un sentido casi comercial, como estrategia comunicacional de una agencia de publicidad. Ese sentido dista mucho de lo que nos interesa. Para nosotros una obra gráfica es simplemente una técnica seca sobre papel que, en contraste con la pintura, tiene una agilidad de factura, una inmediatez. Nos interesa en tanto grafía (del griego *gráph*), en tanto supone “grabar” o “escribir”. Por ello la obra gráfica es una forma de notación, de lenguaje visual que registra ideas e intenciones. Una axonométrica seccionada, por ejemplo, describe un punto de



14. 12602180806 (MILO, n. 02) / 12602181051 (MILO, n. 03) / 12602181048 (MILO, n. 04) / 12602180803 (MILO, n. 05) / 12602180804 (MILO, n. 06) / 12602181046 (MILO, n. 07) / 12602180903 (MILO, n. 08) / 72502181931 (MILO, n. 09) / 72502181931 (MILO, n. 10)
 Acrílico sobre papel, 30.6 x 21.4 cm (cada), 2018.
 Fotografía © Pezo von Ellrichshausen

14. 12602180806 (MILO, n. 02) / 12602181051 (MILO, n. 03) / 12602181048 (MILO, n. 04) / 12602180803 (MILO, n. 05) / 12602180804 (MILO, n. 06) / 12602181046 (MILO, n. 07) / 12602180903 (MILO, n. 08) / 72502181931 (MILO, n. 09) / 72502181931 (MILO, n. 10). Acrylic on paper, 30.6 x 21.4 cm (each), 2018. Photography © Pezo von Ellrichshausen



14

vista imposible para la experiencia sensorial; nos presenta simultáneamente el interior y el exterior de un edificio, visto desde un infinito hipotético. La ubicuidad de este ojo mental, según lo entendemos, unifica el proyecto de arquitectura con su ocupación en el tiempo.

SvH: Y por eso ha resultado tan importante para nosotros insistir en una revisión de las técnicas de representación. Por un lado, porque nos ayudan a mirar, a observar desde varios puntos de vista, pero, por otro lado, porque nos sirven como instrumentos de escritura, para desarrollar pensamientos con la capacidad de cruzar del mundo mental al mundo físico, o del alma al cuerpo según esa obsoleta distinción cartesiana.

Technically, I do the background and he the figures for a single biography.

MP: The dilemma between digital and analog techniques seems today to have been overcome. Fortunately, we studied right during the transition, which enabled us to become bilingual. The previous generation depends on collaborators to assist them with digital drawings, in a kind of double process of hand and computer-aided drawing, and the next generation barely knows how to hold a pencil. Today everyone draws in CAD, and most produce very fast, precise digital visualizations. We've never been interested in either that precision or that speed. We prefer to think slowly and inefficiently, or we simply cannot do it another way. A painting requires many preparatory steps and doesn't guarantee a convincing result.

It's always a leap into the unknown, risky and unpredictable. It also requires other resources, not only materials and production space but also a certain will to read. A seductive hyperrealistic rendering leaves no room for doubt about the future it shows, today reaching almost pornographic levels of detail, but that later even surpass the mundane reality of the work depicted. A painting is a world in itself that doesn't need to compete with the problem of literal illustration. The painting of a building isn't replaced when the project is constructed, and, in fact, something persists in it that not even the building can show.

SvH: But we don't make drawings or paintings by hand to oppose other professional practices or models. If we draw or paint, it's simply because it's necessary for us, because we feel a natural curiosity to do it, to know by doing. Certainly, working by hand is relevant for us, from preparing the wooden stretchers or tightening the canvases, to the various layers of paint that cover them. The process of painting is very unhurried and solitary. Digital plans are equally necessary, and over time we've refined a system that works very well for us. This is another form of craftsmanship, an equally tedious task that later has no value, that remains in an immaterial, fluctuating limbo.

MP: Ultimately, what fascinates us about craft-based construction is its capacity to function as a repository of the human condition itself,

as the imprint of an always-imperfect human effort. A digital line is always the same, unlike a line made holding a pencil in one's hand, each time unique and unrepeatable. In some way, we feel that the construction of paintings anticipates the construction of the buildings we imagine, though not so much because of the image they convey but because of the manner in which they come to be what they can be.

FCD&RGA: Your graphic work also has an undeniable artistic vocation. We understand that you've made more exploratory, singular works, but also many closely linked to your architectural work. When you develop the images for a project, do you also do so thinking about their value as autonomous art objects, or is that a subsequent (or prior) step that requires other graphic and mental approaches not necessarily related to the process of producing architecture?

SvH: The actual ability to make things with one's hands would seem to unite the two formats, the digital with the analog. Beyond the current conception of a painting as a work of art, to the point that its author is an artist, we're interested in the classical notion of art as *ars*, as skill. A work of architecture is not an *ars* but an effect thereof, of the ability of those who conceive and execute it.

MP: Our pictorial production has several areas of action. Some works refer to concrete buildings and others to imaginary buildings, without a site or program. In both cases they're autonomous aesthetic objects. Once finished, each painting is a work of art.

SvH: In any case, to think through ongoing projects we also use other tools, such as models, sketches, and plans. We couldn't build a building with only paintings. Nor could we paint a picture by looking at a building. The experiences undoubtedly intersect, but each discipline needs its own media and languages. Given that since we met, we've been painting and drawing, for us the label of whether it is or isn't art, or if it's the work of an architect or an artist, is less relevant. That's why the process is retroactive, moves back and forth. And what emerges is either a painting or a building; they're different things. The processes for one and for the other are similar. All of that ends up buried among the fifty thousand pages of

MP: Es ese afán reflexivo el que nos motiva a seguir dibujando o pintando edificios imaginarios o a seguir redibujando y repintando obras construidas hace años. Uno incluso lo podría interpretar como un ejercicio de recuerdo platónico; como quien acepta que conocer no viene de la nada, sino que es una manera de reconocer algo que uno ya conocía. Esto resulta muy frecuente en nuestro trabajo. Dado que las formas arquitectónicas han sido despojadas de todo lo superfluo, quedando casi desnudas en su sencillez, uno tiende a reconocer las habitaciones, sus muros, puertas y ventanas, como momentos familiares, como lugares que ya conocemos. Ese reconocimiento nos produce una cierta satisfacción, un cierto agrado y estabilidad. De algún modo sentimos que hemos regresado a la comodidad del hogar propio.

FCD&RGA: Nos surge la duda que, al revisitar gráficamente estas obras, años después, puedan surgir posibilidades irrealizadas o nacer decepciones. ¿Es así, o abordáis estas reelaboraciones exclusivamente desde una reinterpretación artística, como una reflexión intelectual de una trayectoria continuada jalonada por hitos temporales?

SvH: Como decía Pezo, las pinturas o dibujos son herramientas de pensamiento. Por ello sirven para pensar hacia adelante y hacia atrás, anticipando un futuro incierto o recordando una historia igualmente incierta. Aún así, en tanto instrumentos de precisión, nos ayudan a pensar el presente, a confrontar más bien críticamente un cierto estado de cosas. De este modo, los dibujos y pinturas son retratos que se fijan en el tiempo. La obra de arquitectura es sustancia activa, en movimiento, mientras se proyecta, pero antes y después de dicho proceso es un objeto pasivo, quieto e inerte. Lo que sigue activo, y yo diría eternamente vivo, es su ocupación y las potenciales relaciones que se establecen entre ese objeto y sus habitantes. Pero una obra gráfica, y en esto incluyo a la pintura, tal distinción no es posible. Un cuadro, al ser un espacio nominal o ficticio, es siempre activa. No podría leerse de otro modo. Por ello hay una gran diferencia entre un plano azul de Yves Klein o blanco de Robert Ryman y un muro pintado con el mismo azul o el mismo blanco. Porque lo que vemos no es sólo lo que vemos sino aquello que sabemos de aquello que vemos. Por ello resulta innecesariamente redundante la categoría de "arte conceptual".

