

CONCEPCIÓN ARQUITECTÓNICA

Mauricio Pezo

01. Los textos de arquitectura escritos en la primera mitad del siglo pasado son el testimonio directo de los grandes maestros que a través de sus obras e ideologías lograron transformar radicalmente la manera de entender la arquitectura y las formas culturales de su época. Esta arquitectura, la arquitectura de la modernidad, fue el reflejo de un momento de ruptura social provocado por una suerte de alteridad emocional de pre y post guerra.

No deja de ser paradójico que en el lugar donde hoy se forman los futuros arquitectos, aquellos que mañana tendrán el derecho legal de participar en los cambios de la ciudad, de la sociedad y de nuestra cultura, se hayan olvidado del discurso de estos grandes maestros.

Este último tiempo, y aún más entusiasmado por la novedad de volver a la Escuela, he estado revisando los libros de

nuestra biblioteca y me he encontrado con el síntoma más claro de lo que está pasando, y que es casi una prueba matemática irrefutable.

Cuando Le Corbusier viajó a Sudamérica escribió el libro *Precisiones* (1), este libro está en la biblioteca y ha sido consultado 24 veces desde el año 1984, o sea una o dos consultas por año. El texto de Vincent Scully (2) sobre la obra de Louis Kahn salió de la biblioteca 6 veces el año 97, 7 veces el año 98 y 4 veces el año 99. Doy solo estos ejemplos, pero podría seguir con una lista abundante. El punto es que en una escuela de arquitectura de 500 alumnos el año pasado, por ejemplo, sólo 4 alumnos tuvieron la oportunidad, en una reunión privada, de escuchar y de preguntar a la experiencia de un sabio como Louis Kahn. ¿Qué está pasando? Acaso en la escuela de arquitectura los estudiantes no saben que los

textos están en español. O, ¿será tal vez porque los estudiantes de arquitectura definitivamente no leen?

Alguien podría justificar que al parecer es más útil mirar revistas de lo último que se está haciendo, y que es más fácil mirar fotos que leer. A mi modo de ver las cosas, lo que está pasando es que se tiende a buscar las soluciones y no a realizar un esfuerzo por pensar en las respuestas.

Sólo quiero dejar planteado este síntoma preliminar para fijar el contexto cultural de la mejor escuela de arquitectura del sur de Chile. No son palabras irónicas, por el contrario; creo que ésta será la manera de proponer una verdadera concepción arquitectónica.

02. Un domingo, concentrado en sí y meditabundo, se sentó el Discípulo a plena luz. Con el ánimo invadido de silencio y paz interior, vio en visión intelectual a un hombre sutil en el lenguaje, pero inexperto en cuanto a las obras y desbordante de una orgullosa riqueza. Hombres de tal calaña, por sus maneras inauditas de hablar los llamaremos monstruosos. Apenas hubo visto tal monstruo, le pregunta el Discípulo: ¿de donde vienes?

Monstruo: de donde nunca fui.

Discípulo: entonces, ¿quién eres?

Monstruo: yo no soy

Discípulo: y ¿qué deseas?

Monstruo: yo no deseo.

Discípulo: hablas maravillosamente, ¿cómo te llamas?

Monstruo: me llamo el Monstruo Anónimo.

Discípulo: el nombre de monstruo te queda muy bien ya que empleas un lenguaje monstruoso y peregrino. Pero, ¿qué busca tu inteligencia?

Monstruo: la ociosa libertad

Discípulo: ¿y qué entiendes por ello?

Monstruo: vivir según el capricho del propio querer, sin establecer distinciones y sin cuidarse ni del pasado ni del futuro (3).

Este es el Diálogo de la Verdad escrito por Enrico Suso el año 1340. En él se explica que lo único que busca el monstruo es la *ociosa libertad*. El monstruo es un hombre que no es y que no desea, y si fuera posible concebir semejante criatura, mitad soberbia mitad nobleza, su inteligencia aspiraría sólo al privilegio de lo posible. Pero en definitiva, el Monstruo

Anónimo no es más que el temor supremo a la propia inteligencia. En el fondo, el diálogo es simplemente el conflicto interno de un hombre, mitad Monstruo mitad Discípulo, que intenta justificar sus tentaciones. Las tentaciones del pensamiento, o de la pura teoría, o las tentaciones terrenales de la práctica infundada. Esta crisis entre teoría y práctica es el fundamento de todo arte aplicado. Es la lucha constante de una disciplina regulada por la técnica y su razón, y por el espíritu de su ejecución. La danza no es parte de quien baila tanto como la música no lo es para quien la toca. La danza busca desafiar la concentración del equilibrista más atento y la música se hace para quien la escucha. Tanto el bailarín como el músico, así como un arquitecto que concibe arquitectura, estudian su oficio para entender sus reglas. Un bailarín conocerá mejor sus músculos y lo que de ellos pueda exigir.

El músico simplemente buscará el valor de las notas, del ritmo y del silencio. Cada uno hará un esfuerzo por aprender a diferenciar cada movimiento y sobre todo por interpretarlos con fuerza y control. El correcto uso de la materia y de la técnica en un proyecto de arquitectura, así como los pasos para la danza o las notas para la música, significa saber en que momento y de que manera ocuparlos y en que momento y de que manera saber ignorarlos.

03. 1898, Adolf Loos: La arquitectura provoca con la ayuda de los materiales sensaciones que, en realidad, no son algo inherente al material. 1923, Le Corbusier: La arquitectura es el juego señorial, correcto y magnífico de masas ensambladas por la luz. 1928, Mies van der Rohe: La arquitectura es la relación espacial del hombre con su entorno y la expresión de

cómo se afirma en él y cómo sabe dominarlo. 1929, Walter Gropius: La arquitectura es la expresión cristalina de los pensamientos más nobles del hombre, de su denuedo, de su humanidad, de su fe y de su religión. 1939, Frank Lloyd Wright: Sé que la arquitectura es vida, o por lo menos es la vida misma tomando forma y por lo tanto es el documento más sincero de la vida tal como fue vivida siempre. 1940, Alvar Aalto: La arquitectura es un fenómeno sintético que cubre prácticamente todos los campos de la actividad humana. Es la creación de formas que se fundamenten en valores humanos verdaderos. 1953, Louis Kahn: La arquitectura es la medida construcción de espacios. Es la creación de espacios que provocan un sentimiento de uso apropiado.

La honestidad de los materiales, la sublimación de la luz, el dominio de la técnica, el espíritu altruista, la naturaleza orgánica, los valores humanos, y el orden adecuado. En la definición de cada uno de estos maestros se reconoce una aspiración a los valores más trascendentales de la arquitectura. Cada definición se refiere a las cualidades esenciales de una correcta concepción arquitectónica.

04. Le Corbusier advierte que no se debe pensar en académico. Según Le Corbusier el academicismo es precisamente admitir unas formas, unos métodos, unos conceptos, porque existen y no se pregunta el por qué de ello (4). Y aquí es donde el síntoma se manifiesta. Basta recorrer los talleres durante una entrega de proyectos para descubrir que, más allá y a pesar de su débil representación, los

estudios están inundados de observaciones muletilla. “Abrirse a la ciudad”, “balconearse a lo público”, “acontecer de lo fragmentado en lo colectivo”, “habitar la grieta”, todas estas oraciones (por su rimbombante tono de oración religiosa) han adquirido la categoría de frases tan populares como atemporales. Se repiten año tras año como una herencia pegajosa del “cliché académico”.

Por otro lado hay quienes se aferran a concepciones negativas que tienden a descalificar y que reducen a lo casi inexistente. Explican la arquitectura como una aspiración imposible, inalcanzable por sublime e incapaz de ser definida con rigor y sin tropezar con palabras vulgares y ordinarias. Los que esconden el secreto de la concepción arquitectónica son unos miembros elegidos, incansables combatientes por la fe intelectual, que alucinan con subir al estrado ceremonial

desde donde siempre serán escuchados. Estos serios monjes de la trascendencia, cada vez más numerosos, son poseedores de un lenguaje elevado que no llega a oídos populares, a esos incultos sin derecho, casi olvidados para quienes adoran la verdad de la doctrina arquitectónica. Los miembros de esta academia nostálgica celebran hazañas majestuosas de objetos únicos y cotizados, joyas del deseo, que se hicieron alguna vez en alguna parte y por alguna persona, y que es mejor de lo que se hace ahora en nuestra ciudad y por nuestros arquitectos. La otra arquitectura, la de verdad, se encierra en una ilusión latente. Es una fantasía del mundo ideal, que está correctamente pensada, profundamente pensada, y que está correctamente construida por las reglas de la razón. Pero nuestra ciudad es el lugar de la basura, infierno del culto pensador que permanece cada

vez más inmóvil, fijo en recordar palabras sensatas pero sobre todo doctas y seguras. Esta es la pequeña gran vanidad de los miembros del consejo superior del pensamiento universal. Hay que reconocer el valor de profetas honestos y laboriosos que comparten silencios verdaderos. Otros, que en triste parafernalia, disfrutan de las reverencias de los más débiles; de los niños ingenuos y tímidos. Son estos otros profetas, los falsos profetas, quienes prescriben recetas adulteradas. Entregan fórmulas erróneas e insuficientes, y manipulan lo que dicen porque saben, ellos más que nadie, que si mienten no serán castigados. Porque después de todo, como alguna vez dijo Adolf Loos ante los ojos de Dios no hay arquitectos buenos o malos, en las cercanías de su trono todos los arquitectos son iguales.

Señores profesores y distinguidos alumnos, aunque con lo que voy a decir pueda herir algunos corazones apasionados o romper la ilusión de quien aún desconoce su verdadera vocación, me atrevo a afirmar que en la actualidad la arquitectura ha muerto. La arquitectura actual ha muerto porque es inevitable reconocer que toda, definitivamente toda, obra construida es arquitectura. Toda obra construida en un lugar para ser habitada por el hombre es una obra de arquitectura. Y si toda obra construida es una obra de arquitectura, la arquitectura desaparece como tal. Si todo es arquitectura se deberá considerar el valor de una posible concepción arquitectónica. Esto no implica, todavía, un juicio sobre el posible bien social que esto encierra ni habla de la aparente innecesidad del culto arquitecto.

Lo espacial del espacio, lo material de la materia, lo formal de la forma, lo funcional de la función, lo estructural de la estructura, son las esencias inseparables de toda obra de arquitectura. Esto es lo que soporta, con mayor o menor intensidad, toda obra construida.

La cabaña de adobe de un campesino es tan arquitectura como el Pabellón de Barcelona de Mies. Toda obra de arquitectura se funda para ser habitada. Fundar en el sentido de fundación e inmovilidad y habitar en relación con una dimensión y una medida humana. Y nada más. Eso es todo para que sea arquitectura. Pero la calidad es otro problema. La cabaña se diferencia del pabellón esencialmente por sus valores arquitectónicos.

Para que mis palabras sean claras y directas, repito que toda obra construida en un lugar para ser habitada por el hombre

es una obra de arquitectura. No es arquitectura un avión porque es un espacio para ser habitado por el hombre pero no pertenece a un lugar. Tampoco es arquitectura un estanque de agua porque pertenece a un lugar pero no es un espacio para ser habitado por el hombre.

Me detengo en el dibujo de Mies para un edificio de oficinas en acero y vidrio. El aspecto sólido del volumen de cristal enfatiza la expresividad de un material de reflejos y sombras cuya transparencia depende de la posición de la superficie en relación con la luz natural, preocupación que se extiende al tratamiento de los prismas separados que evitan la excesiva profundidad del edificio. Esta obra, proyectada en el año 1919, lamentablemente no es arquitectura. Es un dibujo de carbón sobre papel que nunca se llegó a construir. Pero será necesario advertir que esta obra encierra contenidos

arquitectónicos más valiosos que, por ejemplo, la mayoría de los edificios corporativos de nuestra ciudad.

Aceptando que toda obra construida es arquitectura se podrá agregar que lo que obviamente nunca será arquitectura es un proyecto de arquitectura, un dibujo, la historia de la arquitectura, su teoría o sus estudios de composición. Son una parte de ella pero no son la arquitectura misma. Así entonces, y más allá de la fascinación actual, tampoco será arquitectura la construcción de espacios virtuales, el ciber espacio y otras fantasías. Es virtualmente más arquitectónico el simple reflejo de un edificio sobre un vidrio pero que además de su luz se pueda tocar.

05. Concepción es el nombre de nuestra ciudad. Después de haber sido fundada en 1551 bajo el nombre de Señora del

Nuevo Extremo, se traslada de lugar, en 1754, y su nombre es cambiado al de Concepción de la Madre Santísima. El nombre fundacional designa el lugar de la gestación divina.

Concepción es la acción de concebir. Significa el origen de la creación. La concepción es la causa inicial de toda forma creada. Podría ser la formación de una idea o la posibilidad primitiva de hacer un concepto. Es decir, de un pensamiento expresado con palabras; y en arquitectura, de un pensamiento traducido a elementos arquitectónicos.

Todas las imágenes que mostraré a continuación corresponden a verdaderas obras de arquitectura de Concepción. Cada una de ellas es más arquitectura que cualquier dibujo de Chernikhov, Archigram o Libeskind. Lo que se intentará discutir es el verdadero valor arquitectónico de esta arquitectura.

La arquitectura actual en Concepción descansa en el privilegio de ser arquitectura sólo por estar construida. Es un hecho irrefutable que toda obra construida en un lugar para ser habitada por el hombre es una obra de arquitectura. Pero la crisis se concibe en el momento en que estas obras construidas carecen de valor, y sus carencias, o por excesos o por defectos, alcanzan un estado agudo o, peor aún, crónico.

Un vicio es la profundización de algún acto desmedido, o de un acto que, profundizándose, se vuelve habitual y característico (5). Los vicios, o pecados fundados, son los principios arquitectónicos de cualquier mal concreto. Su descripción establece criterios de estructuración esquizofrénica de un estado de cosas, válido sólo por su doble sentido instrumental de pro-vocación y pro-posición. Se propone la descripción de ideas atrofiadas, de razones

ignoradas o simplemente de una concepción degenerada. O sea, de una concepción anticoncebida. En estos siete vicios se representan siete modos de habitar el mundo. Son principios fundados en la capacidad de vínculo con toda obra construida: de la relación de quien concibe la obra con el objeto construido o de cómo esta obra, en su condición somática (6), se relaciona con quienes la habitan.

Vanagloria (o el ansia desmedida de honor). En su origen aparece como aquel acto ciego de expansión del dominio del yo naciente. Es la reafirmación y exaltación del yo. Ansias de notoriedad o narcisismo estético.

Es una manifestación directa para alguien que observa. Es la búsqueda de reconocimiento y aprobación. Es la vana-gloria. Gloria como luminosa notoriedad y vana porque pretende ser lo que no es. El vanidoso miente, hace trampas para no

perder, adula y argumenta ciegamente. Es esencialmente una representación.

Envidia (o la tristeza a causa del bien ajeno). Se envidia la gracia, la belleza o la inteligencia. Lo que corroe el alma del envidioso no es sólo verse medido por un ser que lo supera sino por el hecho de encontrar un límite definitivo en ese bien dado a otro. Es decir, de un bien agotado por otro y que quisiéramos haber agotado nosotros. Todo esto está a un paso del resentimiento y del odio.

Acidia (o el vicio de la flojera o del desgano). Es el demonio del mediodía, la hora de la flojera. La palabra acidia deriva del griego axedia que significa lo no-cuidado o que no está seguro. Algo que no está cuidado se entrega anticipadamente porque no tiene motivo por que luchar. El desgano es la mínima respuesta a lo que pasa. El mínimo interés por el

contexto (o lo que rodea a la obra) o el mínimo interés por sí misma (o lo que está adentro de ella). Es una obra descuidada, entregada a cumplir con lo mismo que se ha cumplido siempre. Son recursos seguros, pero en definitiva se desvincula del presente y no tiene nada que hacer. En la inmovilidad de una obra construida, cuando cae en la indiferencia, hace nada, o sea: no tiene nada que hacer consigo misma y menos aún con el resto.

Avaricia (o la avidez de tener y de retener). La avaricia es la inclinación tanto a tener como a retener para sí lo que se tiene. La retención de una cualidad es algo temporal porque en el fondo no le pertenece al objeto. Este es un deseo por ejercer poder sobre el mundo. A la retención sigue la acumulación que en definitiva posterga las posibilidades de usar lo que se tiene.

El apetito de avaricia es un engaño a la naturaleza. Intenta hacer propias las cualidades de la realidad, y, lo que es peor, lo cumple porque obra con engaño.

Iracundia (o el apetito de venganza). Un acto de ira es la reacción a una situación o bien es la manifestación de una estructura de personalidad propia. La iracundia es una facultad de la ira. A diferencia de la pura violencia, que sólo se opone a un proceso natural, lo que mueve a la iracundia es la reparación de un bien perdido injustamente. Es la expresión de un resentimiento que al mismo tiempo es una forma de liberarse de él.