MP: Ese juego recíproco entre realidad y ficción es precisamente lo que exploramos en *Window Wall*. Siguiendo la ilusión óptica de la copa de Rubin (propuesta por el psicólogo danés Edgar Rubin en 1915), la ya clásica paradoja entre fondo y figura es un problema central a la arquitectura. En un sentido literal, una ventana es una figura en el muro que le sirve de fondo. Asimismo, un cuadro colgado en el muro es una figura que opera con similares reglas visuales, aunque no conceptuales. La pintura, tal como sabemos desde Leonardo, Alberti o Durero, es una ventana imaginaria, un plano limítrofe entre un mundo y otro. Acaso la diferencia fundamental entre la ventana de la arquitectura y de la pintura, uno estaría tentado a pensar, radica en que una es literalmente una apertura en el muro y la otra sólo nominalmente. Pero lo que sostenemos en el libro da un paso más al revertir estos prejuicios. Sostenemos que un muro puede ser ventana y que una ventana



15. 1702221801 (LIMA, n. 01) / 41702221802 (LIMA, n. 02). Acrílico sobre papel, 28 x 21 cm, 2022. Fotografía © Pezo von Ellrichshausen
16. 31602221616 (LIMA, n. 03) / 31602221631 (LIMA, n. 04) 31602221644 (LIMA, n. 05) / 31602221700 (LIMA, n. 06). Acrílico sobre papel, 28 x 21 cm, 2022. Fotografía © Pezo von Ellrichshausen

15. 1702221801 (LIMA, n. 01) / 41702221802 (LIMA, n. 02). Acrylic on paper, 28 x 21 cm, 2022. © Pezo von Ellrichshausen. Photography © Pezo von Ellrichshausen)
16. 31602221616 (LIMA, n. 03) / 31602221631 (LIMA, n. 04) 31602221644 (LIMA, n. 05) / 31602221700 (LIMA, n. 06). Acrylic on paper, 28 x 21 cm, 2022. Photography © Pezo von Ellrichshausen)

puede ser muro. En otras palabras, que un muro se desmaterializa, o pasa de literal a nominal, toda vez que proyectamos nuestras intuiciones sobre sus superficies. Lo mismo para una ventana; su calidad literalmente espacial puede entenderse como un plano sólido e impenetrable, con algo de esa “planaridad” (*flatness*) sin contenido que defendía Frank Stella. El problema de

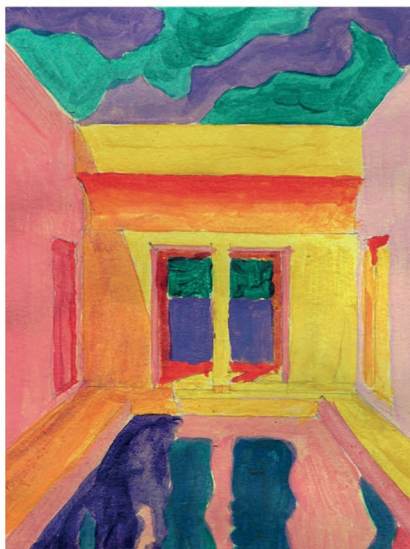
the notebooks. In fact, we never show studio material, not even process models. What interests us is the presence of a project that is as finished as possible, a project that exhausts its possibilities.

FCD&RGA: In your latest publication, *Window Wall*, where you address problems related to representation, we were surprised to see paintings and drawings of the POLI house made in 2023, eighteen years after its completion. It seems that for you there's not only a close relationship between architecture and its representation, but also an atemporal continuity that links and unifies all works through their representations. Álvaro Siza remarked that architects, like some writers, are always working on the same project. That's why each project contains all of their projects. Is your graphic and pictorial work a way of connecting all your thinking, freeing it from the specific circumstances of each project?

MP: The notion of “graphic work” can be interpreted in an almost commercial sense, as an advertising agency's communication strategy. That sense is very far from what interests us. For us, graphic work is simply a dry technique on paper that, in contrast to painting, has a flexibility of execution, an immediacy. We're interested in it as a graphic (from the Greek *gráph*), to the extent that it implies “engraving” or “writing.” Therefore, graphic work is a form of notation, of visual language that records ideas and intentions. A sectioned axonometric drawing, for example, describes a point of view impossible for sensory experience; it presents us simultaneously with the interior and exterior of a building, seen from a hypothetical infinity. The ubiquity of the mind's eye, as we understand it, unifies an architectural project with its use over time.

SvH: And that's why insisting on a review of representational techniques has been so important for us. On the one hand, because they help us to look, to observe from several points of view, but, on the other hand, because they serve us as writing instruments, to develop thoughts with the ability to cross from the mental world to the physical world, or from soul to body according to that obsolete Cartesian distinction.

MP: It's that reflective desire that motivates us to continue drawing or painting imaginary



15



16

buildings, or to continue redrawing and repainting projects built years ago. One could even interpret it as an exercise in Platonic recollection, as someone who accepts that knowing doesn't come from nothing, but rather is a way of recognizing something you already knew. This is very frequent in our work. Since the architectural forms have been stripped of everything superfluous, left almost naked in their simplicity, one tends to recognize the rooms, their walls, doors, and windows, as familiar moments, as places we already know. That recognition produces in us a certain satisfaction, a certain contentment and stability. In some way we feel that we've returned to the comfort of our own home.

FCD&RGA: We wonder if in revisiting these works graphically years later, unrealized possibilities might emerge, or disappointments be born. Is that so, or do you approach these reworkings exclusively from an artistic reinterpretation, as an intellectual reflection on a continuous trajectory marked by temporal milestones?

SvH: As Pezo said, paintings or drawings are tools for thinking. They therefore serve to think forward and backward, anticipating an uncertain future or remembering an equally uncertain past. Even so, as tools for exactness, they help us think about the present, to confront rather critically a certain state of affairs. In this way, drawings and paintings are portraits fixed in time. A work of architecture is an active substance, in motion, while it's being designed, but before and after this process it's a passive object, still and inert. What remains active, and I would say eternally alive, is its occupation and the potential relationships that are established between that object and its inhabitants. But in graphic work, and here I include painting, such a distinction isn't possible. A painting, being a nominal or fictitious space, is always active. It cannot be read any other way. Thus, there's a great difference between a blue panel by Yves Klein or a white one by Robert Rauschenberg, and a wall painted with the same blue or the same white. Because what we see isn't only what we see but that which we know about what we see. That's why the category of "conceptual art" is unnecessarily redundant.

MP: That reciprocal play between reality and fiction is precisely what we explore in *Window*

fondo y figura radica precisamente en la reversibilidad de los elementos, en cómo no podemos separar los objetos de su contexto y cómo el contexto es un agregado de objetos.

FCD&RGA En vuestro trabajo gráfico, además de los trabajos estrechamente ligados a la producción arquitectónica, hay también incursiones en otros territorios, como la abstracción e incluso el bodegón, el retrato o el paisaje. ¿Hay un propósito experimental premeditado detrás de cada una de estas incursiones, o se trata de algo más arbitrario y visceral que nace de la simple curiosidad de explorar distintas posibilidades?

SvH: Comenzamos sin trazar un programa para las cosas que queríamos hacer, como quienes se construyen un personaje e incluso una caligrafía que luego profetizan aún sin tener obras. En nuestro caso ha sido lo contrario; siempre estuvimos más interesados en producir obras que en impostar la voz para contar qué queríamos hacer. Con el tiempo las intenciones, la manera de mirar, va consolidando un campo de acción muy propio. Yo diría que anticipar el modo tiende a caer en manierismos. Nuestra práctica ha sido más bien deductiva, pasando de los hechos a las conclusiones, de las consecuencias a sus causas. En ello seguimos la lección de Lewis Carroll en *Alicia en el País de las Maravillas* (1865), en esa escena en que la Reina de Corazones dice "la sentencia primero, luego la evidencia". Muchos de nuestros descubrimientos, como el problema de la intencionalidad ingenua, de los formatos finitos o de las estructuras espaciales, explican a posteriori una serie de proyectos. Son las obras las que generan los problemas y no al revés.