Lujuria (o el amor libidinoso). Este es el vicio del lujo o de la sobreabundancia. Una obra desbordante en formas, que se confunden y se mezclan sin dejar espacio para la orientación de la mirada. Es lujurioso quien, prendado de los medios que

usa, va postergando el fin al que esos medios están ordenados (7). Es el error de cometer excesos de algo tal vez bueno en principio. Lujuria como luxurie significa luxación, que es dislocamiento o el hecho de salirse de su lugar propio o natural. La lujuria se manifiesta como una aspiración a la belleza por la belleza.

Gula (o el apetito desordenado). Todo hombre apetece alimento y lo busca como un bien primario para su cuerpo. Su búsqueda desmedida por placer lo convierte en vicio. Estos son los placeres del sibarita. El deseo desmedido de una gula estética.

06. Si la arquitectura ha muerto, ¿cuál es el fin de nuestra arquitectura? Muchos arquitectos consideran a la arquitectura como una rama, o tal vez el tronco, de todas las artes.

Lamento ser nihilista pero, por el respeto que me merecen la mayoría de los pintores y escultores, puedo asegurar que la arquitectura no es un arte. La arquitectura no es arte porque es definitivamente diferente en su esencia. El arte, en su estado puro, nace de la voluntad subjetiva de su creador, es casi como un accidente, en cambio la arquitectura es siempre la respuesta a una necesidad.

Para terminar retomo mis prejuicios iniciales. Sobre el síntoma de lo que está pasando sería posible entender que si en realidad los arquitectos no leen es porque carecen de reflexión y con esto se arriesgan a perder el sentido de su obra. Pero por otro lado para qué leer (¿), si la arquitectura es una experiencia y no una descripción de las fotos, los dibujos o de las palabras que la representan.

Creo que los buenos textos no nos enseñan el sentido de la arquitectura sino de la buena arquitectura; de la arquitectura que subraya los valores espirituales, de la arquitectura que trasciende el valor de la materia y de sus contingencias. Aquella arquitectura construida sobre la base de un pensamiento, el único y más noble fin de toda CONCEPCIÓN ARQUITECTÓNICA. Según palabras de Baudrillard, la teoría sólo puede ser eso: una trampa tendida en la esperanza de que la realidad será lo bastante ingenua como para dejarse atrapar (8).

* Mauricio Pezo, Concepción Arquitectónica: texto transcrito de una lectura presentada en la Escuela de Arquitectura de la Universidad del Bío-Bío, Concepción, Junio 2001

REFERENCIAS:

- (1) Le Corbusier, *Precisiones*, Poseidon, Barcelona, 1978.
- (2) Vincent Scully, *Louis Kahn*, Hermes, México, 1962.
- (3) E. Castelli, *Lo Demoníaco en el Arte*, Universidad de Chile, Santiago, 1963, p. 47.
- (4) Le Corbusier, *Ibidem*, p. 48.
- (5) Humberto Gianini, *Del Bien que se Espera y del Bien que se Debe*, Dolmen, Santiago, 1997, p. 161.
- (6) Según José Ricardo Morales el aspecto corpóreo de la arquitectura considera lo que denomina condición somática.
- (7) Gianini, *Ibidem*, p. 179.
- (8) Jean Baudrillard, *La transparencia del Mal*, Anagrama, Barcelona, 1991, p. 119.

INCÓMODA PEREZA

Patricio Mardones

1. Primero debo mencionar un asunto, para luego quitarle su equívoca importancia: esta obra en el sur de Chile es la primera casa construida por el estudio de Mauricio Pezo y Sofía von Ellrichshausen. No creo que sea justo que los méritos o debilidades de este proyecto sean imputables a la juventud –un punto de vista benévolo– o a la inexperiencia –una visión más acusadora– de sus autores. La mal llamada arquitectura joven (si es que tal término existe) quedará fuera de esta lectura; creo importante referirse a la arquitectura a secas, sin apellidos ni disculpas. Apenas buena o mala. Ahora, y en defensa del oficio, podría afirmar que la casa Rivo se ha resuelto en la confrontación entre el proyecto y la propia realidad de la construcción, ofreciéndoles a los autores la oportunidad de pensar, verificar y decidir sobre la marcha; a fin de cuentas, pensar haciendo. Ese ejercicio, hecho con la

dosis correcta de lucidez, permitiría atenuar el peso de la inexperiencia. Esta especie de vigilia atenta sobre los hechos, mientras se van sucediendo, es algo propio de los oficios y por extensión del trabajo de los arquitectos.

2. Superado el tema de la opera prima, prefiero detenerme en la insistente parquedad con que los autores han resuelto enfrentar las preguntas que planteaba el encargo. Ellas se abordaron selectivamente, con una parcialidad premeditada que en ningún caso intentó entregar respuestas ingeniosas a todos los frentes y dimensiones del proyecto. Echando mano a un sistema constructivo convencional, resultado de insistentes aplicaciones que han terminado por dar forma a la tradición constructiva sureña, los arquitectos han optado por el papel de herederos, despejando un frente de preocupaciones y en cierta manera abandonando un campo de batalla. Han

confiado en una estructura estática como matriz formal, en técnicas ancestrales de la construcción en madera, en los ángulos rectos, en los encuentros sin articulaciones y en la pintura al carbonileo, parte del repertorio de la mayoría de los artesanos de la construcción. La casa es isotrópica; un solo sistema y un material la resuelven en su totalidad. El proyecto de la casa Rivo prefiere atender otro entramado de relaciones, ocupándose en otras áreas.

Según los mismos autores, la "...preocupación sólo ha sido dar con la forma del espacio estableciendo relaciones entre el programa y el lugar". No todas las preguntas recibirán respuesta; una decisión que probablemente contribuyó a clarificar los pasos siguientes.

3. Esta parquedad puede entenderse también como la pereza de que hablaba Neutelings. Una inclinación confesa a no

hacer casi nada, que está llena de reflexión, esfuerzo y renuncia (1), y que podría entenderse por lo menos de dos maneras: como la búsqueda de una economía severa que gobierna la toma de decisiones, o como una confianza que acepta dulcemente la realidad que envuelve al proyecto, liberándola de responsabilidades y obligaciones. Si tomamos en serio esta segunda opción, la práctica de la pereza también sería un ejercicio de modestia y exactitud, que entiende los delicados equilibrios vulnerados con la aparición de una obra de arquitectura. Una balanza que puede inclinarse a la ruina o a la fortuna.

4. La casa Rivo fue emplazada cuidadosamente en el área más despejada de un bosque cercano al río Cutipay, al sur de Valdivia. La decisión de no tocar ningún árbol –que en la casa de Lacaton y Vassal en Lége Cap Ferret determina la irrupción

de los troncos en el interior de la vivienda– lejos de convertirse en el motivo caracterizador del proyecto, lo deja sumido en una incómoda sordina. Las dimensiones de la planta se ajustan al pequeño espacio disponible en el terreno; el volumen, acorralado en el follaje, se ajusta al perfil de una pequeña torre de manera de garantizar condiciones aceptables de luz y vistas para el interior. La incomodidad de esta decisión queda al descubierto a la hora de fotografiar la casa: no es posible obtener un plano que acuse el prisma completo, y el observador debe contentarse con las pocas aristas que el bosque deja ver. No hay ninguna intención de corregir las condiciones del sitio a favor de una mejor percepción del volumen: por el contrario, el proyecto debió acomodarse a él dejándolo “tal como estaba”. La casa, por lo tanto, no se ve.

5. La radicalidad de esta primera decisión de proyecto es la que define finalmente su campo de acción y la manera en que se relaciona a su entorno. Paradójicamente, la aparente naturaleza dura y abstracta del volumen es para nada indiferente al ambiente donde se instala: más bien es resultado de delicadas consideraciones. Este tratamiento determina la configuración general del interior, enunciando el pie forzado de la dimensión vertical de la casa, y el consecuente sistema de escaleras que es ablandado a través de su segmentación y la introducción de grandes descansos, equivalentes al acceso a cada recinto. Estas decisiones se hacen cargo de la supuesta incomodidad del partido.

6. La interpretación del programa de la casa plantea la generación de ámbitos variados y autónomos, que construyen un mundo interior lo más complejo y variado posible como

respuesta a la vasta homogeneidad del sitio (y como medida preventiva “ante el posible hastío de estar juntos todo el tiempo”, una preocupación velada pero cierta de los clientes). La tensión entre la forma compacta de la casa y esta interpretación de la carta programática entregó una clave estructural y organizativa, que concluye en la acumulación de un conjunto de recintos compactos e independientes, encajados dentro de una envolvente regular.

7. La mirada de los arquitectos, concentrada sobre un programa aparentemente sencillo –la casa para una pareja, que viviría y trabajaría en su interior– y la atención sobre las posibles consecuencias que la forma del espacio tendría sobre la vida cotidiana de sus habitantes, recuerdan las preocupaciones de Hermann Muthesius (2). Las complejas decisiones que se han tomado para organizar el interior de la

casa, en cierta medida opuestas a la parquedad del exterior, tendrían su raíz en el cuidado por lo que podemos llamar el buen vivir. Una doble envolvente aísla el interior y lo protege de la lluvia, usando para eso el espesor de todo el sistema de almacenaje y servicios de la casa, incluyendo un sistema de balcones astrágalos; tanto la organización vertical del volumen como la disposición de aperturas en sus frentes asoleados y sombríos –en proporción inversa– actúan regulando su comportamiento térmico. La disposición de recintos en cortes y plantas busca “estimular la búsqueda y los desencuentros entre la pareja”; estos recorridos son la descripción de una vida que se quiere cautelar, contenida en un interior definido por desniveles, cielos y las cajas cerradas de los diferentes recintos, suspendidas sobre el vacío del comedor y el estar, atrapadas en el prisma de la pequeña torre.

8. Este pequeño contenedor negro, denso y homogéneo, condensa las dinámicas de la pereza y la diligencia alternadas. La primera ha determinado estrategias que se ponen en práctica en el momento en que el proyecto desborda sus límites; el dominio de la segunda es el de su introversión. En el recorrido entre los extremos de este espectro aparecen ciertas zonas de traspaso y fricción, donde se comunican ambos principios. No es fácil seguir a Lina Bo cuando dice “no pise las hormigas, no mate las baratas”. Esta área borrosa, que separa el exuberante interior construido de una cáscara casi muda pero tensa por su resistencia, es donde lo incómodo y lo fácil pueden convertirse en otra cosa.

REFERENCIAS:

(1) W. J. Neutelings, arquitecto holandés, en El croquis nº 94. Editorial El Croquis, Madrid, 1999.

(2) Arquitecto alemán, quien se desempeñó como agregado en la embajada de su país en Londres y publicó en 1908 The English House, un estudio que pretendía divulgar en Europa buenas prácticas para el diseño de viviendas, tema en el que el modelo inglés era considerado ejemplar.

* Patricio Mardones, incómoda Pereza: texto publicado en la Revista 30-60, Córdoba, nº 6, 2005, pp. 70-77.



Pezo von Ellrichshausen, Casa Rivo, Valdivia, 2003

NINETY ONE

Eduardo Meissner

This text is a critical review of a finished deed, assuming that this could be said about a work of architecture that has recently been constructed. This analysis will be done by means of two promenades that will allow the complete perception of the work, of its organizing structure as well as of its internal space. To achieve this I will apply a method based on the determination of its phenomenological qualities, involving the work's singular syntax and its potential associations. In this sense, I do no more than persist in my continual interest in the language of architecture.

Pessoa stated that *seeing in something more than that thing really is it is not seeing it at all*. But the temptation of saturating this examination with images associated to each promenade, and by doing so transforming it into a temporal tour, is difficult to resist.

PEZO VON ELLRICHSHAUSEN

First promenade (Fig. 1). At the summit of the upper slope, a horizontal plane with low retention walls has been placed in such a way that it acts as an initial podium. From here, a narrow concrete path with slightly changing angles descends, leading to a bare figure placed at a minimum distance from the cliff's edge. It is in this aerial approximation that the piece meets the path at an oblique angle, simultaneously showing three of its faces and hence avoiding a frontal perception and allowing a full awareness of its three dimensional essence. One can only distinguish one face from the other because of the differing intensity of light reflected onto each.

The massive figure rooted on the slope emerges in all its plastic expression as an orthogonal, right-angled sculptural piece, reminding me of Max Bill's elemental constructions (Fig. 2) or Chillida's hollowed creations (Fig. 3). The latter inscribes

and limits a program of concrete plastic expression: a rectangular system of absolute abstraction. This should be seen more as a direct consequence of a primitive construction practice than as the triumph of Euclidean geometry; as the victory of the water levels and the plumbing line of the crafted builder; as man trying to impose his persistent rationality on the prodigious character of nature; as Mondrian (Fig. 4) amidst the oceanic diffusion of a Turner (Fig. 5). In any event, we know that right angles are not an exact figure but they dwell in a field of proximities, an induction zone that recognizes and identifies itself with the orthogonality of systems.

The faces of the body present a textured field of empty and solid areas. Two degrees of depth are defined in this hollowed mass. The exterior plane is an opaque surface, with a rock-like appearance. The plane that draws inwards from the

exterior plane is a glass surface that occasionally acts as a mirror and duplicates the depth of the entrance. The 1:2 proportion becomes 2:2, equivalent to a cube, half-real, half-virtual, embedded into the concrete mass (Fig. 6).

Continuing with the promenade, the bird's eye perspective gradually descends to ground level and the foreshortened view is transformed into a frontal view. It is at this point and specially in the afternoon, where we are immersed into the cone of shadow projected by the volume. The proximity to the building makes it look like a plane cut out against the sky; a harsh façade against the light that allows us, for the first time, to grasp the scale and measure of the windows we saw earlier. An apparent organizing layout is superimposed on the whole façade, balancing the elements of background and figure and defining horizontal and vertical line projections, diagonal

tensions and interacting empty and solid areas. Some apertures allow a glimpse of the internal expanse and simultaneously establish ambiguous and reversible understandings of the factors of background and figure.

After a brief pause before the entrance door, inscribed in a space-reducing niche, we enter the building. Once inside, any immediate reference is lost. The house is located so close to the edge of the cliffs that from the inside we can hardly see land and we seem to be floating over the sea.

We walk into a space with horizontal proportions that occupies the entire width of the house (Fig. 7). The mass has been hollowed out, dug away. We are positioned perpendicularly to the length of the space. The longitudinal axis projects itself to both sides, passing through two square windows that frame the landscape. In front of us, two spaces with lower floors

appear: one of them has neutral proportions and can be reached by descending a flight of stairs on our left (Fig. 8) and the other is located on an even lower plane (Fig. 9).

The lateral displacements between the rooms create diagonal axes between the inner openings and the light from the windows. Our sight is drawn outside by the brightness of the landscape (Fig. 10). Bearing in mind that a group characteristic is typological if it can be expressed by the notion of continuity, here these three spatial units embrace one another, creating a fusion, interacting with and dissolving the physical limits that previously define them. Intercommunicating diaphragms and transparent planes appear at varying depths (Fig. 11). Francis Bacon (Fig. 12) not only distorted bodies in order to bend space but also isolated the figures with a linear diagram. We can see the space's concatenation of the configurational axis

as such diagrams, especially when a human figure is introduced.

In *The Return of Ulysses* by De Chirico (Fig. 13), the sea is the rug in the room and the domestic furniture is counterbalanced on both sides of it, establishing transversal possible views. An opening on one wall shows the natural landscape and on the opposite wall, the natural landscape is captured in a painting. Only the frame marks the difference.

We walk down through the functional width, a narrow passage left between the exterior and interior perimeter walls (Fig. 14), and arrive to the space with neutral proportions. We stop after the threshold. Here a series of cardinal projections are interlinked. This position establishes a visual center towards the rocks to the north, the west and the south. Before reaching the next threshold, turning to the left we discover a wooden

door hidden behind a wooden sliding shutter that leads us back to the exterior.

An ascent along the west and north perimeter (through the functional width) starts here (Fig. 15). The steps are high, uncomfortable and make the climb difficult. As we go up we experience contradictory sensations: open-closed, narrow-wide, dark-light, opaque-transparent. Escher becomes a recurrent citation (Fig. 16).

To our left, the wall intermittently gives way to glass panes, full of reflected images of air and water (Fig. 17). Thrilled by this virtual effect we can almost imagine Duchamps' *Nude descending a Staircase* (Fig. 18) or even Richter's blurry one (Fig. 19). The sensation of crossing a bridge is inevitable when passing through the last window on the north landing. The void surrounds us, on this, the only balcony in the work that has no

lateral boundaries, and thus, can be traversed parallel to the exterior wall. Finally, we arrive to the superior plane, a terrace barely limited by a low banister that does not obstruct the horizon's continuity. From here, looking back towards land, the concrete path stands out geometric and angular against the irregularities of the slope. Following this line, we can visually close this first promenade at our point of origin (Fig. 01).

Second promenade (Fig. 20). Standing at the center of the studio we look up. Our sight embraces the stratum of a vertically-shaped space (Fig. 21). The mass has now been emptied, hollowed in all its height. The alternating empty and solid areas concede movement to the areas of light and shadow and increase the dynamic effect of the room.

A skylight is located in a position displaced inwards from the midpoint of the room. It establishes a new core that does not

correspond with the geometric one. The eventual reflection on its glass duplicates the height of the space. Further down, the emergence of a massive volume prolongs the horizontal plane of the second floor's slab marking a new height within the vertical expanse and establishing an apparently cubic space. We can then identify this vertical space as the addition and superposition of two cubic volumes articulated by a horizontal plane (Fig. 22). Perspective, depth, density, diversity and relief are all qualities of Piranesi's prisons (Fig. 23). An atmosphere of saturated air where the superposition of elements blur their own limits, as in a possible cleansing of Schweitzer's Merzbau (Fig. 24). The distorted rectangles of light that cross the entire space indicate the position of the sun in the sky. Since the sun beams are never perpendicular to the windows they constantly create diagonal tensions with the structure. These light games

moderate the surfaces. We move on to the enclosure of neutral proportions. From its center we are once again confronted with the cardinal projections. I now remember Alber's (Fig. 25), Malevich's (Fig. 26) and Hajek's (Fig. 27) cutaway figures. A square over a square over yet another square, insisting in order to emphasize the natural background. Turning left and following the topography we go up along the functional width on the south side of the house. In between walls we tangentially pass the first floor's highest space. We are now in the corner diagonally opposite to the exterior staircase, a duct extending from floor to ceiling that provides light to the first floor (Fig. 28). A 90° turn as we ascend leads us to the second floor. The moment we turn left a small window at eye level allows us to look diagonally down to the lowest part of the house (Fig. 29).

Once upstairs a small hall brings us to the two doors that lead to each of the rooms. A small skylight illuminates the area. The doors extend from floor to ceiling, allowing the space to flow freely. Two different heights are established within the southern room (Fig. 30). The functional width at the left becomes a personal and protected niche that extends the full room laterally. To the right, a pivoting glass plane separates this room from the vertical space. Its transparency allows us a view through the alternating windows on the northern façade. This location establishes a new point of cardinal projections. We can often be surprised by figures that climb the exterior stairs leading to the terrace. Since we see no steps nor horizontal floors people seem to move in the void as if they were part of Ives Klein's collage (Fig. 31). A surrealist effect caused by man's transgression of space.

Back through the hall we enter the north room. Its entire space is crossed by an east-west longitudinal plane that divides two areas at different levels (Fig. 32). The access area feels like an elevated podium. Descending to the lower level, we are once again faced with a point of cardinal perspectives, of perpendicular projections. In front, to the north, a window with two doors and to the right a niche with a window separated from the floor that frames the angular access path. This trail cuts through the landscape, clearly distinguishing itself against the stony slope covered in planet-looking agaves (33) that for so long inspired my paintings (Fig. 34).

We turn left, open the pivoting window and peer into the vertical space. Our eye surveys it from top to bottom just as the seagulls drift furtively past the windows against the sea. The bird's eye view now studies the expanse downwards. On

the rug the sparse furniture looks as if taken from a dollhouse, a view similar to the aerial vision so often explored by Rodchenko (Fig. 35) and Moholy-Nagy (Fig. 36). Here the space is seen inversely, the ascent turned into descent. We look down to the precise point where this promenade started (Fig. 20). Once these two promenades have been completed and after being faced with their temporal development, where does this shaped figure take us? Or, to put it differently, what is the point of this finished deed?

On the one hand, it has precisely allowed us to observe relations of continuity, of relative temporality, in a simultaneous presence of spaces. In a cubist picture, as Rowe described, the pieces unveil each other phenomenologically. The interior flows transversally, longitudinally and vertically, without restraints up to the limits of its perimeter. The perception of

the inner space is more that of a totality than that of separate rooms achieving the idea of a continuous field or inner landscape. Natural light segregates, distorts and inverts the visual counterpoint between the interior and exterior landscapes. For example, the first-floor space has a north-south tension. At sunset the almost horizontal sun-beams contradict this tension by crossing the space from west to east. Despite the robustness of the structure, there is a tangible and total perception of lightness and weightlessness in the space.

On the other hand, this work clearly forces a ritualized movement. The layout of circulation within the functional width imperatively establishes the occupation of the perimeter. In this occupation we are constantly forced to look outwards, to look away from the work itself, to evade the interior and even to abandon the architecture. It is here where the building

disappears, ignores itself, dissolving its anthropometric measure in the extension of the cliffs. Every ritual involves a forced, repetitive, tense, and controlled relation. The true architectural essence of this work possibly lies in this repetitive correlation (Fig. 37).

* Ninety one by Eduardo Meissner is an introductory text of the book *89,91: the Casa Poli project*, Ediciones Casapoli, Concepcion, 2005.

EIGHTY NINE

Mauricio Pezo

Our gaze has deviated towards the smaller things; towards those works that are no other than the culmination of a series of small and punctual decisions. In this way, and almost without wanting to, we have implemented a malleable method, limited in time. With it, we try to blend Seurat's mechanical pointillism with Kawara's tedious records. The former takes the shape of an amorphous field and the latter makes us aware of the time we do not have. In these works, each point seen separately says nothing of the total and the articulated group is much more than the addition of its individual parts.

At this point we no longer trust, we can not trust, the rigid strategies of an overall theme, nor the expressive gestures, nor the figurative analogies nor any other method that pre-establishes the final shape of the work. On the contrary, we believe projects are liquid; *a fluid in constant movement that is*

in search of a rigorous enough stability so as to organize its own structure's consistency (1). Therefore, we do not see the need to hold on to only one problem, to defend a schematized conceptualization, nor even the need of arriving to a problem. What we see, or intend to see, are more or less unarticulated conditions among a certain place and a certain program.

According to this disinterested look, we understand that projects only make sense when they establish correct relations between a limited series of punctual conditions in which each is loaded with its own energy; something like the *fitness* stated by Alexander (2). Conditions, that when understood as a liquid and a moving structure, can be seen as analogous to foam bubbles: an unstable structure of soap films whose energy is proportional to the dilatation of its elastic tissue. They

progressively fuse, the biggest ones prevailing over the smallest ones, until they end up forming one simple bubble.

Similarly, in a project there are conditions that settle out; some loose importance while others become obligations. Finally, only the strongest conditions tend to crystallize in an architectonic unit, or to use Kant's category, in a system with *sense*. This definition (known as *minimal surfaces* by mathematicians and *law of minimal action* by physicists) tends to follow the natural principle of economy of means. These necessary accommodations, resulting from repeated trial and error, (as in natural selection) try to stabilize the project's fluidity and by doing so achieve an equilibrium of its nourishing conditions. We believe these arrangements, not the stiff and idealized general strategies, are significant.

The consecutive and reasonable balance we propose can be related to the idea of *formal determination*, introduced by Argan, where shape is not to be understood as an *a priori* composition but instead is determined by a vital and dynamic process. We face an architectural project based on a deductive procedure, or *post-baroque* according to Argan (3). We conceive an isomorphic structure that is progressively built starting from given information and ending with, in the best of cases, a conceptual statement.

Determining the form of the project is equivalent to finding its conformation, its unique shape. This is where the formal organization appears as a consequence of a methodic, media-dependent procedure. When the resulting shape is understood as the consequence of the project's own specific conditions, it can be seen as the residuum of this systematic procedure.

This is to say that the resulting shape is not a formal composition in itself but the leftover of a naturally selective method (this being the extreme opposite of the self-centered design).

This lack of compositive interest is exactly what occurs in Spoerri's banquets. In them, the final shape of the work is not conceived as a direct formal composition but as something that shows up laterally once the act of eating has taken place. In these *topographies of chance*, as Spoerri himself called them, the work is literally understood as leftovers, as remaining pieces. In its terms, the project is no other than the setting of a stage (a table with a tablecloth) with certain materials (cutlery, plates, food), a temporal program and some procedural instructions. But no formal relations are established prior to the finished work, at least not at the beginning. In fact,

it does not take much effort to reveal the delicate equivalence Spoerri proposes between finished and consumed work.

There seems to be a trace of indulgent abandonment and a lack of authority in this way of making architecture. But this method surely establishes a horizontal, non-emphatic process which is closer to an idle drift than to a commercial campaign. However, not having a programmatic slogan does not mean a route has not been traced. Far from it, this manner of making architecture requires the outline of structural principles; thick, blurry and sometimes even vague lines; tedious insistences that need not stay on the table. They are, and should be, no other than waste products; preliminary sketches, untidy scaffolds that are destined to remain below, deep in the depths of the work. Seen in this way, an architectural project is not quite different from Ghyka's precise definition of a landscape:

all the local geological structures and the resulting forms are the skeleton of the landscape. They represent the leftovers, the scared trace of a conflict of natural forces... an effect that reminds us of its strength and freezes its memory long after the fading of the force itself (4). What else could a projected work be but the trace of a once actual conflict?

So, if a conflict should not exceed its causes and reasons and even remain silent once the work is finished, it would still be possible to spot one or two remaining leftovers. This is similar to the impossible invisibility Anselmo explored in which a work only makes sense, intensifying its own reality, when it comes across a different reality that precisely contradicts its own invisibility and thus, making it visible. In order to achieve clarity, and in relation to the screen against which the ideas come across, the argument reinvents itself and hence

reformulates and shapes itself according to the new circumstances. It takes no more than a simple look at the dislocation of one sketch drawn several times on top of itself to understand the fluctuation of the ideas that translate to the work, such as in Oppenheim's video where a line repeats itself as it stumbles across its own media, confusing canvas with tool.

REFERENCES:

- (1) Text from the exhibition catalog *Ni más ni menos*, UBB Gallery, Concepcion, 2004.
- (2) Alexander, Christopher, *Ensayo sobre la síntesis de la forma*, Infinito, Buenos Aires, 1986.
- (3) Argan, Giulio Carlo, *El concepto del espacio arquitectónico*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1966.
- (4) Ghyka, Matila, *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Poseidón, Barcelona, 1983, pp. 20.

* Mauricio Pezo, *Eighty Nine*: this text was written for the book 89/91, Casapoli, Concepcion, 2005. The book was published for the Casapoli Cultural Center opening exhibition.



© Photo: Cristobal Palma



Pezo von Ellrichshausen, Poli house, Coliumo, 2005

I WAS THERE

Mauricio Pezo & Sofía von Ellrichshausen

Faced with the temptation of exhibiting architecture by means of a mere extension and amplification of a book's conventional formats (through texts, plans and photographs) we instead seek to present a transversal problem to the production and perception of a work. We are concerned with scrutinizing how much the exhibition of a series of works can resist their own representation. That is to say, in what way is an architecture exhibition capable of provoking tension between how buildings are represented and how buildings represent something. Methods of representation, understood as instrumental mechanisms for an architecture project, function as synthetic reductions of established and almost universal codes. They become scaled realities. Incomplete and partial moments, although progressive in the definition of the reality they pretend to build. Under the Biennale's call inviting us to look

beyond building there's something about redefining devices of representation that we consider worth examining. Every time we do a reproduction of an object by means of another object - a construction- we are faced with the possibility of recognizing conceptual and material continuities between the original and its copy. In its literal sense, the physical construction of a model of reality can become as significant as reality itself. Models of representation do not always claim to distance themselves from reality. They not only reproduce and reconstruct a distant reality (an inherent difficulty in any architecture exhibition) but are also capable of embodying its very meanings and, with no mediating scales or intensities, can provoke varied mental reconstructions according to the contexts in which they are resented.

Every reproduction model, understood as an object that can be touched, contains the capacity of replacing reality, of assuming the undisputed veracity of the narrative topic and, therefore, of becoming an original piece. This conflict pervades throughout the art of the twentieth century and refers to the almost automatic reciprocity between presence and authenticity referred to by Benjamin in his well-known essay. The Chilean proposal for the 11th International Architecture Exposition in the Venice Biennale, is restricted both by the expositive format (a collective show in an exhibition hall) and by the distance mediating between the place of origin of the works and the final location of the exhibition, with all the inherent logistic difficulties of such a case.

In practical and conceptual terms the proposal offers two approaches. On one hand, it proposes the reconstruction of an

open and participatory experience in the production and assembly of the exhibition material itself. On the other hand, it deals with a way of producing "Chilean architecture" (a restrictive nametag in and of itself) by carefully stopping to think about how artificial and relative are the worn-out notions of temporality and territory in the production of architecture in Chile. In other words, by abusing various traditional models of representation we seek to insist on the improbable claiming of a national memory or the theoretical fact of "being distant from the center".

The Chilean exhibition is conceived as a platform to elaborate an unprecedented and detailed registry of icons of popular Chilean architecture, icons collectively assumed as emblems that stand for diverse local identities, then remade as miniature crafts figures (souvenirs), to then be finally offered as products

of mass consumption. In this way, the exhibition aspires to create tension between the conventional methods of architectonic representation (by means of scale models) and the diverse naive transformations (lacking scale, proportion and detail) systematically produced by lay people who base their observations on their direct experience of the building.

With this collection, the exhibition appeals to the conceptual repertoires of the found object and to the serialized reproductions of pop iconography. The group of registered works is a valid examination of Chile in all its continental length (at least as far as to Chiloe Island) that can be understood as a visual scan of local cultural codes. Is the predominance of reproductions of religious architecture offered in local markets a mere coincidence?

Under the motto I WAS THERE, the exhibition focuses as much on the idea of fetish, of object of tourist promotion, of souvenir, of mass consumption as on the role of architecture as a device for cultural promotion, in its variations of landmark and singular and flashy shapes. We refer to the icon, the structural similarity or analogical constitution long ago proposed by Pierce. The exaggerated resources of caricature, figuration and voluptuousness instigated as one of the current ingredients for the growing seasonal displacements of the population.

I WAS THERE brings up the question of the persistence of memory embodied in buildings. Each miniature figure creates an idealized construction that reduces and redraws the original edifice to its archetypical resemblances. Miniaturized architecture is a mimic sign that literally shows its model.

Additionally, and because of its size and weight, the miniature evokes childhood associations (such as the doll's house). It is a tiny object that can be stored in a pocket; it can be possessed, with all the affective connotations of the act of appropriating a built work. In an even closer connotation to architecture, it also works as an exercise of power by establishing a megalomaniac aerial perspective over the small building (or minuscule city).

When ascribed to a unique and unrepeatably craftwork these petite objects operate as specific elements of geographical location. Because of this, I WAS THERE refers to the place of creation, to the remote and exotic site of origin, to Chile's distant position in the eyes of a foreign tourist. So, our souvenirs are displaced and assume the role of testifying an experience. Each piece is an objectified testimony; it's the

evidence that accompanies the narration of an affective bond, a narration that is always reinvented when returning. “And the life you live to photograph it is, from the very beginning, commemoration in itself” said Calvino. (1)

In this ironic exercise of compiling miniaturized architecture we establish a confrontation of perspectives. From a total of 100 pieces we gather 90 souvenirs of traditional architecture that are currently offered as typical products in crafts markets of local communities throughout Chile. Presented alongside these, and operating as a sort of curated simulacra of representation, is a selection of 10 works of contemporary architecture built in Chile since the year 2000 converted into the same miniaturized format. The disproportion between the traditional and contemporary works in this collection is not accidental. It simply tries to recognize the levels of inequity in

which quality architecture in Chile is being produced nowadays. But beyond a social criticism (that, paradoxically, has lead many architects to a supposed abandonment of form) what we find interesting to stress here is that despite the inevitable esthetic, ideological and economical restrictions that determine a Chilean mentality, more global tendencies in architecture still manage to infiltrate themselves. This doesn't mean that we justify our precarious condition or a kind of atavistic modesty. Recognizing, beyond rhetorical observations, the mental distances between educated or “first world” architecture and popular models and tastes precisely makes us ask ourselves about the validity that such terms of reference have: who considers not knowing the canons of modern language a brutality? Or, what capacity do these naïve

and simple figures have to trigger topics within a contemporary project?

All 90 popular figures were gathered in five trips along Chile. Their technical and material diversity (painted clay, volcanic stone, cactus, larch, copper) is as much a morphological portrait of the Chilean landscape as a guideline to the state of development of the pre-industrial market which, in most cases, is still based on family traditions. The selection of the 10 contemporary buildings is more problematic than contingent. Apart from being the authors well acknowledged by the specialized media, the synchronic presentation of such a programmatically heterogeneous group of buildings pretends to outline a common sensibility to the specific cultural context they are in. The local identity embodied in each building, seems to be part of the narration of its authors, a series of

motivations that are more or less evident in the process of their projects.

In a clearly forced exercise of symmetries we believe it possible to pair off some thematic coincidences amongst the buildings: the relation of technical transference, the unspecialized execution, the reconversion of materials and assembly procedures present in BIP building and Wall house; the repertoire to popular typologies, to potential traces of a constructive inheritance found in L'Ánimita chapel and in Larrain house; the blurry institutional aspirations, the concealed political monumentality (although in its respective polarities) both in the MOP building and the Military pavilion; the notions of landscape and the picturesque, of the informal occupations in an irregular territory, with operations of mineral or organic rooting visible in the UAI building and the Remota

hotel; or the communicative expressionism of the cut-out silhouette in the Siamese tower or of the saturated and tattooed surface in Indigo hotel.