MP: Con todo, además de curiosidad, nos interesa explorar el mismo objeto desde la mayor cantidad de ángulos posibles. Se malentiende el estudio de la arquitectura como una exclusiva actividad académica, como la formación o instrucción profesional. Para nosotros estudiar arquitectura es un proceso vital, una práctica constante que busca conocer mejor un objeto de suyo complejo y esquivo. Por eso nos ha resultado natural buscar respuestas en diferentes campos y con diferentes técnicas. Por eso escribimos sobre arquitectura, hacemos nuestros propios registros fotográficos o pinturas de gran formato sobre arquitectura. Lo mismo es válido para la investigación filosófica, como la que estoy desarrollando no en una facultad de arquitectura sino en una de filosofía. A otros les resulta más cómodo abordar problemas sociales, comerciales o políticos, cruzando a los campos de la sociología, de la economía o de las ideologías. En cambio, me parece hoy más urgente que nunca expandir el campo de acción entre teoría y práctica sin comprometer la especificidad disciplinar. Para mi, estudiar filosofía no es un desvío sino otra forma de refugio; es otro paso atrás, aunque no de huida sino de confrontación. El estudio filosófico es una manera de mirar el mismo objeto desde otro ángulo y otra profundidad, desde esa dimensión inmaterial que sostiene la gravedad de la propia obra de arquitectura.

FCD&RGA: Habéis realizado múltiples instalaciones efímeras y pabellones temporales. Es un campo en el que parece que os sentís cómodos. ¿Las pla-

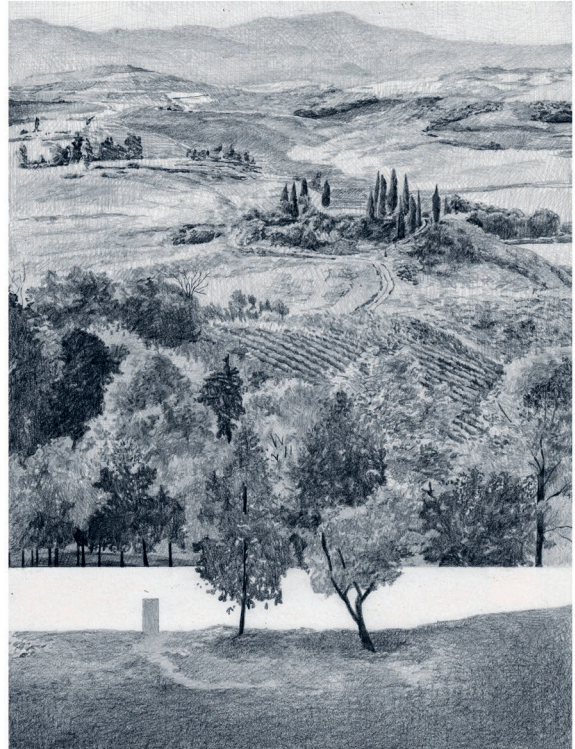


17. 30607051602 (0004, n. 04) Técnica mixta sobre tela, 180 x 180 cm, 2005. Fotografía © Pezo von Ellrichshausen
18. 32011241241 (0017, n.25). Lápiz sobre papel, 42 x 29.7 cm, 2024. Fotografía © Pezo von Ellrichshausen

17. 30607051602 (0004, n. 04) Oil, acrylic, plaster and cotton on canvas, 180 x 180 cm, 2005. Photography © Pezo von Ellrichshausen
18. 32011241241 (0017, n.25). Pencil on paper, 42 x 29.7 cm, 2024. Photography © Pezo von Ellrichshausen



17



18

nificáis como retos individuales, ligados a un contexto determinado, o son campos de experimentación de cuestiones conceptuales o materiales más amplias que después aplicáis en otras obras?

SvH: Así como hay una evidente diferencia entre pintura y arquitectura, no me parece que la distinción entre pabellón y arquitectura sea adecuada. Los pabellones también son arquitectura. No me parece que tenga sentido hacer distinciones según el tamaño, la duración o la complejidad de un edificio.

Un pabellón puede ser más complejo, no sólo técnica sino simbólicamente, que un edificio de departamentos del mercado inmobiliario. Lo mismo para la escala, una pequeña capilla puede tener más intensidad y presencia que una torre genérica de oficinas. En términos materiales es aún más evidente, a pesar de la manipulación ética del cuento infantil de los Tres Chanchitos. Nuestra definición de arquitectura es tan generosa que, sin postergar su especificidad, incluso rechazamos las convencionales distinciones entre alta y baja cultura, entre Arquitectura con mayúscula y las “meras construcciones”, como han dicho Ruskin, Le Corbusier y tantos otros.

MP: El asunto es qué se entiende por especificidad en arquitectura, o qué hace que algo sea o no sea arquitectura. Muchas definiciones se han acumulado a lo largo de la historia. Mientras la mayoría subraya sus efectos y no sus causas, otro gran caudal de definiciones sigue cánones y convenciones

Wall. Following the optical illusion of Rubin's vase (proposed by the Danish psychologist Edgar Rubin in 1915), the now-classic paradox of background and figure is a central problem in architecture. In a literal sense, a window is a figure in the wall that serves as its background. Likewise, a painting hung on a wall is a figure that operates with similar visual rules, although not conceptual ones. Painting, as we know from Leonardo, Alberti, or Dürer, is an imaginary window, a boundary plane between one world and another. Perhaps the fundamental difference between the window of architecture and that of the painting, you might be tempted to think, lies in the fact that one is literally an opening in a wall and the other only nominally. But what we maintain in the book takes a step further by reversing these prejudices. We hold that a wall can be a window, and that a window can be a wall. In other words, that a wall dematerializes, or passes from the literal to the nominal, whenever we project our intuitions onto its surfaces. The same with a window: its literal, spatial quality can be understood as a solid,

impenetrable plane, with something of that contentless flatness defended by Frank Stella. The problem of background and figure lies precisely in the reversibility of the elements, in how we can't separate objects from their context and how context is an aggregate of objects.

FCD&RGA: In your graphic output, besides the works closely tied to architectural production, you've also made incursions into other territories, such as abstraction and even still life, portrait, or landscape. Is there a premeditated, experimental purpose behind each one of these forays, or is it about something more arbitrary and visceral that arises from the simple curiosity of exploring different possibilities?

SvH: We began without drawing up a plan for the things we wanted to make, like those who fashion a persona and even a style, boasting before they've produced any real works. In our

académicas que no pasan de ser banderas de lucha para validar ciertas ideologías. Así como los modernos tenían que matar a sus progenitores neoclásicos, los postmodernos hicieron lo mismo reviviendo a los clásicos. Hoy pasa lo mismo entre los paramétricos, autodefinidos como progresistas, y los ambientalistas, que no hacen más que perpetuar la tradición fenomenológica de Christian Norberg-Schulz o Christopher Alexander. Pero son pocos los casos que dejaron definiciones categóricas, aquellas que tienen validez, en cualquier caso, en cualquier estilo, tamaño o cultura. Esas definiciones específicas que delimitan la categoría de lo arquitectónico ha sido una obsesión a lo largo de nuestra práctica.

SvH: El pabellón es un tipo de arquitectura que no sólo nos ayuda a acelerar la traducción entre teoría y práctica, sino que sobre todo nos permite intensificar la definición de aquello que entendemos por arquitectura.

Según tal ambición, entendemos el pabellón como un proyecto radical, como un tipo de arquitectura concentrada, directa y sin compromisos. Para nosotros el pabellón es un modelo, es a la vez proposición y ejemplo.

MP: Esta calidad simbólica de una obra de arquitectura, del edificio como un sistema de signos legibles, de signos localizados temporal y espacialmen-





19. ECHO pavilion, Milan, Italy, 2019. Fotografía © Pezo von Ellrichshausen
 20. 52102201801 (REST, n. 04). Acrílico sobre papel, 28.4 x 21 cm, 2020. Fotografía © Pezo von Ellrichshausen
 21. 52102201802 (REST, n. 05) / 52102201803 (REST, n. 06) 52102201804 (REST, n. 07) / 52102201805 (REST, n. 08) 52102201807 (REST, n. 09) / 52102201806 (REST, n. 10) Acrílico sobre papel, 28.4 x 21 cm, 2020. Fotografía © Pezo von Ellrichshausen

19. ECHO pavilion, Milan, Italy, 2019. Photography © Pezo von Ellrichshausen
 20. 52102201801 (REST, n. 04). Acrylic on paper, 28.4 x 21 cm, 2020. Photography © Pezo von Ellrichshausen
 21. 52102201802 (REST, n. 05) / 52102201803 (REST, n. 06) 52102201804 (REST, n. 07) / 52102201805 (REST, n. 08) 52102201807 (REST, n. 09) / 52102201806 (REST, n. 10) Acrylic on paper, 28.4 x 21 cm, 2020. Photography © Pezo von Ellrichshausen

te, es equivalente en una catedral, una casa o un pabellón. Todo edificio propone un sistema multidimensional que se percibe multidimensionalmente, es decir; como un objeto multimodal que se entiende, o se “subjetiviza”, luego de pasar por la totalidad de nuestros sentidos, aun cuando uno tenga un sentido más agudo que otro. El entendimiento ocurre en otro

case it's been the opposite: we were always more interested in producing works than in projecting our voices to say what we wanted to do. Over time the intentions, the way of seeing, have consolidated into our own distinct field of action. I'd say that anticipating a way of working tends to result in mannerism. Our practice has rather been deductive, moving from facts to conclusions, from consequences to their causes. In this we follow Lewis Carroll's lesson in *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), in that scene where the Queen of Hearts says, "Sentence first—verdict afterwards." Many of our discoveries, like the problem of naïve intentionality, of finite formats, or of spatial structures, explain a posteriori a series of projects. It's the works that generate the problems and not the other way around.