We have inserted these 10 buildings in a new circuit of references. Each work has been re-elaborated by a craftsman distant from the specialized and centralized circuit (it is not mere chance that all the 10 selected architects live in Chile's capital). This artisan is one of the last representatives of a local tradition in way of extinction: the fabrication of domestic utensils and ornamental figures in carved and horse-dung burned clay in the small town of Quinchamali (one hour away from the city of Concepcion where we live). For the buildings' reconstruction, cardboard models were made. The artisan never personally visited the buildings. His only references were the conventional formats of editorial representation

(drawings and photographs). This is, doubtlessly, an idealized exercise of popular assimilation of the discipline's codes. The equivalence of the handmade design pieces questions certain ideals of democratization of art. The crossings and contradictions of conceptual terms oscillate from the capacity within a residential and private typology of being recognized as carrier of a universal identity (the pitched roof house) to the hermeticism of an institutional block converted into a paperweight or to how much of a house there's in L'Ánimita and how much of a Church there is in Wall. As Piglia said when comparing the act of seeing of a tourist to that of a philosopher, "that way of looking from the outside, from a distance, from another place and being able to see reality beyond the veil of habits, of routine".(2) Finally, in a performative strategy that complements the will to surpass the

static quality of the exhibition format, our project considers the participation of 1000 people that have sent their testimonial message (I WAS THERE) through postcards from different places in our country. This postal voyage is the actual evidence of Chile's physical distance from the exhibition.

Additionally, the project considers a series of temporary installations of miniature Chilean buildings in open public spaces in Venice. Here, once more, the implications of the notions of originality and reproduction, presence and fiction, can be examined in one of the world's epicenters of mass tourism. (3)

NOTES:

(1) Italo Calvino, *Los amores difíciles*, Tusquets Editores, Barcelona, 1999 (1970), p. 73.

(2) Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2001 (1980), p. 156.

(3) Since 2010 the *I was there* exhibition is part of the Collection of the Museo de Arte Contemporáneo (MAC) in Santiago de Chile.

* Pezo von Ellrichshausen, *I was there*: curatorial text for catalog of the Chilean exhibition at the 11th International Architecture Exhibition La Biennale di Venezia, Artiglieri del Arsenale, Venice, September 2008. Commissioner: Ministry of Foreign Affairs Chilean Government / Curators: Mauricio Pezo & Sofía von Ellrichshausen / Installation: Pezo von Ellrichshausen / Graphic design: Dany Berczeller / Art production: Oscar Concha / Exhibitors: Alejandro Aravena, Eduardo Castillo, Jose Cruz, Germán del Sol, FAR (Marc Frohn & Mario Rojas), Sebastian Irrarázaval, Mathias Klotz, Alberto Mozo, Cecilia Puga, Smiljan Radic / Model photography: Oscar Concha, Ana Crovetto / Exhibition photography: Giulio Scquillacciotti



I was there, Aravena souvenir, 2008



I was there, Radic souvenir, 2008

INTERVIEW IN MARK

Cathelijne Nuijsink

Chilean Mauricio Pezo (1973) and Argentinean Sofia von Ellrichshausen (1976), an unpretentious young couple, formed their own practice eight years ago, taking their place in the South American architectural scene. With their intellectual and critical approach, the pair – social partners as well as professional – demonstrates the potential of uniting art and architecture. Their growing body of work shows how one project feeds into the next, something they expressed in a humorous way in their performance *Circular*, in which we see the duo running in a circle and marking out their path in the process.

Was being an architect your childhood dream?

Sofia: I wasn't fascinated by architecture so much as by the variables that architecture can articulate. I come from a very

scientific and rational world, as my father was a physicist. At school I was obviously a good student, and did well in maths and physics. But on the other hand, I was also interested in the arts. The decision to study architecture was a very rational one, as it combined the challenge of something more artistic and creative with a kind of underlying logic.

Mauricio: In my case, I always wanted to become an architect but now I am not so sure if I still want to be one, not in the conventional way, that is. I am more interested in the crossover between art and architecture, and in the capacity of off-setting work as a form of reflection. We see things, stop in our tracks, and think about them.

Did you come across any gifted teachers during your architectural studies?

Sofia: I was always very sceptical about my period of education. I studied at Buenos Aires University, a very big university where nobody's background was really strong, so the knowledge that I took from my professors was just a way of putting pieces together. I completed my studies very rapidly and independently. Mauricio was lucky enough to come across people who really influenced him, like Rodrigo Perez de Arce, one of the big cheeses in Chilean architecture who avoids the circles in architecture that overact to architectural problems.

Mauricio: Rodrigo demonstrated how to think about the essence of architecture. We are also very careful when considering how to address a problem, focusing our attention on making sure superficial things do not distract us. He inspired me to take a human approach, to take care of the details: the way you touch things, or see things.

I was also a teaching assistant of Ricardo Astaburuaga, a historicist and geographer, when he was researching the physiognomic in architecture, which is the study of how the exterior shape of things are expressed in an interior. Ricardo showed how this can be applied to Chilean cities and how cultural behaviours are influenced by geography. He used to put together very precise descriptions of the Chilean morphology and examine how that morphology determines the climate – not only the weather but also the atmosphere of a place. This way of looking at the world has, I guess, infiltrated our work.

Where did the two of you meet?

Sofia: I was finishing my studies in Buenos Aires and met Mauricio at a conference where he was giving a lecture. A few

months later we started working together. Mauricio came over to Buenos Aires, but Argentina was undergoing a complete crisis and staying there was not really an option. So after my graduation we moved to Concepción in Chile.

Why Concepción, a small city of 300,000?

Sophia: It is good to be away from all the Santiago-based architects as this gives us the best of both worlds; we travel a lot to get input from places where things are really happening, and when we're back in Concepción the peace and quiet allows us to focus on work. When we go to Santiago, we nourish ourselves only with what we find interesting.

Mauricio: The other good thing about distancing yourself is that your capacity to see, and the things you see, is redefined. This

blurred reality gives you the opportunity to build your own idea of what the world is.

How do the two of you work together? Who does what?

Sofia: We clearly have different roles, but it is not that Mauricio takes the first part in the design process and I take the second. His role is more propulsive as he has lots of ideas. He is very creative and I am not. So he does it all, puts it on the table and then we discuss it. I am efficient and practical, and critical. You could say I test the feasibility, taking the ideas and shaking them until they become a workable reality.

Mauricio: I'm the one flying overhead, while Sofia is very down to earth.

Sofia: Part of the process of how we work together is because he does certain things better than me, I stop doing them and

vice versa. I think all relationships work like this. We'd be dead without each other!

How do your art projects relate to the architectural projects?

Mauricio: We prefer to talk about it in terms of 'statements' and 'evidence'. In art, the question is always self-imposed, while in architecture you have to discover something that meets the request of someone else. In art projects the statement comes first, and then you try to get to the evidence. Architecture is the opposite: you start with a lot of evidence (the given program, the given place, etcetera), and you have to come up with a statement.

Sofia: The art projects are very nourishing in terms of exploring or testing something quickly. Architecture works at a completely different pace.

Who do you reach with your art projects?

Sofia: An intervention like Temporal, the one with the yellow raincoats, made the front page headlines of newspapers in Chile and got many people talking about it.

Mauricio: The art works have a public dimension as they are outdoors and people can experience them directly. Through the media and through those collaborating with us, each project involves a varied group of people who are not usually into art or architecture. In that sense their engagement is also an education.

What was the Temporal project about?

Sofia: We were asked to do something for the local museum on the Day of Visual Arts. As it had been a very tough winter in

southern Chile with lots of floods, we decided on the theme of Temporal. In Spanish it does not only mean 'temporality' but also 'strong storm'. With this work we wanted to criticize the institution of a museum, asking: what is a work of art and what is not? We had 200 people in yellow raincoats outside, in a storm; they walked through the city and into the museum and became part of the collection. The yellow gear links situations that are socially and climatically different. After the event we donated the raincoats to people who work outdoors.

Mauricio: For us, it is not that art is one field, and architecture another. Art is not about freedom, but about depth and reflection, and teaches us how to be aware of what we are doing.

You both also teach. What do you want to tell the world?

Sofia: There are architects who have a very clear goal and sell a slogan. But we are not trying to use certain words in a very provoking way. We know that there are problems, but we don't have one strategy to apply to solve them.

Mauricio: We just say 'hello, we are here' as a confirmation of our existence; it's very subtle. We don't want to tell students: 'This is the strong position we are in and this is what you should follow,' or, 'this is the right way to do it.' Instead, we tell them, 'We see things like this', and maybe it could be useful for them.

How do you legitimize your own designs?

Mauricio: We explain our projects in terms of why, not how. Many architects exhibit a project and describe how it's done, but that is the least important aspect for us. We don't care

about how many models are made during the design process. It doesn't matter which leg you made first, said Pound, when the table stand solid and firmly. And we believe solidity is both physical and conceptual. It would be irresponsible to do something if you don't have a clear idea of why you are doing it.

What is the 'why' in your projects?

Sofia: In a design for a house we always work on rewriting the program. We don't take a program as a pre-established arrangement. We try to understand the necessities and translate them into the basic rooms.

Mauricio: Designing a house is about the coherence between the rooms. The given program is just one possibility of using the rooms. We prefer not to name the rooms. They are just

empty spaces with varying degrees of connection between them. If you take all the furniture out of the drawings you can't define what functions the rooms have – except maybe the bathroom. We call this the 'erosion' of the program.

Sofia: Parr House is about how to respond to a place with a house you don't want to be a big thing; you don't want it to be visible. Housing in South America repeats programs; we usually have a kitchen where you eat breakfast, a dining room that functions as a private eating space and then another room for social events. In Parr House we wanted to stress the process of mirroring the program and at the same time connecting those separate spaces.

Mauricio: With Wolff House it is the complete opposite. It is a vertical house that has a strong presence. It reflects the attitude of the client: a single and autonomous person who

tries to be in a dominant position in the neighborhood. It is an ordinary housing program of a limited size, but we pushed the everyday program to make it into a more critical organization of rooms with double heights that are connected with the dominant room in the centre of the house

Every project is an attempt to produce the best possible fit between the program, context and construction. The result of this balancing act with these three components is a specific spatial structure. But this is only half of the proposal. The other half is what we call its 'anti-fit' quality. This feature is a reaction to the given conditions, a critical point of view. Thus every house has its own degree of 'anti-fit' with any of the three given variables. Fosc House proposes a problematic resolution to an overcrowded number of rooms by structuring spaces around a central spiral circulation. Wolf House has a

duplication of social areas and combines exposure and intimacy in an odd way. Parr House, on the other hand, deals with its own invisibility and with a phenomenal transparency that ultimately rewrites the typology of a traditional dwelling in the countryside.

* Cathelijne Nuijsink, Pezo von Ellrichshausen viewpoint: MARK, Amsterdam, no 20, 2009, pp. 74-85.



INTERVIEW IN UAL

Ricardo Carvalho

RC: ¿Desde que recibieron la invitación, qué esperaban del workshop?

Sofía von Ellrichshausen: En realidad no sabíamos qué esperar porque la invitación era muy abierta. Nos dieron el área de trabajo y un tema muy general.

Mauricio Pezo: Y como no nos gusta improvisar, no pusimos a investigar por nuestra cuenta sobre el área de intervención. En parte teníamos muchos prejuicios sobre lo que sería intervenir en un contexto histórico con un fuerte impacto de la industria turística.

SVE: El problema era que nosotros ya habíamos estado en Lisboa y habíamos estado estudiando fenómenos similares en el sur de Portugal. Eso, creo, condicionó demasiado nuestra aproximación a este nuevo lugar. Y por otro lado teníamos en cuenta que, dado el poco tiempo de trabajo, deberíamos hacer

PEZO VON ELLRICHSHAUSEN

ejercicios breves, muy aplicados a escalas pequeñas de intervención.

MP: Luego nos dimos cuenta que el Seminario estaba programado para analizar y proponer alternativas en un territorio intermedio entre Cascais y Lisboa. Eso cambió completamente nuestra perspectiva del asunto. En vez de operar en base a una suerte de acupuntura de pequeña escala, de una dimensión casi doméstica, teníamos que abordar las necesidades de infraestructura metropolitana.

RC: ¿Ha superado vuestras expectativas?

SVE: Por supuesto. Finalmente hicimos dos workshops en uno. Veníamos con la intención de hacer pequeños ejercicios a escala 1:1 y finalmente propusimos una megaestructura en

el paisaje. Pero la manera de representarla siguió siendo en base a pequeños ejercicios a escala 1:1.

MP: Y lo mejor de todo fue la colaboración con el grupo de estudiantes. Realmente logramos organizar diferentes niveles de producción de acuerdo a intereses individuales. Y la discusión fue muy intensa.

RC: ¿Qué piensan de la arquitectura en Portugal?

SVE: Creo que Portugal se ha ganado un buen lugar en los debates del circuito arquitectónico internacional. Es uno de los pocos lugares donde la arquitectura resiste ser revisada como conjunto o como casos aislados. Pero además de la delicadeza y precisión que tienen muchos arquitectos portugueses para ocupar el paisaje, lo que más nos seduce es ver los puntos de contacto con nuestra propia producción. En

ese sentido, vemos que la arquitectura portuguesa sigue teniendo una dimensión muy humana y sensata.

MP: En todo caso, como siempre, este prestigio se le debe a un grupo muy pequeño de arquitectos, generalmente vinculados a la academia. Es igual a lo que ocurre en España o Chile, tienen arquitectos increíbles al lado de unos negocios inmobiliarios horrorosos. Y lo curioso es que acá todavía se pueden identificar ciertas escuelas personales. Si uno revisa las biografías, sin duda hay que agradecer la influencia de Siza en Souto de Moura y de Souto de Moura en otros tantos. Pero también hay otros maestros, como Gonzalo Byrne o Carrilho da Graca, que al parecer han sido muy generosos en formar y estimular el desarrollo de arquitectos más jóvenes.

SVE: Pero siempre decimos que la arquitectura con etiquetas no tiene mucho sentido. Qué es eso de “jóvenes arquitectos” o “arquitectos portugueses”. Es una etiqueta que le sirve a los curadores o a los periodistas para dar coherencia a sus ediciones. Pero en realidad lo que hay es arquitectura a secas. Sin apellidos, sin países, sin género.

MP: Y por eso la formación personal es tan importante. Porque en el fondo es aplicable a cualquier contexto. Por ejemplo, Paulo David tiene una sensibilidad increíble con la isla donde vive. Y su obra y reflexión es de lo más fino que he visto últimamente. Pero esa sensibilidad no es exclusiva de Madeira. Está en su mirada. Y por lo tanto, perfectamente podría hacer una obra igualmente fina en China o Argentina.

RC: ¿Cómo piensan que vuestro trabajo es visto al nivel internacional?

SVE: creo que hoy es difícil saberlo. Hay varios niveles de lectura que funcionan simultáneamente. Unos son más académicos y lentos y otros, sobre todo los que se mueven por los blogs, son más apresurados y, la mayoría de las veces, más superficiales.

MP: Y uno se puede confundir entre los diferentes formatos de lectura. Porque nos es lo mismo el reconocimiento de una obra que el reconocimiento de una práctica. Hay arquitectos que son muy buenos en mostrar sus trucos, su virtuosismo. Pero eso no es más que un espectáculo sin otro alcance que el de la pirueta novedosa.

SVE: Creo que es muy fácil dejarse llevar por cómo uno cree que es visto su trabajo. De hecho, la sola idea de creer que

hay alguien allá afuera viendo lo que haces sin duda afecta la manera en que se hace. Es como en esos restaurantes en que la cocina está a la vista de los clientes, con el cocinero detrás de un vidrio. Por supuesto que el cocinero no cocina igual y su comida no tiene el mismo sabor. Y no podría cocinar igual que cuando está sólo porque tiene que asumir un papel, un rol, y empieza a ser menos cocinero y más actor de lo que todos creen que tiene que ser un cocinero. Ser visto hace que no esté cómodo y que se convierta en un cocinero arquetípico.

MP: Una de las restricciones que tiene el cocinero en vitrina es que no se puede equivocar. Sería vergonzoso. Y para nosotros es muy importante entender cada proyecto como un experimento. Esto es independiente de la continuidad conceptual y formal que podamos explorar entre un proyecto y otro. Lo bueno de los experimentos es que pueden fallar, nos

podemos equivocarnos. Para nosotros es muy importante hacer procesos sucios, llenos de correcciones, de retrocesos. Los proyectos son anticipaciones de errores potenciales. De errores que hay que evitar que lleguen hasta la obra construida.

*RC: ¿Cómo vieron el tema del seminario “del valle al océano”?
¿Qué vieron en Cascais? ¿De qué se trata su propuesta para este lugar?*

SVE: En principio parecía un tema básicamente geográfico. Hablar de valle y océano es hablar de morfologías naturales. Pero la realidad de este soporte natural está muy afectada por las estructuras artificiales. De hecho, la continuidad original del valle que llega al océano a través de un curso natural de

agua, en este momento está bloqueada por una zona de suburbio residencial.

MP: El problema es que ese suburbio ni siquiera tiene la suficiente identidad como para ofrecer una coherencia tipológica o programática más o menos autónoma para quienes viven allí o para quienes pasan entre Lisboa y Cascais.

SVE: Nuestra propuesta busca invertir radicalmente esta situación mediante la inserción de una pieza monumental que cruza el barrio. El proyecto es un híbrido entre puente, acueducto y paseo que toca perpendicularmente el borde costero y recorre un tramo horizontal de aproximadamente un kilómetro de largo. Esta estructura se apoya en una serie de torres con planta de cruz que se insertan cada 50m en puntos estratégicos del suelo urbano. De esta manera se proponen

dos dimensiones, una aérea que recoge el agua del valle y lo mantiene en altura y otra a nivel de suelo que reconstruye la huella del canal existente mediante un paseo asociado a programas de comercio y servicios.

RC: ¿Cómo ha sido vuestra metodología de trabajo? ¿Cómo piensan que sirve vuestra experiencia a los estudiantes?

MP: En principio no queríamos hacer un proyecto urbano en tan poco tiempo sino ejercicios "in situ". Por eso hemos concentrado la operación en una pieza monumental de máximo impacto en extensión pero mínima presencia en sección. O sea, propusimos una obra de dos escalas, una muy visible y otra muy invisible. Y para reforzar esa invisibilidad, algo que discutíamos como desaparición crítica, ocupamos estrategias materiales basadas en reflejos.

Mediante estos reflejos podíamos explorar puntos de conflicto del área de estudio. También proponer situaciones casi surreales entre público y privado, por ejemplo.

SVE: Nuestra metodología se basó en esta contradicción entre visibilidad e invisibilidad. Hicimos varios registros fotográficos con reflejos físicos, no digitales. Eran como fotomontajes artesanales. También hicimos trazados a tamaño natural de algunos puntos de apoyo de la megaestructura.

MP: Sin duda, además de la dimensión intelectual que implica una intervención de esta naturaleza, que está en el límite entre ficción y realidad, entre algo muy radical pero a la vez muy factible de ejecutar, el trabajo en terreno es una experiencia intensa para los estudiantes. Por ejemplo, el ejercicio de hacer una pesada maqueta de madera con

espejos que luego se traslada al sitio de la intervención, fue algo físicamente muy exigente.

RC: ¿Qué diferencias ven entre los seminarios organizados en Portugal y en Chile? ¿Cuál es la actitud de los estudiantes?

SVE: Siempre depende de las Escuelas, de los alumnos, del grupo de profesores. No creo que haya diferencias por nacionalidad. Es más bien la actitud con que se hace algo. Hasta ahora hemos tenido la suerte de encontrarnos con alumnos muy comprometidos y trabajadores.

MP: Lo mejor de este Seminario es que confirma que se puede entender el proyecto de arquitectura como investigación. O sea, se asume que efectivamente la arquitectura tiene un rol en la definición de la infraestructura, de la ciudad, del paisaje, del ambiente. Y que además el

propio proyecto puede servir de plataforma para cuestionar una realidad específica y real.

RC: Por último, ¿Cómo fue la experiencia en Portugal? ¿Qué se llevan de nuevo?

SVE: Ha sido muy grato fingir que vivíamos en Lisboa. Despertábamos en nuestra habitación del Hotel Borges y caminábamos por los cerros a la Escuela. Tener esa experiencia cotidiana de la ciudad ha sido muy fuerte.

MP: Y la oportunidad de conocer cómo otros arquitectos abordan un tema en común, ver sus métodos, su energía, su comunicación con el grupo de estudiantes. Encontrarnos a conocer la obra de cada uno, aprender de sus vidas, sus lugares. Hemos tenido tiempo para detenernos más allá de los proyectos.

Ricardo Carvalho, *Pezo von Ellrichshausen Studio*: Seminario
Internacional in Cascais, Universidade Autonoma de Lisboa,
Lisboa, June 2009.



ENTREVISTA EN UTFSM

Horacio Torrent

Sofía von Ellrichshausen: les agradezco la invitación. Lo que les voy a mostrar gira alrededor del título “sentencia y evidencia” que tomamos del texto de Lewis Carroll, un fragmento muy pequeño de “Alicia en el País de las Maravillas”. Aquel en el que está el rey y la reina juzgando a unos jardineros que pintaron unas rosas del color equivocado, y el rey dice: tráiganlos, veamos la evidencia y vamos a dictar una sentencia. Y la reina indignada grita; ¡No! Primero la sentencia y después la evidencia. Tal vez esta es una buena manera para marcar una pequeña diferencia entre los dos frentes que nos ocupan: los trabajos de arte y los de arquitectura. Específicamente de cómo nuestra obra a veces se empieza desde unas sentencias, a veces desde meras evidencias.

PEZO VON ELLRICHSHAUSEN

Horacio Torrent: También quiero agradecer nuevamente la oportunidad de estar acá, como siempre con mucho cariño y muchas ganas. Me toca comentar algo que para mí es todo un desafío.

Siempre he visto con mucha simpatía la obra de Mauricio y de Sofía, con una simpatía particular, porque en las cosas que he trabajado desde hace ya diez años sobre la arquitectura reciente en Chile, siempre Pezo von Ellrichshausen aparecen como en un cierto lugar incómodo para mí, porque son rebeldes a ciertas clasificaciones del canon chileno. Cosa que por otra parte, mi amigo Felipe Assadi es mucho más fácil de clasificar. Está en un cierto tono que tal vez venga plantado desde hace tiempo por una serie de orientaciones, dirían los primeros cinco o seis años de los 90' por lo que Mathias Klotz abrió como perspectiva para la arquitectura chilena, por una

serie de operaciones que yo llamo de los pequeños formatos, unas cosas que, resumiéndolo, son oportunidades que jóvenes arquitectos, o incluso estudiantes todavía, se generaron a partir de pequeños tamaños de operaciones, convenciendo a un primo para hacerle un pequeño galpón en la casa, o convenciendo a un amigo para construirle una pequeña oficina agregada a algo, etc. etc. Unas cosas que estaban en los 40 m2, y por cierto tenían puesto todas las ganas que un arquitecto recién titulado o un estudiante tiene de probar en términos materiales, de definir en términos de condiciones de detalles, en términos de aperturas y cierres, etc.

En ese sentido, la obra de Mauricio y Sofía se desclasifica un poco, pese a que tiene una idéntica atención respecto del detalle. En efecto es una obra bien realizada, es una obra en

cierta manera intrigante respecto a muchas de sus resoluciones, y creo que además, ellos protagonizan algo que no es frecuente en la cultura arquitectónica chilena, que es una relación con el arte. Ellos se lo proponen, lo manifiestan y lo desarrollan. Esa es una de las cosas que me parece más interesante y creo que es uno de los comentarios más importantes que me gustaría hacer. Para ello, quiero relacionar dos obras: la primera es la taza peluda, esta taza revestida en piel y la propia casa PARR, incluso con su maqueta, en donde la manera de revestir es exactamente la misma. En esa pretensión, que la maqueta pudiera representar los que la taza representaba inicialmente. Me parece que hay un cruce que es manifiestamente rico para la cultura arquitectónica chilena, que alguien pueda plantearse que hay una dimensión que está, efectivamente en la

dimensión del arte y que no está en una dimensión a la que podría llamar autocomplaciente del aporte de la arquitectura referida a la arquitectura.

Uno sabe que muchos de los proyectos que realiza toman vuelo propio. Por vuelo propio quiero decir, se encierran como un avión, crean una atmósfera artificial por un cierto tiempo, reducen o aumentan una presión para poder sostener, para poder definir un límite respecto del exterior, y que muchas veces los proyectos toman caminos tan autónomos que no tienen vuelta.

Uno podría decir que los proyectos de arquitectura pocas veces se miran al espejo y se encuentran feos. La autocomplacencia de quien lo produce respecto del proyecto de arquitectura, es bastante más alta que lo que produce efectivamente en otro sentido en el campo del arte, en donde

la insatisfacción del artista es casi una condición psicológica, al menos desde el surrealismo en adelante. Velazquez estaría mucho más conforme con lo que hacía que los impresionistas.

Ese me parece uno de los puntos que creo más interesante.

El otro tiene que ver con un campo de cruces, voy a hacer referencia a un texto de Rosalind Krauss, más bien viejo, datado hace 30 años, pero siempre actual, que trata de explicar lo que le pasó al mundo de la escultura entre el '60 y el '70, se llama, si mal no recuerdo, la "Escultura en el Campo Expandido". Ella utiliza el diagrama de Klein y sostiene que la escultura desde antes de la época del '20, la escultura con espalda a una acción de arte como la de Robert Smithson de juntar 10 piedras en secuencia en medio del desierto, algo va

a pasar. Y efectivamente, esa noción de que la escultura se ha disuelto entre concepción arquitectónica y concepción de paisaje, que es lo que más me interesa en este caso, va hacia un punto como para sostenerlo en referencia a la lectura que pudiéramos hacer de las obras que hemos visto, tanto las de arte como las de arquitectura, y de las otras que tienen y que efectivamente podrían realizar muy rápidamente.

Siempre me ha gustado mucho el proyecto de las 120 puertas, porque son en principio una construcción arquitectónica. Para cualquiera que hubiera pasado por una escuela de arquitectura en la década de los '80 la puerta era un problema, un problema posmoderno, por cierto, de construcción de algún momento. Probablemente la construcción de algo que Sofía acierta muy claramente, porque es el momento en que el

límite se traspasa. El límite como acción propiamente arquitectónica, hay que traspasarlo, por lo tanto tiene una cierta importancia.

Las 120 puertas, para mí significan algo que pone en evidencia unos campos todavía difíciles para la arquitectura. Primero, porque tiene una operación de matriz arquitectónica: hay una confección geométrica, hay una confección de relaciones espaciales, y sin embargo, lo plantea muy fuertemente por un camino de sentido artístico de extrañar. Los chicos están más felices, los grandes todavía desconfían. Esa es una tarea propia del arte, hacer que un grande desconfíe es una tarea bastante importante del arte, al menos después de los '60 con seguridad.

James Corner hace en un texto que se llama las cooperaciones ieréticas del paisaje, hace una diferencia que está en el lenguaje respecto de la palabra paisaje, en el alemán y el holandés antiguo, con unas raíces más cercanas yo lo voy a hacer quizás demasiado esquemático pero él habla del landscape entendido frecuentemente como el paisaje quieto. El paisaje del pintor que se sentó y pudo dentro de un marco, construir lo que está más allá de él. Un paisaje plenamente contemplativo.

La otra palabra es el landchip, que es aquel paisaje que no puede ser representado como un cuadro. ¿Por qué? Porque en el paisaje que cualquier persona construye viviendo lo que está viviendo, y por cierto, uno podría remitirse a que efectivamente hay una construcción de paisaje en este lugar y

en este momento, probablemente bastante más aburrida que otra, pero, efectivamente, hay una construcción. Es decir, en el momento en que uno es partícipe de una construcción, y ese momento que es fundamental en arquitectura, aparece extremadamente expuesto en el caso de las 120 puertas, o eventualmente en el caso de las construcciones espaciales en amarillo. Me parece que uno construye a través de las personas en movimiento, y en ese caso también, efectivamente hay una construcción de paisaje.

Esa tensión arquitectónica que vuelve a aparecer en la casa PARR a través de una secuencia de patios. La secuencia de patios está ahí, efectivamente quien va a construir cada vez de una manera distinta por la operación de la luz que entra por la primera, la lucarna del living, la secuencia del patio, la

lucarna del comedor, etc., va a ser una condición completamente distinta y es una condición que no es claramente registrable por medio de la construcción paisajística contemplativa. Probablemente me pueda sentar a contemplar un momento y lo registre, pero hay un cierto impresionismo, es lo que uno podría terminar concluyendo, porque va a haber ciertos reflejos de luz, de colores y van a ser constantemente distintos y probablemente la temporalidad del otro temporal aparece tan marcado en el interior de arquitectura. Esa relación entre arte y arquitectura es la que me parece clave. Y creo que esa indefinición, ese campo expandido en el que uno trabaja, me parece mucho más rico que muchos otros casos de arquitectura reciente.

Sofía hizo una referencia bastante clara a la presentación conceptual de los proyectos. Creo que todos lo hemos visto, parece interesante como TEMPORAL se representa en una planta de arquitectura. Me parece interesante. No sólo, 120 PUERTAS es representable en términos de planta de arquitectura, pero TEMPORAL podría no haber sido representado en una planta de arquitectura y lo es. Es decir, afirma una vez más esa transferencia. Y sobre todo porque las plantas de arquitectura recurren con mucha fuerza a unas condiciones que voy a llamar "clásicas", cosa que muy pocos grupos de arquitectura, o arquitectos hacen evidente en su utilización, más bien esconden, y creo que en este caso la plantean como parte de una actividad cotidiana que es una referencia muy precisa a la estructuración geométrica de la obra. Una atención muy fuerte, en un cierto tono

estructuralista a las posibilidades que la opción, tal vez la sentencia geométrica, da para trabajar.

En ese sentido la casa WOLF pone en evidencia que la sentencia geométrica inicial se trabaja de tal manera, en una cosa que Sofía aclaró bastante, que este espesor practicable que viene desde la casa RIVO, reproduciéndose desde una manera diferente, lo que le permite orientar, facetar el volumen en la orientación de las dos plazas y construir un interior que vuelve a recomponer una condición geométrica más bien triste. Muy clara, muy precisa, muy evidente, cosa que no es necesariamente -y esto en la casa RIVO aparece con claridad- una construcción que remite al mismo espacio determinado por la geometría. Uno es el espacio determinado por la geometría y el otro, de la casa RIVO, la secuencia, de la

visión hacia arriba, o desde arriba hacia abajo, establecer un quiebre a ese rigor geométrico.

Sorprende también que ese rigor geométrico venga representado siempre en su trabajo, a través de un instrumento que hoy es cada vez menos frecuente en la arquitectura, que es la representación en axonométrica y que tuvo en sí una frecuencia muy alta sobre mediados de la década del '70 y la década del '80.

La axonométrica por definición es como una perspectiva, cuyo punto de vista está en el Sol, en algún lugar del infinito que sería la fuente de luz que tenemos, con lo cual, lo que hace es mantener la misma dimensión, a excepción de unas que se reducen para adecuarlas en términos de representaciones, lo

que mantiene el ancho que es y la altura que es en la representación. Y eso permite mantener una condición de rigor geométrico que me gusta siempre mucho ver expresada en la representación, porque, aún siendo muy evidente en el proyecto, lo es siempre cuando la obra está en obra. Cuando el proyecto está siendo construido y no definitivamente cuando está cerrado, es decir, cuando la piel esconde la taza, aunque la estructura de la taza esté ahí. Y de nuevo reaparece como una tensión entre una condición propiamente arquitectónica, la del trabajo geométrico, la constitución de la planta, el espesor practicable en el caso de la casa Wolf, con esos trapecios o triángulos muy aplastados pero que siempre recomponen una cierta forma más o menos definitiva.

Esas son mis sentencias frente a las evidencias que presentó Sofía. Las preguntas estarían en esa misma clave.

Horacio Torrent. El peso de la geometría. La primera pregunta tiene que ver con la idea de hecho concluso que propone la evidencia y con el valor de la geometría en el trabajo mismo. ¿Cuánto vale la geometría para Pezo Von Ellrichsauen al trabajar en un proyecto?

HT: Investigación. ¿Cuánto de investigación tiene la puesta en evidencia de la obra? Yo siempre creo que en el caso de Mauricio y Sofía ellos tienen una, naturalmente, una especie de labor pedagógica, educativa respecto al resto de la comunidad de la cultura arquitectónica chilena, respecto del valor de la relación entre arte y arquitectura. Y me gustaría

saber si eso es algo consciente o simplemente les sale porque sí.

SVE: La primera pregunta con respecto a la importancia de la geometría en los proyectos, no es la geometría lo que nos interesa, obviamente, la geometría es necesaria, pero algo que nos interesa mucho y que se amarra con la segunda pregunta; los proyectos tienen una agenda secreta en que nuestra profesión, que es una profesión de servicio, tenemos que trabajar, en la mayoría de los casos, con clientes, y ojala dejarlos contentos. Entonces hay que satisfacer una especie de trilogía a la manera de Vitrubio, de la utilidad, de la construcción, de la belleza, que por supuesto tiene que ser la base y toda obra satisfacer esa tríada, pero a nosotros nos interesa un cuarto factor, que tal vez, tiene algo de las

anteriores, tiene algo de belleza, algo de estructura y de construcción, pero que es como una belleza del intelecto o de las estructuras mentales, que siempre buscamos en los proyectos. Y que tiene que ver con cierta integridad en la manera de pensarlos. Una integridad que no es solamente material y que también tiene que ver con definir ciertos criterios. Nosotros tratamos de no hablar de los detalles, sino de criterios para resolver los proyectos, de criterios para perforar superficies, de criterios para disponer los espacios y realizamos investigación, en el contexto de tu pregunta.

Estamos ahora terminando una investigación sobre estructuras espaciales, que es como volver atrás completamente. Estamos lejísimos de los blogs y de lo que hablábamos hoy de los programas computacionales, porque nos interesa esta esencia de los proyectos que al final,

trabajando en este contexto tan volátil como es el nuestro, donde las decisiones materiales cambian en seguida, las decisiones constructivas también, los presupuestos también, si uno trabaja con una especie de esqueleto, si se quiere geométrico, espacial, o conceptual, sólido, eso es intocable independiente de la materialidad con que se resuelva. Y eso es lo que nosotros consideramos como la agenda oculta, esa belleza que nos da muchísimo gusto.