MP: Even so, along with curiosity, we're interested in exploring the same object from as many angles as possible. The study of architecture is misunderstood as an exclusively academic activity, as professional training or instruction. For us, studying architecture is a vital process, a constant practice that seeks to know better an object that is itself complex and elusive. That's why it's been natural for us to look for answers in different fields and with different techniques. That's why we write about architecture, make our own photographic records or large-format paintings about architecture. The same is true for philosophical research, like what I'm conducting not in a school of architecture but rather in a school of philosophy. For others it's more comfortable to address social, commercial, or political problems by crossing over into the fields of sociology, economics, or ideologies. Instead, it seems to me more urgent than ever today to expand the field of action between theory and practice without compromising disciplinary specificity. For me, studying philosophy isn't a detour but another form of refuge; it's another step backwards, though not of flight but of confrontation. Philosophical study is a way of looking at the same object from another angle and another depth, from that immaterial dimension that sustains the gravity of each architectural work.



FCD&RGA: You've carried out multiple ephemeral installations and temporary pavilions. It's a field in which you seem to feel comfortable. Do you plan them as individual challenges tied to a specific context, or are they areas for experimenting with broader conceptual or material issues that you later apply in other works?

SvH: Just as there's an evident difference between painting and architecture, I don't think the distinction between pavilion and architecture is adequate. Pavilions are also architecture. I don't think it makes sense to make distinctions according to a building's size, duration, or complexity.

A pavilion can be more complex, not only technically but symbolically, than an apartment building for the real-estate market. The same with scale: a small chapel can have more intensity and presence than a generic office tower. In material terms it's even more evident, despite the moralizing lesson in *The Three Little Pigs* children's tale. Our definition of architecture is so generous that, without holding back its specificity, we even reject the conventional distinctions between high and low culture, between Architecture with a capital "A" and "mere buildings," as Ruskin, Le Corbusier, and so many others have said.

MP: The issue is what's understood by specificity in architecture, or what makes something architecture or not. Many definitions have accumulated throughout history. While most underscore its effects and not its causes, another great body of definitions follows canons and academic conventions that are nothing more than battle flags to validate certain ideologies. Just as the modernists had to kill their neoclassical progenitors, the postmodernists did the same by reviving the classics. Today the same thing happens between the parametricists, self-defined as progressives, and the environmentalists, who do nothing more than perpetuate the phenomenological tradition of Christian Norberg-Schulz or Christopher Alexander. But few cases have left categorical definitions, those that are valid, in any case, in any style, size, or culture. Those specific definitions that delimit what is properly architectural have been an obsession throughout our practice.

plano. Sería equívoco pensar que ocurre en la consciencia individual, en un supuesto interior soberano, cuando en realidad parece ocupar un espacio subliminal, a medio camino entre la opacidad del edificio y la translucidez de la consciencia, entre un mundo material y uno inmaterial. Acaso en ese limbo, en ese cruce improbable entre objeto y sujeto, ocurre el hecho arquitectónico, que es donde surge la definición de aquello que la arquitectura es; el proyecto de un mundo posible, una proyección que parece quedar suspendida en el aire y que perdura en directa proporción a la calidad e intensidad de la obra y de quien la lee.

SvH: Por eso decimos que la arquitectura es un evento recíproco, porque la obra no tiene como resonar de no tener un habitante del otro lado. La obra de arquitectura se define a sí misma en cuanto se establece como ese proyecto de un mundo posible. Sin duda hay otras posibilidades, otros mundos, pero cada obra nos sirve para cristalizar al menos una de ellas.

FCD&RGA: Algún autor, como Josep María Montaner, sugiere que la mayoría de los procesos contemporáneos de creación artística (con todos sus matices) nacen desde el manejo de la abstracción geométrica o gestual. La seriación y las variaciones geométricas aditivas o sustractivas son uno de vuestros recursos principales. Parece que existe una preocupación por seguir o definir un método creativo donde acotar con claridad las reglas de juego, que luego se expresa en un lenguaje propio que también parece tener sus propias reglas. ¿Hasta qué punto necesitáis tener un control estricto sobre todo el proceso creativo, no dejáis nunca espacio para la incertidumbre o la indeterminación?

SvH: Aunque admiro la amplitud de sus ideas, me resulta difícil seguir lo que mencionas de Montaner por al menos dos razones. Por un lado, porque no me parece que la abstracción sea un mecanismo exclusivo de la condición contemporánea y, por el otro, porque no me parece que la abstracción sea el inicio de un proceso creativo sino todo lo contrario, no es su principio sino su fin. Pero tendría que revisar mejor sus textos. Independiente de tal interpretación, no podríamos pretender que lo que hacemos sea representativo de una práctica contemporánea. Es contemporánea en tanto ocurre en el tiempo actual, pero no me parece que sea parte ni de un modo de hacer ni de un modo de pensar transversal, como aquel que pretendieron los modernos y luego sus epígonos. Cada vez que mostramos lo que hacemos advertimos que es lo que nos interesa hacer, que nos ha resultado natural, y que no busca promover sus resultados. Es muy habitual encontrarse con quienes critican la carencia de X para luego, oportunamente, ofrecer X.

MP: Como decíamos antes, nuestro método es tan ineficiente como lento, tan arbitrario como indiferente. No nos motiva diseñar cosas sino establecer principios, reglas de juego, que luego se ponen a prueba con la circunstancia de cada caso. A cambio de diseño proponemos no-diseños, formas inmemoriales, o casi sin memoria. A cambio de formas, de la figura expresiva de volúmenes, habitaciones, muros o vanos, preferimos entender sus formatos. Parece simple, reemplazar forma por formato. Pero es algo que nos ha qui-



22. 62307051256 (0004, n. 11). Técnica mixta sobre tela, 200 x 200 cm, 2005. Fotografía © Pezo von Ellrichshausen

22. 62307051256 (0004, n. 11). Oil, acrylic, plaster and cotton on canvas, 200 x 200 cm, 2005. Photography © Pezo von Ellrichshausen

tado el sueño por décadas. Un formato es anterior a la forma. Un formato es un campo de juego, una forma amplia, como una generosa silueta cuya proporción sugiere una tendencia espacial. Según tal aproximación, no es lo mismo el formato de una torre y de una placa, así como en pintura no es lo mismo un retrato que un paisaje.

SvH: De hecho, uno de nuestros proyectos más experimentales, y que ha durado más años que cualquiera de nuestras obras, es un juego de madera. Bajo el neologismo de Romón, este juego es un sistema arquitectónico; es abstracto por naturaleza y contextual por necesidad. A la manera de un pequeño pabellón efímero que parasita sobre arquitecturas encontradas, este objeto ha viajado por el mundo, reinventando el mundo con un proyecto instantáneo. Llevamos cientos de instalaciones, cada una a la vez similar y diferente a las previas. Este objeto es arquitectónico en cuanto se despliega espacial y temporalmente. Su consistencia material es relativa a ese fondo fijo donde se apoya. Pero su consistencia formal responde a una relatividad interna. El objeto está compuesto por quince piezas del mismo largo y cuya sección es inversamente proporcional entre dimensión y cantidad (que va de 5 piezas de 1x1cm a 1 pieza de 5x5cm). Su composición formal se funda en tres reglas

SvH: The pavilion is a type of architecture that not only helps us accelerate the translation between theory and practice but, above all, allows us to intensify the definition of what we understand by architecture.

In keeping with that ambition, we understand the pavilion as a radical project, as a concentrated, direct, uncompromising type of architecture. For us the pavilion is a model; it's at once a proposition and example.

MP: This symbolic quality of a work of architecture, of the building as a system of legible signs, signs localized in time and space, is equivalent in a cathedral, a house, or a pavilion. Every building proposes a multidimensional system that's perceived multidimensionally, that is, as a multimodal object that's understood, or "subjectivized", after passing through the totality of our senses, even when one sense is sharper than another. Understanding occurs on another plane. It would be mistaken to think that it occurs in individual consciousness, in a supposed sovereign interior, when in reality it seems to occupy a subliminal space halfway between the opacity of a building and the translucence of consciousness, between a material world and an immaterial one. Perhaps in that limbo, in that improbable intersection between object and subject, the architectural phenomenon occurs, which is where the definition of what architecture is emerges; the project of a possible world, a projection that seems to remain suspended in the air and that endures in direct proportion to the quality and intensity of the work and of the person who reads it.

SvH: That's why we say that architecture is a reciprocal event, because the project cannot resonate if there isn't an inhabitant on the other side. A work of architecture defines itself to the extent that it establishes itself as that project of a possible world. Undoubtedly there're other possibilities, other worlds, but each project serves to crystallize at least one of them.

FCD&RGA: Some authors, such as Josep María Montaner, suggest that most contemporary artistic creation processes (with all their nuances) originate from the handling of geometric or gestural abstraction. Seriation and additive or subtractive geometric







23. 12005240807 (0038, n. 79). Óleo sobre tela, 240 x 180 cm, 2024. Fotografía © Pezo von Ellrichshausen
24. 22105242016 (0038, n. 80). Óleo sobre tela, 240 x 180 cm, 2024. Fotografía © Pezo von Ellrichshausen

23. 12005240807 (0038, n. 79). Oil on canvas, 240 x 180 cm, 2024. Photography © Pezo von Ellrichshausen
24. 22105242016 (0038, n. 80). Oil on canvas, 240 x 180 cm, 2024. Photography © Pezo von Ellrichshausen



variations are one of your principal resources. There seems to be a concern with following or defining a creative method that clearly delimits the rules of the game, which is then expressed in a language of its own that also seems to have its own rules. To what extent do you need to have strict control over the entire creative process? Do you never leave room for uncertainty or indeterminacy?

SvH: Although I admire the breadth of his ideas, it's difficult for me to follow what you mention about Montaner for at least two reasons. On the one hand, because it doesn't seem to me that abstraction is a mechanism exclusive to the contemporary condition, and, on the other, because it doesn't seem to me that abstraction is the beginning of a creative process but rather the opposite; it's not its beginning but its end. But I would have to review his texts more carefully. Regardless of such an interpretation, we couldn't claim that what we do is representative of a contemporary practice. It's contemporary in that it occurs in the present time, but it doesn't seem to me that it's either part of a way of doing or a way of thinking that's transversal, like what the modernists and later their epigones intended. Each time we show what we do, we announce that it's what we're interested in doing, that it comes naturally to us, and that it doesn't seek to promote its results. It's very common to encounter people who criticize the lack of X and then, conveniently, offer X.

MP: As we said before, our method is as inefficient as it is slow, as arbitrary as it is indifferent. We aren't motivated to design things but to establish principles, rules of the game, that are then tested against the circumstances of each case. Instead of design, we propose non-designs, immemorial forms, or almost without memory. Instead of forms, for the expressive figure of volumes, rooms, walls, or openings, we prefer to understand their formats. It seems simple, replacing form with format. But it's something that has kept us up at night for decades. A format is prior to the form. A format is a playing field, a broad form, like a large silhouette whose proportion suggests a spatial tendency. From this perspective, the format of a tower is not the same as that of a slab, just as in painting, a portrait is not the same as a landscape.

25. 32712231010 (0023, n. 12) / 32712231014 (0023, n. 13) / 32712231016 (0023, n. 14) / 32712231017 (0023, n. 15) / 32712231024 (0023, n. 16) / 32712231027 (0023, n. 17) / 32712231029 (0023, n. 18) / 32712231037 (0023, n. 19) / 32712231050023 (n.21) / 712231204 (0023, n.25) / 32712231223 (0023, n.26) / 32712231243 (0023, n.27). Óleo sobre tela, 30 x 30 cm, 60 x 60 cm, 90 x 90 cm (cada), 2023. Fotografía © Pezo von Ellrichshausen

25. 32712231010 (0023, n. 12) / 32712231014 (0023, n. 13) / 32712231016 (0023, n. 14) / 32712231017 (0023, n. 15) / 32712231024 (0023, n. 16) / 32712231027 (0023, n. 17) / 32712231029 (0023, n. 18) / 32712231037 (0023, n. 19) / 32712231050023 (n.21) / 712231204 (0023, n.25) / 32712231223 (0023, n.26) / 32712231243 (0023, n.27). Oil on canvas, 30 x 30 cm, 60 x 60 cm, 90 x 90 cm (each), 2023. Photography © Pezo von Ellrichshausen



25

inequebrantables, a saber: ocupar las quince partes que lo componen, no dejar piezas desconectadas y apoyarlas sólo en ángulo recto.

MP: Las reglas del juego, que en el caso del Romón son explícitas y en otros proyectos más bien implícitas, no nos sirven tanto para controlar un resultado sino para lo contrario, para exagerar la incertidumbre. Y esto es lo mismo para el proceso de una pintura o de un edificio, las reglas de juego funcionan como interferencias que obstruyen el curso lógico de las deducciones. Si aceptamos que todo proyecto de arquitectura intenta triangular programa, contexto y construcción, o lo que entendemos como condiciones externas del caso, una regla es un factor interno que multiplica la complejidad del



26. 32712231123 (0023, n. 22) / 32712231142 (0023, n. 23) / 32712231149 (0023, n. 24) / 32712231312 (0023, n.28) / 11305241231 (0023, n.29) / 11305241444 (0023, n.30) / 11305241616 (0023, n. 31) / 31505240901 (0023, n. 33) / 31505241104 (0023, n. 34) / 31505241214 (0023, n.35) / 31505241259 (0023, n.36) / 31505241524 (0023, n.37) / Óleo sobre tela, 30 x 30 cm, 60 x 60 cm, 90 x 90 cm (cada), 2023-24. Fotografía © Pezo von Ellrichshausen

26. 32712231123 (0023, n. 22) / 32712231142 (0023, n. 23) / 32712231149 (0023, n. 24) / 32712231312 (0023, n.28) / 11305241231 (0023, n.29) / 11305241444 (0023, n.30) / 11305241616 (0023, n. 31) / 31505240901 (0023, n. 33) / 31505241104 (0023, n. 34) / 31505241214 (0023, n.35) / 31505241259 (0023, n.36) / 31505241524 (0023, n.37) / Oil on canvas, 30 x 30 cm, 60 x 60 cm, 90 x 90 cm (each), 2023-24. Photography © Pezo von Ellrichshausen



26

ajuste. De algún modo acaso ilógico, una regla, la regla que sea, desde un código urbano hasta un código estilístico, promueve un desajuste. Esto pudiera leerse como una paradoja. ¿Por qué incorporar desajustes en el proceso de proyecto cuando un proyecto es por definición un proceso de ajuste? Según lo vemos, no por capricho sino porque nos abre un campo de otro modo desconocido. Y si explorar lo que no conocemos es ese deseo natural de la condición humana, tal como nos enseñaba Aristóteles, el desajuste y aparente descontrol se nos presenta como un atajo en esa dirección.

FCD&RGA: A lo largo de la historia de la arquitectura han existido múltiples ejemplos de arquitectos con un trabajo artístico complementario o pa-

SvH: In fact, one of our most experimental projects, and one that has lasted more years than any of our other works, is a wooden game. Under the neologism *Romón*, this game is an architectural system; it's abstract by nature and contextual by necessity. In the manner of an ephemeral, small pavilion that parasitizes found architectures, this object has traveled the world, reinventing the world as an instant project. We've carried out hundreds of installations, each at once similar to and different from the previous ones. This object is architectural since it unfolds spatially and temporally. Its material coherence depends on the fixed base upon which it rests. But its formal coherence follows an internal logic of relations. The object is composed of fifteen pieces of the same length, each with a cross section that's inversely proportional to its size and quantity (ranging from five 1x1 cm pieces to one 5x5 cm piece). Its formal composition is based on three unbreakable rules, namely: use all fifteen parts, leave no disconnected pieces, and support them only at right angles.