Si hay una investigación. Y yo creo que en los proyectos tanto de arquitectura con un encargo externo, como los de autoencargo como 120 PUERTAS u otros proyectos que financiamos nosotros o postulamos a fondos, todos son parte de una investigación y son parte de un continuo de obra que a nosotros no nos interesa innovar con cada proyecto, al

contrario, nos queda mucho más cómodo sentir esa continuidad, sentir la conexión que hay de un proyecto al otro.

HT: Memoria. En el tiempo del proyecto, ¿estas imágenes de arte aparecen cada vez, o son como un archipiélago de memorias que ustedes llevan, una mochila de memorias?

SVE: Tenemos muchas de estas imágenes que podrían aplicarse a otro proyecto. No son propias de un proyecto, sino que son propias de en este bagaje de intereses que tenemos. Y como decía antes, los intereses son transversales a los proyectos y también las imágenes lo son.

HT: ¿Una suerte e inspiración?

SVE: Sí, pero no es una referencia a la manera de tener una imagen de arquitectura. Es decir: me gusta tal obra de

arquitectura, sino que es una referencia conceptual. Nos interesa la idea que hay tras esas imágenes

HT: Imágenes. A principios de los 90' el arquitecto italiano Baptista escribía ya sobre la tendencia de algunos arquitectos a "contaminarse" con el arte. Entonces, me preguntaba ¿cuándo venían estas imágenes?, ¿antes?, ¿después? ¿Era un archipiélago de la memoria? Muchas veces el límite del que tú hablabas entre lo que uno ve, puede directa o indirectamente inspirar una arquitectura. Entonces me preguntaba en qué momento aparecía esto. ¿Las imágenes son algo que acompañaba tu trabajo o podrían ser preparadas para lo que están hablando hoy?

SVE: No. Algunas son anteriores al proyecto, otras son durante el proyecto, pero ninguna de ellas se amarra directamente a un proyecto. No es que esas sean respaldos a las decisiones, son simplemente una manera de graficar.

Hay una frase que leía de Bertrand Russell que me gustó mucho, que tenía que ver con esto, con si la referencia es anterior o posterior. Dice que un observador cuando cree estar observando una piedra, está en realidad observando el efecto de la piedra sobre sí mismo. Y a nosotros nos gusta mucho eso. Cómo ese mundo de ideas o de intereses que tenemos a través de las imágenes, de cierta manera gatilla algo y es en cierta manera un proceso circular.

HT: Arquitectura. En tu quehacer diario, ¿cuál es el límite entre la arquitectura de hoy y la de mañana?

SVE: El límite como decía antes me parece esencial a cualquier operación arquitectónica, a cualquier pensamiento arquitectónico, entonces me parece que no me pertenece a mí ni le pertenece a nadie. Es y será vigente. Nosotros estamos llenos de dudas. No recuerdo quien decía que el gran problema de este mundo es que la gente más ignorante está llena de certezas y la gente que puede cambiar las cosas está llena de dudas. Yo no sé, no tenemos la respuesta. No te puedo contestar esa pregunta. Si exploramos el tema del límite a través de los espesores practicables, dónde colocamos ventanas, las secuencias y como lo hacemos, pero no tengo las respuestas.

HT: Llama la atención la vinculación con el arte y la referencia.

¿Hay alguna coincidencia, los repertorios que tú tomaste, obedecen a algo, los engloba algo? Visto desde fuera, los veo como extrañamiento ante la situación. ¿Cómo una obra lista parece como muy ensimismada en términos de poner sus propias lógicas y significados ¿cómo una obra generada a partir de esas pautas, puede interactuar con pautas que son externas, en este caso con un tiempo?

Resulta extraño que uno como arquitecto, -cuando en realidad el resto de la sociedad sitúa a la arquitectura en el ámbito del arte- no tenga claro que cuando uno hace arquitectura uno hace arte, uno no tiene relación con el arte, uno hace arte, hace hechos particulares, no hace nada que tenga que ver con leyes generales, usa leyes generales para hacer hechos particulares, en efecto, pero muchas de las otras cosas hacen condiciones y hechos muy particulares que estás dedicados a

sorprender, a molestar, a gozar, a provocar sentido. Lo que en arte se conoce como el sentido. Cualquier obra de arquitectura tiene sentido. Cuando una obra de un ingeniero tiene sentido, se dice que es un arquitecto. Yo no creo y me parece particularmente interesante que en el caso de Pezo von Ellrichshausen aparezca como una cosa distinta. Es parte del mismo cuento. Vuelvo a la evidencia presentada aquí, la taza envuelta con piel y la maqueta de la casa, me parecen tan cercanas y la casa misma me parece tan cercana a la taza, porque sostiene la idea de casa que hay adentro; es decir, en la forma que uno la ve revestida por esas tejas, hay dentro una condición de casa que efectivamente cualquiera reconocería. Además, eso me parece un hecho que particularmente relaciona con el cliente.

La pregunta es ¿cómo una obra concebida desde fuera, es capaz de interactuar con elementos que son externos a ella?

SVE: Mucha gente nos dice pero ¿cómo hacen ustedes para tener esos clientes que los dejan hacer lo que están haciendo? Nosotros hemos hecho una labor, porque se nos ha acercado gente que llegó a nosotros por casualidad, y esas mismas personas podrían haber ido con otros arquitectos para que les hicieran una casa tipo georgian y habrían estado felices viviendo en esa casa ahora. Y en ese sentido, nosotros operamos con pequeñas decisiones, que en realidad es lo que cualquier arquitecto debiera hacer, como responder a al programa, al presupuesto, al sitio, a lo que dice la normativa, etc. Para ajustar todas estas variables nos resulta más fácil hacerlo paso por paso, de manera muy cuidada y pedestre.

En este proceso el cliente participa mucho de manera que los argumentos deben ser de sentido común y las decisiones que se van tomando se asumen como la mejor manera, como lo que viene al caso.

Por supuesto, todo esto lo hacemos a partir de lo que a nosotros nos interesa, no tenemos otra manera de hacerlo, y se van colando nuestros intereses, los que no necesariamente están expuestos al cliente. Aunque es finalmente el cliente quien decide cuánto se quiere involucrar en esas discusiones. Todas las variables que él sí maneja, nosotros las tenemos bajo control. Después si sumamos información que tiene que ver con nuestros propios intereses, una vez que lo anterior ya está resuelto, aunque depende de cada caso.

Cuando se presenta algo y no están tan claras las motivaciones, los contextos de las obras, nos surgen

preguntas. Es una manera de aprender del contexto en que se actúa. Lo interesante es que aquí el contexto se entiende como un campo operativo y no solamente como un soporte físico o paisajístico. Por lo tanto, al pensar la obra se debe pensar que la obra siempre modifica ese contexto. Por lo tanto, esto rompe ciertos límites que los arquitectos nos damos de ser condescendientes con el lugar que te recibe.

HT: La forma. La forma en sí, como geometría instalada, ¿obedece a una normativa? ¿La luz y la sombra determinan esa forma o es más bien un concepto evaluado?

SVE: En el caso de WOLF la forma obedece a ciertos distanciamientos, a ciertos enfrentamientos, a un par de plazas vecinas, a lograr la altura máxima.

HT: Proceso del cliente. En el proceso con el cliente, ¿existió una forma de convencimiento?

SVE: No es un convencimiento en el sentido de presionar al cliente. Son más bien conversaciones. A veces tomamos decisiones en conjunto.

A veces se enfrenta al cliente como alguien que quiere ser seducido. Pero el problema es que esos juegos de seducción son peligrosos. De repente hay gestos que lo dejan fuera del juego. Por otro lado creo que es un error de muchos arquitectos esperar que les lleguen clientes adecuados y pensar que el cliente tiene toda la razón. En nuestro caso, cuando conocimos al dueño de la casa WOLF, quería hacerse una casa que fuera más fácil de vender en el tiempo, porque cuando él muriera, sus hijos iba a querer venderla. Ahí es

donde está el rol del arquitecto, de enseñarle que no puede vivir pensando en que sus hijos tendrán que vender la casa en 30 años. Es difícil, porque uno podría aceptar y decirle, "ya te hago una casa vendible con 2 dormitorios, un baño en suite, etc." Pero el otro camino, aunque es más difícil, creo que vale la pena.

Del público: Al empezar la conferencia dijiste que tenían un método para hacer los proyectos. No me quedó claro ese método. Para nosotros, como estudiantes de arquitectura, el método por lo general tiene pautas muy rígidas y claras para defender cómo se quiere un proyecto. ¿Cómo es ese método en el tiempo?

SVE: Nosotros operamos con variables que vienen con cada encargo, el cliente es una de las variables, el sitio, la normativa, etc., son otras. Todas empiezan en igualdad de condiciones. Nosotros las desplegamos sobre la mesa y luego el método consiste en ir tomando pequeñas decisiones, donde ninguna es más importante que la otra, sino que como en un proceso líquido, de burbujas, se empiezan a mover y se produce una suerte de acomodo natural de todas las variables. Por supuesto los proyectos tienen un tiempo, tienen que cristalizarse en un tiempo dado. Y en esas variables que se acomodan, algunas burbujas se comen a otras, se desplazan mutuamente, hasta que se cristaliza algún equilibrio del material que uno tiene a disposición. En ese sentido, nuestro método es reconocer esas variables como todas

equivalentes y homogéneas y simplemente buscar una articulación adecuada entre todas.

Del público: En el fondo, no existe método, sino una declaración de principios. No sé si eso sea un método para hacer arquitectura. Tal vez es como un bagaje, como estar dentro del proyecto.

HT: El esfuerzo de constricción que debes tener para que ninguna variable se dispare por sobre las otras, es enorme. Esa es la conducta de un arquitecto, mirarse frente al espejo todas las veces hasta encontrarse feo. Eso es un método. No es una cosa que me sale naturalmente, es un ejercicio intencionado de mantener todas las variables en un mismo plano.

SVE: Ojala fueran burbujas visibles; en este caso las variables son intangibles, no es nada fácil tratar de manipular simultáneamente todas estas variables. Lo que ocurre muchas veces, y que creo es un error de las escuelas de arquitectura, es que se trabaja a partir de partidos generales, donde proyectas algo desde arriba, jerárquico. Y si luego te das cuenta de que no funciona, mala suerte. Nosotros pensamos todo lo contrario.

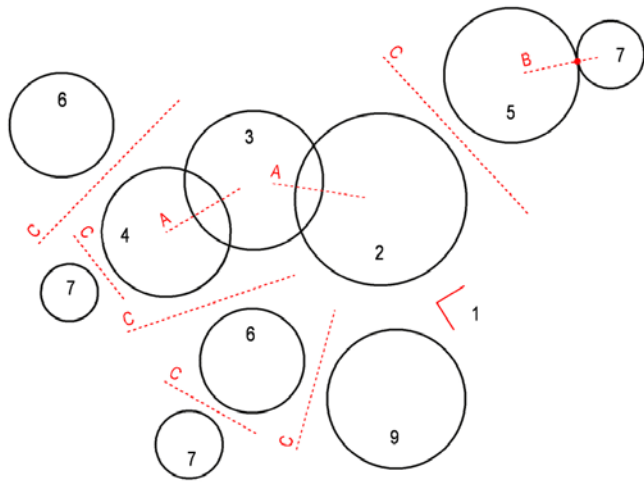
HT: Instalación versus arquitectura. ¿Dónde se sienten más cómodos, en las instalaciones o en la arquitectura concreta?

SVE: cuando hablaba de las categorías genéricas, es porque creemos que las etiquetas disciplinares son totalmente

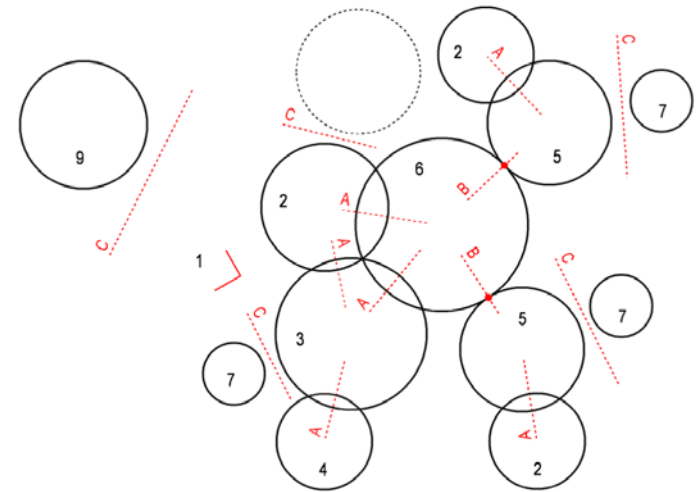
obsoletas. Me siento muy incómoda al decir esto es arquitectura y esto es arte. Con ese mismo tono, todos son proyectos y me siento tan cómoda en uno como en el otro. Los intereses son transversales. Sólo trabajamos con proyectos.

Muchas gracias.

* Comentario y ronda de preguntas de Horacio Torrent a la conferencia de Sofía von Ellrichshausen, Sentencia y Evidencia, dictada en la Escuela de arquitectura de la Universidad Federico Santa María, Valparaíso, 19 de junio, 2009.



Pezo von Ellrichshausen, Casa Rivo, Valdivia, 2003. Diagrama.



Pezo von Ellrichshausen, Casa Poli, Coliurno, 2005. Diagrama.

ENTREVISTA EN EL MERCURIO

Soledad Salgado

1. ¿A qué atribuyen ustedes este fenómeno de la arquitectura Chilena que viene sucediendo en el último tiempo?

Sofía: La arquitectura que se hace en Chile parece muy solicitada por la prensa internacional. Pero creo que éste no es sólo un fenómeno chileno. Es parte de una tendencia de sobre-exposición que tiene todo lo que se hace en todo el mundo. Sin duda, la web se roba los créditos. En todo caso, creo que acá muchos arquitectos o estudiantes ven que se premia o publica mucho la arquitectura chilena porque tal vez es lo único que están viendo. Es un problema de enfoque: uno mira lo que quiere ver.

Mauricio: Sin duda el circuito internacional reconoce la calidad de la producción de arquitectura en Chile, porque es una tontera hablar de "Arquitectura Chilena", finalmente esa calidad no es un rasgo general de la producción sino

situaciones afortunadamente excepcionales. O sea, hay una calidad media que ha mejorado bastante, que es lo que en algunos círculos se califica de arquitectura “corp”; una producción correcta, más o menos informada de los gestos de moda y ciertamente con un rigor profesional para resolver encargos. Pero esa producción de “arquitectura chilena corp” no es la que ha construido el prestigio internacional de lo que pasa en Chile. A mi modo de ver, lo que ha construido un cuerpo coherente es la densidad de la carga ideológica o incluso política que respalda la obra de unos pocos arquitectos. Y digo arquitectos, así en una figura singular, porque todo este espesor descansa en el esfuerzo personal de esos arquitectos. En cómo se rompen el lomo a pesar de las circunstancias. Uno puede agradecer los esfuerzos de algunas instituciones más responsables que han tratado de

promover la calidad de sus edificios (la Universidad Católica, la Diego Portales y ahora un poco la Austral). Pero el Estado, la institución de las instituciones, todavía sigue construyendo escuelitas y hospitales con proyectos de licitación que gana el que cobra menos y se demora menos.

2. Ya que han viajado harto al extranjero y han sido cotizados por publicaciones de afuera tb, ¿qué les comentan sus pares extranjeros o los críticos, de la arquitectura que hacen ustedes y de la arquitectura chilena en general?

Sofía: La mirada desde afuera también es muy selectiva. Nada de ese estrato medio que decía Pezo se conoce. Eso es como un bienestar interno mínimo. Lo que se conocen son figuras individuales. Nombres y una o dos obras asociadas a esos nombres.

3. *¿Cómo creen ustedes que estamos a nivel mundial y latinoamericano?*

Pezo: Argentina, Brasil y México son los países con una producción más continua y consistente de obras de calidad. Chile tiene un décimo de sus tamaños, de sus recursos y de su población pero aún así se podría argumentar que tiene una calidad arquitectónica equivalente. Creo que una de las grandes diferencias con esos grandes países, y que de alguna manera nos ha favorecido, es que nunca hemos tenido grandes figuras, grandes maestros de la arquitectura. Ha habido arquitectos muy finos pero ninguno que haya llegado a afectar el rumbo de la historia de la arquitectura internacional. No tuvimos ni a Testa ni a Niemayer ni a Barragán. Con eso nos salvamos de las grandes lecciones y de las grandes sombras que vienen debajo de cada lección.

4. *Tengo entendido que van a Croacia, me pueden contar de esa invitación.*

Sofía: La verdad es que hemos estado y seguimos con varios viajes. Recién llegamos de vivir un semestre en Nueva York porque nos invitaron como profesores de taller a Cornell University. En agosto estamos invitados al Simposio Alvar Aalto en Finlandia. Luego daremos un workshop en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Lisboa, en Portugal. En noviembre nos invitó el Colegio de Arquitectos de Croacia a participar de su congreso anual. Y en diciembre nos invitó la Orden de Arquitectos de Noruega a Oslo. Lo bueno es que viajamos juntos...

* Soledad Salgado, Pezo von Ellrichshausen: Entrevista en revista Vivienda y Decoración de El Mercurio, junio 2006.



PEZO VON ELLRICHSHAUSEN

GARABATOS TIPOGRÁFICOS

Mauricio Pezo & Sofía von Ellrichshausen

Las servilletas de papel se usan una sola vez. Tienen fama de despreciables, de corta vida. Aún así parecen ser un buen soporte cuando, por accidente, se nos ocurre una genialidad y queremos capturar la idea. Claro, esas ocurrencias son escasas, por eso recurrimos a lo que tengamos a mano. En su fragilidad material, que siempre es más tangible que su posible aspiración estética a un paño bordado, una servilleta de papel ni siquiera resiste que la manoseen dos veces. Si la doblan se arruga. Si la mojan se desvanece. Dado su modesto formato, su capacidad es limitada. Nadie traza un ensayo en una servilleta. Mucho menos un retrato cargado de detalles. La fibra del papel es demasiado absorbente. Se traga cartuchos de tinta, de aceite o mermelada. Por lo tanto, si queremos pensar sobre una servilleta estamos obligados a ser precisos, a garabatear con cuidado.

Esto es lo que le pedimos a Sebastián para introducir el presente texto: que nos contara algo de sus obras haciendo unos garabatos sobre servilletas. Así, de entrada, desviaríamos la mirada desde los métodos para hacer las obras (que son variados y suelen reinventarse a voluntad) a las interpretaciones de lo que las obras terminaron siendo (que por último es un ejercicio de alteración abierta, según Sontag). Es decir, lo que intentamos explicar dista mucho de la manera en que Sebastián proyecta sus construcciones pero se acerca mucho a cómo le interesa leerlas.

Entendemos que un garabato es una comunicación inmediata. Es la visualización de un pensamiento instructivo y despreocupado. No tiene las pretensiones de seguir cánones compositivos. Su validez recae en esa calidad casi transparente entre imagen mental y representación. Según

Gombrich, un boceto “ensaya una idea en el papel a fin de corregirse a sí mismo”, “Garabatear es como balbucear”, diría Danto, quien luego explica que estos dibujos, que define como demóticos (por su similitud visual con la caligrafía del egipcio antiguo), son genéricos, prácticos y económicos. Son los dibujos que cualquiera puede hacer, por más mínima que sea su habilidad.

Los cuatro garabatos que nos envió Sebastián son diagramas de relaciones funcionales. Son unas cuantas flechas y unos cuantos números que indican secuencias de recorrido. Una exagerada reducción de la estructura espacial de las obras al punto de dejar sólo vectores y fuerzas. Un campo continuo, el interior de cada construcción, que se tensiona, gira y estanca en una suerte de afán por conseguir las mayores distancias, una promenade, un paseo casi incómodo, o al menos

imposible de medir bajo habituales parámetros de eficiencia utilitaria.

Pero lo que leemos detrás de los trazos de estos diagramas topológicos es una aproximación tipológica basada en tipografías. Esto no es un juego de palabras (tampoco una sopa de letras). Índigo es una Y, Lira es una L, Ocho al cubo es una O y la Reserva es una X (o una cruz, una T). Cada estructura tipográfica, una letra, funciona como descripción demótica del andamiaje formal y programático que sostiene la obra. Por lo tanto, son formas muy netas y definidas pero lo suficientemente genéricas, prácticas y económicas como para organizar las demandas del caso. Todo lo contrario de esas duras plantas alfabéticas propuestas por Steingruber.

Leídas con la paciencia con que se corrigen las caligrafías escolares, uno se da cuenta que las letras no dicen lo mismo.

Índigo tiene un acceso en el extremo opuesto a las bifurcaciones de la Y. Lira separa las zonas de estar y dormitorios en los brazos perpendiculares de la L. Ocho al cubo libera un uso informal y casi indefinido alrededor del patio central que forma la O. La Reserva suspende un trazo sobre el anterior que cruza la X.

Lo que nos parece relevante de esta aproximación basada en estructuras tipográficas, es que pareciera dar luces sobre varios asuntos propios del oficio actual. Entendemos que cada obra es mucho más que su diagrama. Podría pensarse que su claridad comunicativa no sea más que una manera de asumir las exigencias de un mercado editorial basado en la inmediatez, en los códigos evidentes, en el mínimo esfuerzo. Pero, sobre todo teniendo en cuenta la actividad docente de Sebastián, pareciera que sus garabatos tipográficos son más

una manera de enseñar, de mostrar las cosas con un lenguaje llano, sin ficciones ni pretensiones.

REFERENCIAS:

Susan Sontag, *Contra la interpretación*, Editorial Alfaguara, Buenos Aires, 1996, p.29 (*Against Interpretation*, 1961).

Ernst H. Gombrich, *Temas de nuestro tiempo*, Editorial Debate, Madrid, 1997, p. 102 (*Topics of our Time*, 1991).

Arthur Danto, *La madonna del futuro*, Editorial Paidós, Barcelona, 2003, p. 128 (*The Madonna of the Future*, 2000).

Iohan David Steingruber, *Architectonisches Alphabeth*, 1773

* Mauricio Pezo & Sofía von Ellrichshausen, *Garabatos*
Tipográficos: Sebastián Irarrázaval, Serie Obras, Ediciones ARQ, Santiago de Chile, 2009.



INTERVIEW IN WALLPAPER

Rainbow Nelson

Six hours south of Latin America's most orderly capital city, nature has been carefully fine-tuned to feed the hordes of flat-packers queuing every weekend in the aisles of Home Depot demanding instant furniture gratification.

Miles of meticulously planted Monterey Pine and Eucalyptus wait patiently for 12 long years for their turn to be felled, hacked, pulped and chipped before being shipped to the far corners of the world and converted into shelf units, loo roll or next month's Wallpaper*.

In the heart of this immense, almost homogenous, industrial forest lies Concepción, Chile's second largest city, a place as far removed from the pages of this magazine as you could possibly imagine. The Devil does not wear Prada here, more corduroy and a lambs-wool sweater.

But don't let yourself be fooled by the trees. This is Chile's industrial heartland, where wood pulp mills and lumber yards vie with refineries and steel plants for workers lured to this proud modernist city by the promise of hope, hard work, prosperity and their first home.

On a day when a thin grey drizzle has consumed the horizon where the yawning mouth of the Bio-Bio River should meet the vast expanse of the Pacific there is little sign of hope or prosperity.

Only the 'Chubis' - as Chile's chattering classes have nicknamed the country's bright, multi-coloured social housing projects due to their likeness to a bag of popular chewy sweets - pierce the dreary skyline.

The VW gol that carries us across the low-lying bridge spanning the Bio-Bio, not unlike its owners, is not enjoying the

cold and damp conditions of a rainy autumn Sunday in Chile's Region VIII.

After saying goodbye to the first days of summer in New York following a successful six-month residency at the Faculty of Architecture and Planning at Cornell University, Mauricio and Sofia - or Pezo von Ellrichshausen as they are better known - give the impression of being only half glad to be home. Their car splutters its resentment at their protracted absence. At least Chica, the dog, is pleased to have them back.

As we bank off the freeway past a concrete strip mall adorned with a twenty-foot Blockbuster video awning, the Chubis give way to stone-clad rococo, zany post-modernist schools and manageable Miami-style 'mansions'.

Pezo, the Chilean half of this understated double-act utters, as if warning were needed: “The American Dream is very strong here.”

This is San Pedro de la Paz, an upwardly mobile suburb of Concepción. We are on our way to meet three of the most recent additions to the Pezo von Ellrichshausen family: Pael, Fosc and Wolf.

The youngest of the three, Pael, is a solid two-storey intervention that combines red, pigmented concrete that mirrors the clay-rich soil on which the American dreams of San Pedro are being built, with the asymmetric windows that have become Pezo von Ellrichshausen’s trademark.

Designed for a respected doctor and his wife that refuse to go quietly into old age, Pael, is Pezo von Ellrichshausen’s sixth house.

Modestly tucked away in the corner of a prosperous but non-descript cul-de-sac, the couple’s studio / bedroom peers almost haughtily out towards the exit, provocatively ignoring its neighbors with a knowing sense of superiority.

The profile it offers up to its faux-baroque community, offers a knowing wink to the geometry of the ‘Chubis’ lined up on the banks of the Bio-Bio but this has more to do with light and rain than some witty pastiche. In keeping with all of their work, reason comes ahead of style.

While in the US the architectural narrative can often become “more important than the work,” says Pezo, operating within a third world context far away from the first world, post-modernist barrios to the east of Santiago, they have learned the opposite to be the case in Chile.

“It is the most beautiful thing to discover that narrative does not come first and then the construction. You have to build something first, to solve the problem and then with this you have to construct a discussion that has weight,” says Pezo.

“In a context that is so ingenuous, so ignorant and so basic, it is more important to close off a place well because by doing so you solve someone’s problems. If you are going to construct someone’s first house you have to know very well how to close a space, how to construct a wall, where to put the doors and the lights and then afterwards if you can add something more, then perfect,” he says.

When they discuss architecture they invariably end up finishing each other’s sentences. It is an endearing trait underlining their synchronisation on such matters. Sofia often starts. Pezo nearly always finishes.

“What we are doing it is not just in Chile, its Brazil, India. Depending on the architects there are models that are all about...” says Sofia.

“...taking care of resources.”

“How you take decisions, where you put your energy.”

“If I don’t need this, this variable, this decoration, why have it?”

“Everything that is superfluous flies out of the window.”

“Everything that is superfluous flies out of the window. That’s the point.”

The mantra is on display again in the middle class suburb of Andalue, where two of the Pezo von Ellrichshausen family - Fosc and Wolf - reside two blocks away from each other.

Fosc is another solid concrete intervention, this time doused with a copper concentrate that leaves an earthy impression of moss climbing the monolithic structure.

Fosc's flashy older brother, Wolf is wrapped in aluminium and zinc, which on brighter days than this shimmers moving through a spectrum of metallic tones tinted by the sun and the seasons.

Both were pragmatic solutions to the needs and requests of their clients but added to a theme that stretches back to Rivo, their first major commission in 2002, and Poli, a cube with a view, built together with friends an hour north of Concepción.

Certain themes are central to their architectural principals. That it does not need to cost the earth to build houses. That people's basic needs can be solved in an intelligent and striking manner. Good design does not have to be more expensive than bad design, or destructive.

They know at first-hand about the potentially destructive impact of design.

The success of Poli, the project that put the couple on the map in 2005, placed an enormous amount of pressure on their fledgling relationship / practise.

"It was something very abrupt and we were just beginning," says Pezo. "It threw us off track slightly because we began to receive invitations from all over the world and at some point in time this affected the way we work because it generated a tension, there is an anxiety that comes with all of this and we said we did not want it."

Today Sofia, the Argentine half of this cross-border team, assumes the role of ensuring media chatter does not interfere with their ongoing projects: a new office for the practise in Concepción and two houses in Portugal.

"A lot of offices consider that the more projects they have the more successful they are but they do not realise that the man

hours are distributed between these projects so for each project they dedicate less time,” she says. “If you dedicate less time the quality drops.”

Their reluctance to overstretch themselves stems from an aversion to the architectural equivalent of swinging. They admit that inviting a third-party into their practise would be difficult.

“There is a difference between two partners who have a routine between eight in the morning and five in the afternoon. In our case we surpass this routine, we pass this level of involvement...”

“Commitment. Dedication.”

“...to the projects that surpass offices hours. This has to do with our breakfast talking about these things, in the shower, walking at weekends.”

“At the end of the day architecture increasingly has more to do with the personal, a lot more than the media, with fashion,” says Pezo.

“It has everything to do with enjoying and exploring architectural themes because it is part of our relationship as a couple. So can you imagine if we had a big office and we were stressed and trying to do something else. If we analyse the way we do architecture it is the same as analysing our relationship, you see.

“Architecture for us is part of our relationship as a couple and we have to take care of it. We have to do it carefully so it looks after us.”

* Rainbow Nelson, *Inmaculate Concepcion: Wallpaper*, London, no 129, 2009, pp. 89-94.



PEZO VON ELLRICHSHAUSEN

THE LIVED METAPHOR

Juhani Pallasmaa

In addition to facilitating practicalities and conveniences of dwelling, every profound house is a metaphysical device, a constructed metaphor of the world and the human condition. As Gaston Bachelard, the philosopher of poetic imagery, maintains, “It [the house] is an instrument with which to confront the cosmos” 1. In fact, every meaningful house or piece of art is in itself also a world, a complete microcosm. As the ultimate poet of cinema, Andrei Tarkovsky remarks: “In a word, the [cinematic] image is not a certain meaning, expressed by the director, but an entire world reflected as in a drop of water” 2. Buildings are similarly spatial and material images that reflect epic narratives.

In our time, architecture is usually thought of in terms of the visual image, but the true task of the art of building is beyond

visuality and aesthetics; it is fundamentally existential. The encounter of beauty opens up channels to the very essence of things as well as truths. "Aesthetics is the mother of ethics", as Joseph Brodsky, the poet, argues³. Every meaningful building poses questions and provides answers about the nature of human existence. Instead of drawing attention to itself, it turns our awareness back to the world and our own life. It makes us see the majesty of the mountain, the persistence and dignity of the tree, the enigma of a shadow on the wall, and the smile on the face of the stranger. In short, the task of architecture is to create frames and horizons of perception, experience and understanding. A great building always makes us aware of our very humanity and of our role and responsibility in the reality and continuum of culture.

The houses of Mauricio Pezo and Sofia von Ellrichshausen exude meaning through their authoritative presence. These structures organize the acts of life effortlessly, but beyond their practical usefulness, they are devices of meditation on landscape and nature, horizon and gravity, space and light, silence and intimacy. Their repeated strategy to contain the service functions of practicality within a thick façade, gives a double benefit: on the one hand, the spaces are purified, celebrated and "re-mythicized", while on the other, the strengthened wall enhances the sense of protection and of heightened intimacy and privacy. These spaces turn into distinct and finite rooms instead of being practically mere "rationed" space in the standard modernist manner.

The determined and meticulous reduction of details serves the purpose of focusing and condensation. Regardless of their restraint, these spaces are not “abstract” in the sense of distance or absence of meaning. On the contrary, they are compressions of experience and signification. In the art and architecture, the strategies of distancing and embracing, weight and flight, mass and immateriality, uninhibitedness and discipline, authority and intimacy, are bound to co-exist.

The characteristic drawings of the architect couple emphasize the systems of organization and construction, instead of the direct experiential reading of spaces, and volumes. The houses are shown in isolation from their settings in order to emphasize their essence as artifacts and devices of perception and experience, reminiscent of a telescope or camera

obscura. Their cut axonometric drawings, recalling Auguste Choisy's famous architectural drawings, underscore the systemic and anatomic aspects of the design while suppressing a naturalistic or experiential reading. Yet, in their contexts, the houses of Mauricio Pezo and Sofia von Ellrichshausen enter into a vivid dialogue with their natural or built settings, in the way of the jar in Wallace Steven's poem⁴:

*I placed a jar in Tennessee
And round it was, upon a hill ...
The wilderness rose up to it,
And sprawled around, no longer wild.*

NOTES

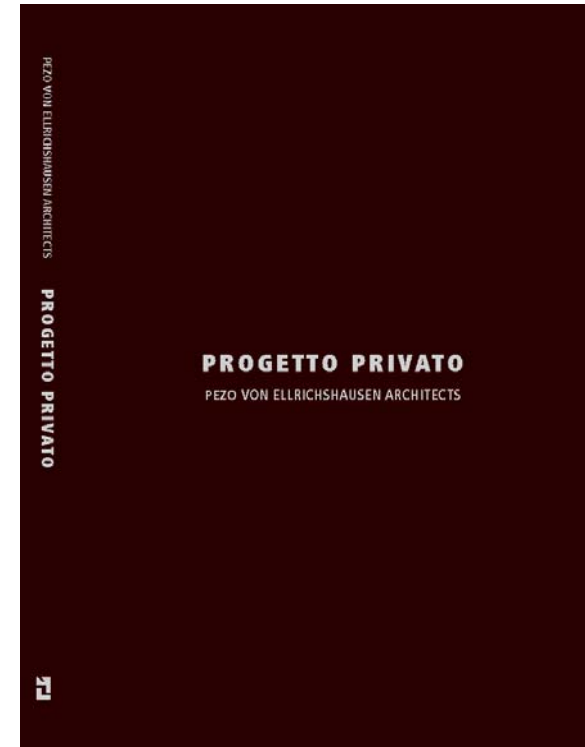
1 Gaston Bachelard, *The Poetics of Space* (Boston: Beacon Press, 1969), p. 46 (original: *La poétique de l'espace*, 1958) .