MP: The rules of the game, which in the case of *Romón* are explicit and in other projects more implicit, don't serve so much to control an outcome, as on the contrary, to exaggerate uncertainty. And this is the same for the process of a painting or a building: the rules of the game work as interference that blocks the logical course of deductions. If we accept that every architectural project attempts to triangulate program, context, and construction, or what we understand as the external conditions of the case, then a rule is an internal factor that multiplies the complexity of the adjustment. In some perhaps illogical way, a rule, any rule, from an urban planning code to a stylistic code, promotes a misalignment. This could be read as a paradox: why introduce misalignments into the design process when a project is by definition a process of adjustment? As we see it, not out of whim, but because it opens up an otherwise unknown field. And if exploring what we don't know is that natural desire of the human condition, as Aristotle taught us, then misalignment and apparent lack of control present themselves as a shortcut in that direction.

FCD&RGA: Throughout the history of architecture there've been multiple examples of architects with complementary or parallel

artistic work. Specifically, relationships of a certain formal affinity (the geometric component, the use of axonometric projection as a system of representation, the use of flat inks) can be established between your graphic work and that of, for example, an Aldo Rossi. Similarly, certain analogies can be established in your work in the use of color and in the relationship between figure and background with painters such as David Hockney. As José Antonio Marina says, how influences are treated is something inherent to all creative work, although it's rarely acknowledged, silenced by the myth of originality. What role have sources of inspiration, especially graphic ones, played in your work and, as professors, what role do you think they should play in training processes?

SvH: This is a very common question, especially in northern hemisphere circuits. Our answer extends symmetrically between what

27. 72412231616 (0035, n.02A). Díptico, óleo sobre tela, 240 x 180 cm (cada), 240 x 360 cm (total), 2024. Fotografía © Pezo von Ellrichshausen
28. 72412231616(0035, n. 02B) Díptico, óleo sobre tela, 240 x 180 cm (cada), 240 x 360 cm (total), 2024. Fotografía © Pezo von Ellrichshausen

27. 72412231616 (0035, n.02A). Diptych, oil on canvas, 240 x 180 cm (each), 240 x 360 cm (overall), 2024. Photography © Pezo von Ellrichshausen
28. 72412231616(0035, n. 02B), Diptych, oil on canvas, 240 x 180 cm (each), 240 x 360 cm (overall), 2024. Photography © Pezo von Ellrichshausen

rarelo. Concretamente, pueden establecerse relaciones de cierta proximidad formal (la componente geométrica, el uso de la axonométrica como sistema de representación, el uso de las tintas planas) entre vuestra obra gráfica y la de, por ejemplo, un Aldo Rossi. Del mismo modo pueden establecerse ciertas analogías en vuestro trabajo en el uso del color y en la relación entre figura y fondo con pintores como David Hockney. Como dice José Antonio Marina, el tratamiento de los referentes es algo consustancial a toda labor creativa, aunque pocas veces se reconozca, silenciado por el mito de la originalidad. ¿Cuál es el papel que han jugado los referentes, especialmente los gráficos, en vuestro trabajo y, como profesores, cuál es el que creéis que deben jugar en los procesos de formación?

SvH: Esta es una pregunta muy habitual, sobre todo en los circuitos del hemisferio norte. Nuestra respuesta se extiende simétricamente entre lo que hacemos en nuestra práctica profesional y en nuestra práctica académica.

Dicho breve, simplemente no usamos referentes. Lo mismo para el uso de conceptos, metáforas o grandes gestos. Sencillamente no trabajamos de ese modo. Pero no es sólo que no nos interesa validar lo que hacemos subiéndonos a los hombros de otros más grandes, sino porque sentimos que la





cita tendería a subordinar el proceso a lo que ya conocemos. Creo que el uso de precedentes se ha convertido en una técnica banal para compensar la falta de creatividad. *Instagram* o *Pinterest* son catálogos sospechosamente fértiles, sobre todo para las nuevas generaciones. Por supuesto que un cliente o un jurado de concurso, aún siendo educado, puede ser impresionado mediante imágenes de grandes obras de arte, con seductoras fotografías de Cartier-Bresson o refinadas esculturas de Martin Puryear. Para mí no es más que el abuso de una autoridad prestada.

MP: Al no usar referentes, ni metáforas ni conceptos, como los populares eslóganes para ganar concursos, uno podría pensar que la arquitectura queda despojada de contenido. Incluso más, el crítico o el historiador pudieran quedar abandonados en medio de un territorio demasiado vasto para abordar. Y eso es precisamente lo que nos interesa subrayar. La arquitectura no necesita ser explicada. La arquitectura no necesita de discursos, al menos no de discursos escritos o ilustrados con recursos externos a aquello que la propia obra es. De este modo, aunque el edificio sea una presencia desnuda no puede ser muda. Cuando uno dice “aquello que la obra es”, en el fondo, se refiere a un contenido sensible, a un sentido propio de la obra. Ese sentido es análogo, es decir, tiene algo de la solidez unívoca de los hechos y algo de la fragilidad volátil y equívoca de los valores. Con todo, postergar la referencialidad explícita durante el proceso creativo no tiene nada que ver con la capacidad que tiene la propia obra de evocar o de significar. De hecho, toda obra de arquitectura es referencial por definición, toda vez que al percibir un muro o una ventana en un muro uno se refiere a aquello que percibe y a aquello que uno lee o entiende de tal percepción. Por ello preferimos entender la obra de arquitectura como un sistema autorreferencial, como un signo de sí mismo, un centro.

FCD&RGA: Tenéis una amplia experiencia enseñando en varias escuelas de arquitectura, chilenas, pero mayormente norteamericanas, entre otras, el IIT, Cornell, Berkeley, Harvard y Yale. A partir de esta visión privilegiada del panorama de la enseñanza de la arquitectura y de su dispersión de enfoques, en vuestra opinión: ¿Son las estructuras académicas las que condicionan los resultados, es el modo de enseñar lo que realmente importa, o todo depende de factores más contextuales, como la tradición, los medios o el entorno socio-cultural?; ¿Habéis enfrentado alguna discordancia en los métodos para la enseñanza en el Norte con respecto al Sur? Y, por último: ¿Hasta qué punto se vincula vuestra metodología de enseñanza con vuestra práctica profesional?

MP: Como mencionaba, tal como en nuestra práctica profesional, en nuestra práctica académica proponemos una pedagogía basada en un abierto rechazo a los discursos y los precedentes. Uno pudiera interpretarlo como una suerte de crítica anti-postmoderna, que llevó el problema referencial e interpretativo a niveles no sólo ilegibles sino sin sentido. En parte es cierto, pero no por aspirar a un retorno al rigor positivista del periodo moderno o al dogmatismo clásico. Un método de enseñanza basado en proposiciones arquitectónicas es equivalente a una formulación de preguntas, y no de res-

we do in our professional practice and in our academic practice.

In short, we simply do not use referents. The same goes for the use of concepts, metaphors, or big gesture. We simply don't work that way. But it's not only that we aren't interested in validating what we do by standing on the shoulders of others who are greater than us, but because we feel that quoting others would tend to subordinate the process to what we already know. I believe the use of precedents has become a banal technique to compensate for a lack of creativity. *Instagram* or *Pinterest* are suspiciously fertile catalogues, especially for younger generations. Of course, a client or a competition jury, even if well-educated, can be impressed by images of great works of art, with seductive photographs by Cartier-Bresson or refined sculptures by Martin Puryear. For me it's nothing more than the abuse of borrowed authority.

MP: By using neither external references, nor metaphors, nor concepts, such as the popular slogans used to win competitions, you might think that architecture is stripped of content. Even more, the critic or the historian could be left adrift in the middle of a territory too vast to take on. And that's precisely what we're interested in emphasizing. Architecture doesn't need to be explained. Architecture doesn't need discourse, at least not discourse written or illustrated with resources external to what the work itself is. In this way, even if the building is a bare presence, it cannot be mute. When you say “what the work is”, you're essentially referring to sensitive content, a meaning proper to the work. That meaning is analogous, that is, it has something of the univocal solidity of facts and something of the volatile, equivocal fragility of values. All in all, postponing explicit referentiality during the creative process has nothing to do with the work's own capacity to evoke or to signify. In fact, every work of architecture is referential by definition, since when perceiving a wall or a window in a wall, you refer to that which you perceive and to that which you read or understand from such perception. That's why we prefer to understand the work of architecture as a self-referential system, as a sign of itself, a center.



29



30

FCD&RGA: You have extensive experience teaching in various schools of architecture, Chilean, but mostly North American, among others, IIT, Cornell, Berkeley, Harvard, and Yale. From this privileged perspective on the landscape of architectural education and its diverse approaches, in your opinion: Do academic structures condition results? Is the manner of teaching what really matters, or does it all depend on more contextual factors, like tradition, resources, or the socio-cultural environment? Have you faced any discrepancies in teaching methods in the North compared to the South? And lastly: To what extent is your teaching methodology linked to your professional practice?

MP: As I mentioned, just as in our professional practice, in our academic practice we propose a pedagogy based on an open rejection of discourses and precedents. You could interpret it as a kind of anti-postmodern critique, which takes the referential and interpretive problem

puestas a preguntas dadas. De este modo, el proyecto pedagógico que nos motiva es aquel que acepta la arquitectura como conocimiento tácito, esto es; como un lenguaje mudo, al menos no verbal, que se significa a sí mismo. Sin duda esto se alinea con nuestra práctica profesional, en donde cada obra funciona como sistema autorreferente, aunque no autónomo.

SvH: Todos los talleres que hemos desarrollado en la última década, todos lejos de Chile, son para niveles superiores, para estudiantes de magister o finales de pre-grado. Este nivel nos ha permitido investigar más a fondo en asuntos disciplinares, superando los problemas de la formación básica. Sin duda el exceso de discurso es un rasgo norteamericano que nos resulta problemático. A pesar de ser defensores de un necesario espesor teórico, me parece que el contexto norteamericano tiende a desconectar la investigación del hecho arquitectónico. Lamentablemente, es corriente para un estudiante norteamericano buscar datos en disciplinas más o menos colindantes, en la sociología, la biología, la química o las ingenierías informáticas, sin dedicar luego el tiempo y la paciencia necesaria para traducir todo eso en instrumentos de proyecto. Al final, muchos se pasan el semestre haciendo gráficos y estadísticas sin saber cómo colocar una puerta en un muro.



31

29. INES Innovation Center, Concepcion, Chile, 2009-21. Fotografía © Pezo von Ellrichshausen

30. NIDA house, Navidad, Chile, 2015-16. Fotografía © Pezo von Ellrichshausen

31. RODE house, Chonchi, Chile, 2015-2017. Fotografía © Pezo von Ellrichshausen

29. INES Innovation Center, Concepcion, Chile, 2009-21. Photography © Pezo von Ellrichshausen)

30. NIDA house, Navidad, Chile, 2015-16. Photography © Pezo von Ellrichshausen)

31. RODE house, Chonchi, Chile, 2015-2017. Photography © Pezo von Ellrichshausen)

Según he visto, este no parece ser el problema de las escuelas europeas. En todo caso, acaso como compensación, la especulación teórica es mucho más profunda y fructífera en Estados Unidos. El modelo científico, según la tradición pragmatista y analítica, ha permeado a las escuelas de humanidades y bellas artes. Hay muchas escuelas europeas cuyo énfasis está en la técnica, y luego los jóvenes arquitectos siguen emulando respuestas estándar y automáticas, pero frívolas o carentes de contenido.

FCD&RGA: Este proceso de trabajo que realizáis, interconectando la práctica arquitectónica con la artística, ¿Creéis que es un modelo exportable en la enseñanza de la arquitectura? Cada vez más asistimos en las escuelas y en los planes de estudio a una fuerte presión por enseñar competencias basadas exclusivamente en lo práctico o en lo que se supone debe ser lo estrictamente profesional. El arte, la cultura y alguna de sus expresiones, como el propio dibujo, como fin en sí mismos, cada vez tienen menos cabida, presionadas también por una falta de tiempo que, sin embargo, es imprescindible en toda labor creativa. Algunos autores, como Nuccio Ordine o Juhani Pallasmaa, han advertido insistentemente sobre este aparente empobrecimiento de la enseñanza universitaria actual ¿Qué opináis al respecto?

to not only illegible but meaningless levels. In part that's true, but not because we aspire to return to the positivist rigor of the modern period or to classical dogmatism. A teaching method based on architectural propositions is equivalent to formulating questions and not answers to questions. Thus, the pedagogical project that motivates us is one that accepts architecture as tacit knowledge, that is, as a mute language, at least a non-verbal one, that signifies or gives meaning to itself. Undoubtedly this aligns with our professional practice, where each work functions as a self-referential system, though not an autonomous one.

SvH: All the workshops we've taught in the last decade, all far from Chile, are for upper levels, for master's students or the final years of undergraduate study. This level has allowed us to research disciplinary matters more deeply, surpassing problems of basic professional training. Without a doubt, excessive discourse

is an American trait that we find problematic. Despite being an advocate for a necessary theoretical depth, it seems to me that the American context tends to disconnect research from architectural fact. Unfortunately, it's common for American students to search for data in more or less adjacent disciplines, in sociology, biology, chemistry, or computer engineering, without then dedicating the time and patience needed to translate all of that into tools to support project development. In the end, many spend the semester making graphics and statistics without knowing how to put a door in a wall.

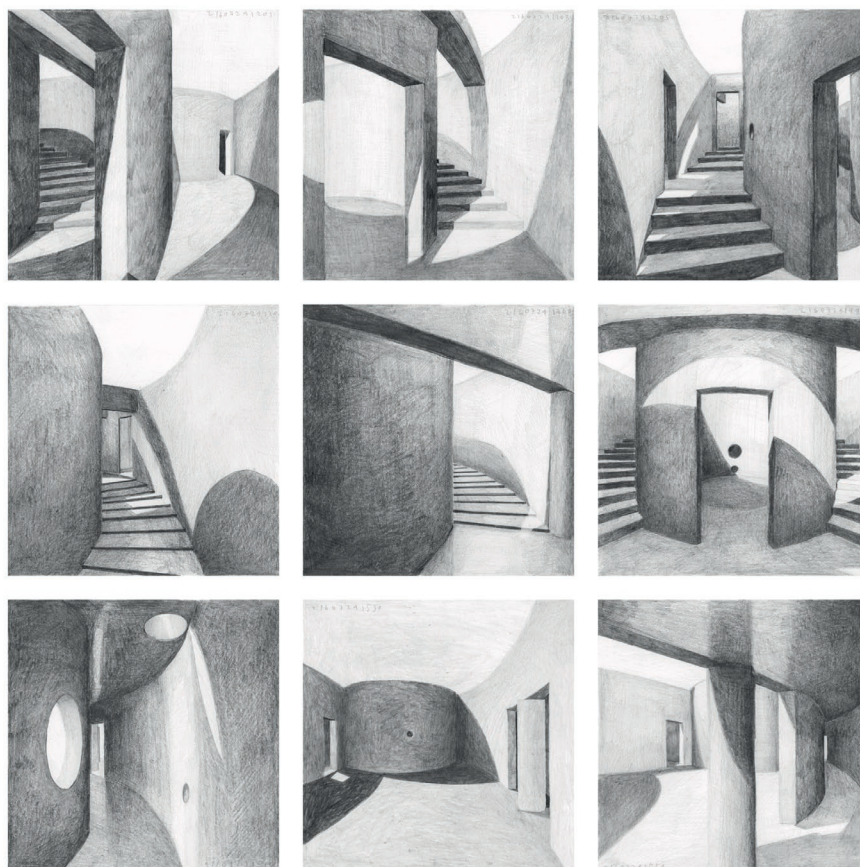
As I've seen, this doesn't seem to be the problem in European schools. In any case, perhaps as compensation, theoretical speculation is much deeper and more fruitful in the United States. The scientific model, according to the analytical, pragmatist tradition, has permeated humanities and fine arts schools. There are many European schools whose emphasis is on technique, and then young architects continue emulating standard, automatic responses that are frivolous or lacking in content.

FCD&RGA: This work process that you carry out, interconnecting architectural and artistic practice, do you think it's an exportable model for teaching architecture? More and more we're seeing in schools and curricula heavy pressure to teach competencies based exclusively on the practical or on what's supposed to be strictly professional. Art, culture, and some of their expressions, like drawing, as ends in themselves, are given less and less space, further constrained by a lack of time which, however, is essential to all creative work. Some authors, such as Nuccio Ordine or Juhani Pallasmaa, have insistently warned about this apparent impoverishment of today's university education. What's your opinion?

SvH: I suppose it's relative to the architect's expected role. If the architect is conceived of as a technician who solves quantifiable problems, they should undoubtedly be taught technical tools. If they're conceived of as a humanist, they must learn to ponder, to ask questions, and not necessarily give answers. The discussion between art and technique has been revisited many times and tends to be polarized in a confrontation

32. 21607241201 (NIET, n. 01) / 21607241203 (NIET, n. 02) / 21607241205 (NIET, n. 03) / 21607241206 (NIET, n. 04) / 21607241208 (NIET, n. 05) / 21607241445 (NIET, n. 06) / 21607241510 (NIET, n. 07) / 21607241530 (NIET, n. 08) / 21607241554 (NIET, n. 09) Lápiz sobre papel, 28 x 21 cm (cada), 2024. Fotografía © Pezo von Ellrichshausen

32. 21607241201 (NIET, n. 01) / 21607241203 (NIET, n. 02) / 21607241205 (NIET, n. 03) / 21607241206 (NIET, n. 04) / 21607241208 (NIET, n. 05) / 21607241445 (NIET, n. 06) / 21607241510 (NIET, n. 07) / 21607241530 (NIET, n. 08) / 21607241554 (NIET, n. 09) Pencil on paper, 28 x 21 cm (each), 2024. Photography © Pezo von Ellrichshausen



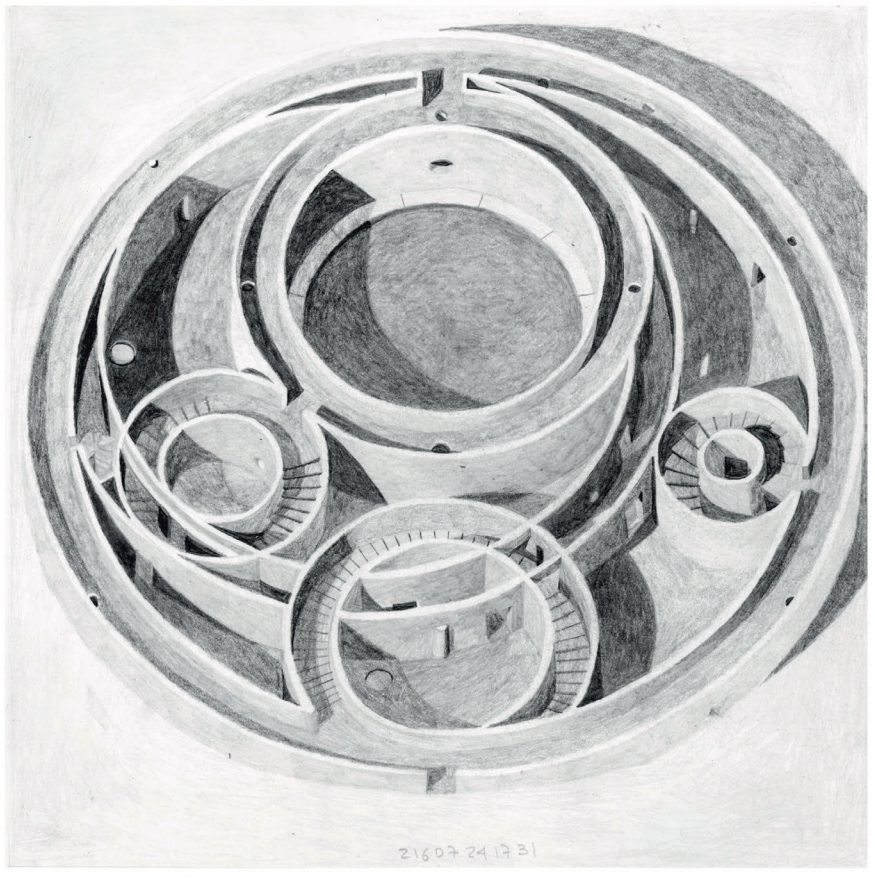
32

SvH: Supongo que es relativo al rol que se espera del arquitecto. Si el arquitecto es concebido como un técnico que resuelve problemas cuantificables, sin duda se le deben enseñar herramientas técnicas. Si es concebido como un humanista, debe aprender a especular, a preguntar, y no necesariamente a dar respuestas. La discusión entre arte y técnica ha sido revisada muchas veces, y tiende a ser polarizada en una confrontación entre la mirada pragmática y la mirada existencial. Nosotros lo explicamos con una alegoría, imaginando el vuelo de un avión que una vez en el aire se encuentra con una tormenta. Si eres el piloto, uno preferiría que supiera leer los instrumentos y maniobrar correctamente, en vez de deleitarse por los contornos dorados de las nubes. Pero si eres un poeta, mejor es que seas un pasajero y que, gracias al piloto, puedas examinar las nubes tan cerca como quieras. No creo que sean actividades excluyentes sino complementarias. La arquitectura científica es tan necesaria como la artística. No creo que deba haber un único modelo académico ni una única técnica pedagógica. De hecho, nos alivia pensar que la arquitectura se puede aprender, pero no enseñar. Al final, lo único que uno hace en una escuela de arquitectura es compartir una forma de mirar, un sistema de valores.



33. 1607241731 (NIET, n. 10) Lápiz sobre papel, 37 x 37 cm, 2024. Fotografía © Pezo von Ellrichshausen

33. 1607241731 (NIET, n. 10) Pencil on paper, 37 x 37 cm, 2024. Photography © Pezo von Ellrichshausen



33

MP: Asimismo, nos gusta pensar que todos somos estudiantes, unos con más experiencia que otros. Y que el sistema de valores que compartimos se demuestra por lo que hacemos y no tanto por lo que decimos. En nuestro caso, hacer arquitectura es una forma de vida. Es una forma de ser, por ello esencial e incuantificable, un problema sin respuesta definitiva, de una utilidad de lo inútil, como diría Ordine, o una utilidad sin fin, como presagiaría Kant. Hoy parece haber una ansiedad ante las inminentes crisis ecológicas, económicas y sociales. Frente a tales problemas, muchos ponen en duda la necesidad del arte, de la belleza. Pero si uno asume que el arte es una forma de bondad y generosidad, y que por ello no existe una real distinción entre ética y estética, me parece aún más urgente instalar el arte de la arquitectura como una forma fundamental de expresión humana.

Después de todo, la arquitectura, en tanto artefacto, en tanto segunda naturaleza, es un producto humano de primera necesidad. La arquitectura no sólo nos deja estar en el mundo, en un mundo posible, sino que, eventualmente, nos deja entender algo más de dicho mundo.

between pragmatic and existential points of view. We explain it with an allegory, imagining the flight of a plane that, once in the air, encounters a storm. If you're the pilot, you'd prefer to know how to read the instruments and maneuver correctly, rather than delight in the golden contours of the clouds. But if you're a poet, it's better that you're a passenger and that, thanks to the pilot, you can examine the clouds as closely as you please. I don't believe they're mutually exclusive but rather complementary activities. Scientific architecture is as necessary as artistic architecture. I don't think there should be one single academic model or a single pedagogical technique. In fact, it's a relief for us to think that architecture can be learned but not taught. In the end, the only thing you really do in a school of architecture is share a way of seeing, a system of values.

MP: Likewise, we like to think that we're all students, some with more experience than others, and that the value system we share is demonstrated by what we do and not so much by what we say. In our case, making architecture is a way of life. It's a way of being, and therefore essential and unquantifiable, a problem without a definitive answer, a usefulness of the useless, as Ordine would say, or a utility without end, as Kant would suggest. Today there seems to be anxiety in the face of imminent ecological, economic, and social crises. Faced with such problems, many question the need for art, for beauty. But if you assume that art is a form of goodness and generosity, and that therefore there's no real distinction between ethics and aesthetics, it seems to me even more urgent to install the art of architecture as a fundamental form of human expression.

After all, architecture, as artifact, as second nature, is a basic human product. Architecture not only allows us to be in the world, in a possible world, but rather, eventually, allows us to understand something more of that world.