2 Andrei Tarkovsky, *Sculpting in time – Reflections on the cinema* (London: The Bodley Head, 1986), 110.

3 Joseph Brodsky, *On Grief and Reason: Essays* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1997), 49.

4 Wallace Stevens, "Anecdote of the Jar", *The Collected Poems* (New York: Vintage Books, 1990), 76.

* *The Lived Metaphor* by Juhani Pallasmaa is the introductory text to the book Pezo von Ellrichshausen "Progetto Privato", Libria, Melfi, 2010, (ISBN: 9788896067338)



SIN ESPESOR

Mauricio Pezo

Hilván viene de hilo y vano. Es aquella “costura de puntadas largas con que se une y prepara lo que se ha de coser después de otra manera”. Hilvanar es una tarea nada ociosa aunque se sepa provisoria. Sus puntadas, torpes y exageradamente visibles, siempre se reemplazan por una sutura camuflada con los textiles del traje. Pero los buenos hilvanes difícilmente se borran.

Si en la construcción de un edificio los hilvanes no son más que esos trazados con cal que se usan antes de herir la tierra con los cimientos, unas cuantas líneas blancas que se diluyen con la propia excavación, en el proyecto de un edificio los hilvanes son aquellos trazos que se usan para esbozar su estructura conceptual. Los hilvanes, entonces, en su modesta y casi invisible calidad, deberían ser entendidos como líneas

de argumento que tienen la nada fácil tarea de articular sistemas formales con imágenes mentales.

La especificidad de la noción de imagen mental que aquí se ocupa es sustantiva en tanto se distingue de la condición visual que trivialmente se asocia con las imágenes, ese aspecto exterior de las cosas, la apariencia superficial que justificadamente ha menospreciado Pallasmaa; una imagen visual nítida y centralizada, cada vez más asociada a tecnologías digitales, que tiende a postergar el espesor sensorial de la experiencia (1). En oposición a aquella imagen retiniana, la imagen mental ocurre en un tiempo desfasado de la realidad. Es una construcción intelectual sobre las cosas (los edificios por ejemplo) que se forma, se imagina, en un momento en que tales cosas no están siendo percibidas directamente (a través de la vista, el oído u otros sentidos).

Esta forma de significación intelectual de la realidad es una condición necesaria para el entendimiento que logramos tener de las cosas, y sobre todo para comprender cómo son las relaciones entre tales cosas.

Con todo, me interesa aquí revisar sólo dos dimensiones provisionales de los edificios, dos modos de hilvanado, de lineamientos carentes de espesor. Por un lado, cómo los espacios de un edificio -sus habitaciones o recintos interiores- pueden ser pensados (y por tanto, proyectados o estudiados) sin materia (o sea, sin espesor). Por otro lado, cómo estos espacios pueden ser representados mediante figuras abstractas y planas (otra vez, sin espesor).

Uno de los cinco niños que viven en Parr (2) nos regaló un dibujo de su casa. En vez de ilustrar la casa en base a sus elevaciones, sus puertas, ventanas, techos, colores o

muebles, el dibujo describe con extraordinaria fidelidad el formato de la planta. Una figura de silueta rectangular con su exagerada compartimentación, con la distribución general del programa y con la habitación consignada para cada miembro de la familia. Una suerte de puzzle bidimensional con piezas irregulares e imprecisamente distorsionadas de acuerdo a su valoración afectiva. El dibujo, formado por finas líneas de división y segregación espacial, da cuenta de una lectura esquemática de la posición que ocupa cada miembro de la familia en relación al jardín que rodea la casa y especialmente en relación a los patios interiores que incorporan dicho jardín en la profundidad de la planta.

El boceto de este niño, como es natural para el aprendizaje infantil, constituye un mapa mental de la distribución espacial de su ambiente cotidiano. Su precisión no se mide en las

dimensiones, proporciones o detalles del motivo representado sino en su capacidad de sintetizar un sistema específico de relaciones espaciales. La figura se presenta en vertical, con el antejardín de llegada abajo. Junto al acceso está la gran palmera contenida en un pequeño patio. En la esquina superior izquierda duermen los padres detrás de un par de patios duros con frutales arrinconados. Entre la cocina y el estar familiar hay un patio saturado de lavandas. Ese mismo patio separa el comedor formal del comedor de diario. Al fondo del pasillo está la pieza del propio niño, junto a un viejo nogal. En esta cartografía mental se reconoce un entendimiento basado en relaciones programáticas ensambladas en una unidad conclusa y caracterizada mediante eventuales interferencias naturales, a través de

piezas claramente consignadas con gruesos y saturados trazos verdes.

El boceto obsequiado por el niño, y dada su edad cercana a los siete años, podría leerse como ocupando un punto medio entre una descripción geoméricamente proyectiva, que ya reconoce ejes binarios adelante-atrás, izquierda-derecha, en referencia a su propio cuerpo, y una descripción intuitivamente topológica, más bien referida a las transformaciones y relaciones estructurales del espacio arquitectónico.

Piaget, en su célebre estudio sobre la concepción del espacio en los niños (3), demuestra que, más que una mirada ingenua, la comprensión espacial infantil es un atributo primitivo de estructuración mental. Con su texto Piaget explica que los tipos más básicos de estructuración perceptual disciplinan progresivamente la coordinación entre visión y comprensión.

En el texto se establece que la relación espacial más elemental que puede ser capturada por la percepción de un niño es la relación de “proximidad”. Luego la secuencia se extiende al desarrollo de la capacidad para percibir las “separaciones” entre los elementos; para establecer un orden secuencial, una “sucesión espacial” entre los elementos; para percibir la “clausura” e “interioridad”; y finalmente la capacidad de establecer criterios de “continuidad” como totalidad organizada.

Lo que aquí ocurre, entonces, no es más que una inversión conceptual de la evolución temporal de los estudios geométricos. Históricamente la secuencia de evolución de la geometría, en tanto disciplina de conjeturas aditivas, pasó del sistema de descripciones euclidianas a uno de inferencias proyectivas. Sobre estos dos sistemas más tarde se fundarían

las teorías topológicas. Pero en el caso del desarrollo cognitivo infantil el estado más primitivo de entendimiento es precisamente el topológico, es decir, aquel basado en transformaciones en las que permanecen constantes sólo algunas propiedades estructurales (como la delimitación o la clausura de los contornos).

Esta noción estructural, en su dimensión conceptual, no se refiere sólo a un fenómeno físico concreto. Estructura se refiere más a un modelo mental que el niño (y más tarde cualquier adulto) construye para seguir una realidad concreta. Por lo tanto, en la experiencia arquitectónica que nos ocupa, las estructuras son modelos necesarios para un entendimiento de los sistemas profundos, y habitualmente ocultos, de la práctica espacial. Establecen un modelo cognitivo, a la vez sensible y racional, que opera como explicación de la realidad

construida. Una cualidad unitaria y transversal del funcionamiento mental, condición “primitiva” según Lévi-Strauss (4), que se sitúa en una plataforma proyectiva independiente de las circunstancias culturales. En tales términos, la emoción estética será el resultado de la unión entre el orden estructural y el orden de los eventos (5).

Esta lectura del espacio arquitectónico, a la vez infantil y primitiva, supone una reducción dimensional de la complejidad tridimensional. Esto es lo que se conoce entre los historiadores de arte como un efecto de “acortamiento” (foreshortening); aquella ilusión óptica que hace que las figuras parezcan más pequeñas de lo que realmente son. Un efecto visual de contracción de figuras, o de compresión de la profundidad en el caso de la perspectiva, que traduce realidades tridimensionales a representaciones

bidimensionales. Según Summers (6) cualquier representación de una forma sobre una superficie requiere de un cierto rango de “acortamiento” pero no simplemente por la necesaria comprensión y abstracción de los volúmenes sino por nuestra propia capacidad de reconocer tales formas superficiales mediante una suerte de “completitud” de tales formas en el espacio. Esto es lo que establece como efecto de “restitución virtual” del volumen en una representación bidimensional. El acortamiento, tal como explica Summers, es una operación mental que instaura una oportunidad tanto para describir como para inventar aquello que se presume en la operación misma de la relación métrica.

Y con dicha operación aparece la segunda vocación de este escrito, cual es la de reconocer que esta mirada primitiva y esquemática, en su sintética reducción a un espesor casi nulo,

constituye en sí misma una manera de entender la forma espacial de la arquitectura.

En uno de los primeros y más influyentes manifiestos modernos para promover la comprensión espacial de la arquitectura, Moholy-Nagy (7) sostiene que “la creación espacial se convierte en el nexo de entidades espaciales, no de materiales de construcción. El material de construcción es un auxiliar; sólo hasta cierto punto puede ser utilizado como medio de lograr relaciones creadoras de espacio”.i. Con ello evita referirse a técnicas o materiales de construcción y desvía la mirada a las estructuras primarias de la forma espacial; a aquellas relaciones dinámicas, abstractas y virtuales, que aparecen al desplazar los planos sólidos que componen la caja tradicional de las habitaciones. Unas relaciones invisibles, no percibidas a través de la vista, sino que interpretadas

activamente en un trazado mental de fuerzas. Unos vectores que, en su precisa magnitud, posición y dirección, carecen totalmente de espesor físico y tienen la capacidad de densificarse sobre un campo, al menos hipotéticamente, continuo e ilimitado.

En una suerte de confirmación retrospectiva de lo anticipado a principios del S. XX, Zevi abre su célebre compendio sobre el espacio de la arquitectura moderna citando a Einstein: “hasta aquí, nuestro concepto del espacio se asocia a una caja. No obstante, se echa de ver que las características formativas del espacio-caja son independientes del grosor de dicha caja. Por consiguiente, ¿no sería posible reducir a cero este grosor, sin que se tuviera por resultado la pérdida del espacio?” (8). Este criterio de inmaterialidad insiste en la forma estructural del espacio como fenómeno físico, donde el sistema de relaciones

vectoriales es anterior a la configuración material. Definición del espacio arquitectónico asumida en su magnitud esquemática y tenue, en su total transparencia.

Alberti, en lo que fuera el primer tratado moderno sobre teoría y práctica de la arquitectura, sostenía que toda construcción está compuesta de lineamientos y estructura. En el Libro Primero establece los principios básicos de los sistemas formales, desde la localidad hasta las aperturas en los cerramientos, una formulación autónoma y anterior a las consideraciones constructivas. Según Alberti, “es posible proyectar la totalidad de las formas en la mente sin ninguna recurrencia al material, a través de la designación y determinación de una orientación fija y ajustada a varias líneas y ángulos” (9). Luego agrega que los lineamientos de un edificio pueden ser perfeccionados en el intelecto e

imaginación aprendidos. O sea, en un proceso de estructuración interno.

Un dibujo que servía de introducción a Parr (10) proponía traducir la organización programática a un espacio isomórfico y solamente estructurado en base a relaciones de tamaño, posición y articulación. El ejercicio sería útil en tanto descripción de las unidades funcionales en su magnitud espacial y en tanto explicación de los niveles de proximidad e interrelación entre una unidad y otra. Para dichos niveles de relación definimos tres categorías: separación, contigüidad e integración. Las unidades representaban magnitudes y jerarquías a través del tamaño. Entre unidades se describían agrupaciones, secuencias y conjuntos, un sistema que ciertamente hereda la lógica de los diagramas de Venn. Luego la forma descrita no sería la silueta o proporción de los

recintos sino la forma simultánea, la estructura sincrónica, que se originaba de los momentos de articulación entre unas unidades espaciales transparentes e inmateriales.

En una franca adopción los principios de simplicidad propuestos por la psicología de la Gestalt, Arnheim define este esqueleto estructural de la forma como “un armazón de ejes internos y correspondencias características” (11). Es decir, como un orden que ocurre dentro de los márgenes o contornos de las formas visuales, una serie articulada de líneas virtuales de proyección, cuya coherencia y unidad tienen la capacidad de instituir el carácter distintivo y propio de la relación formal. Para la reproducción y comprensión de dicho carácter formal Arnheim propone además la necesidad de emplear “conceptos representacionales”. Unos conceptos que facilitan la traducción, por cierto reversible, entre

imágenes mentales e imágenes representadas. Tal como explica Evans, “la imaginación no está cautiva en la mente sino que es potencialmente activa en todas las áreas de transición entre personas a objetos o imágenes”. Opera, en palabras de Evans, en las mismas zonas como proyección y como sus metáforas (12).

Al parecer, en este modo inmaterial de representación confluyen simétricamente las líneas de relaciones mentales, intelectuales y de entendimiento, con las líneas que dibujan las relaciones profundas de las formas espaciales. Ninguna de las cuales podría ser descrita con un determinado espesor, con un grosor o densidad material, puesto que su fidelidad radica necesariamente en su simplicidad, selectividad y síntesis. Creo que en definitiva esta delicada coincidencia no es casual. Su función, hoy más necesaria que nunca, no es

otra que la de servir de puente: un condensado recurso, y lo suficientemente genérico, para adelgazar la distancia entre idea y forma, entre pensamiento y construcción.

Tal vez esta manera primitiva de aproximarse a la forma espacial, de representar sus relaciones internas mediante estructuras esquemáticas, sea un efectivo método para recuperar una cierta racionalidad significativa. Su perspectiva formativa es ciertamente independiente de la escala de la obra, de su programa, de su ubicación o de su técnica. Es más bien una manera problemática, lógica y proposicional para estructurar la realidad interna (y única) del proyecto arquitectónico.

REFERENCIAS

- (1) Pallasmaa, Juhani, *The Eyes of the Skin*, John Wiley, New York, 2005.
- (2) Pezo von Ellrichshausen, *Casa Parr*, Chiguayante, 2008.
- (3) Piaget, Jean, *The Child's Conception of Space*, Routledge, New York, 1948.
- (4) Lévi-Strauss, Claude, *The Savage Mind*, The Chicago University Press, Chicago, 1966 (1962).
- (5) Lévi-Strauss, op. cit., p. 25.
- (6) Summers, David, *Real Spaces*, Phaidon, New York, 2003.
- (7) Moholy-Nagy, Laszlo, *La nueva visión*, Infinito, Buenos Aires, 1997 (1929), p. 103.
- (8) Zevi, Bruno, *Espacios de la arquitectura moderna*, Poseidón, Barcelona, 1980 (1973), p.1. Cita de Albert Einstein, *Über die spesielle und allegemeine Relativitatstheorie*, 1952.

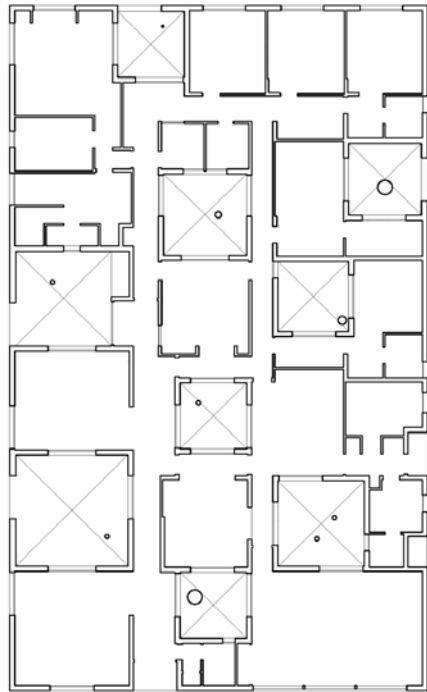
(9) Alberti, Leon Battista, *On the Art of Building in Ten Books*, The MIT Press, Cambridge (Mass), 1988, p.7.

(10) El dibujo corresponde a la edición monográfica Pezo von Ellrichshausen, *Serie Obras*, Ediciones ARQ, Santiago, 2007.

(11) Arnheim, Rudolf, *La forma visual de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p. 113.

(12) Evans, Robin, *The Projective Cast*, The MIT Press, Cambridge (Mass), 1995, p. 363.

* Mauricio Pezo, *Sin Espesor*: texto publicado en la Revista 180, Santiago de Chile, n° 26, 2010, pp. 02-05.



Pezo von Ellrichshausen, Casa Parr, Chiguayante, 2007



Dibujo de uno de los cinco niños que viven en la casa

DETACHED

Mauricio Pezo & Sofía von Ellrichshausen

Two buildings with a similar size are located in two different contexts. A light grey concrete piece rests in the middle of a natural scene. A copper oxide green concrete prism stands in the middle of a suburban setting. Two opposite conditions which are presented by a disproportionate relationship between figure and background. The proposed constructions are reproduced as small sculptural models. The landscape is recorded in a huge panoramic backlight photograph. The objects, autonomous from their location, seem insignificant in front of the monumental effort of trying to capture most of the details and complexities of the surroundings.

In Architecture there is an eternal tension between context and object. Since a building is inevitably placed in a particular and unrepeatable location, it establishes a limited set of specific relationships with it. Considering this physical inevitability, to

willingly base the integrity of a building in those common places (such as orientation, views, access or topography) is in itself a common place, or at least the minimum that an architect should aspire to do. To explain a building as an answer to a place is to explain the place, not the building. It is no more than a tautological exercise, instrumentally required for political or commercial purposes. However, a building, in its inner formal structure, could also be understood as an independent logical grammar. In its unitary conclusiveness, an architectural object could be separated from its location, from its anecdotal dramas. An isolated building is a singular entity. It is a piece, a device that resists, with more or less integrity, the problems (social, cultural, economical or technical) of the context that supports it. Today, considering the widespread scarcity of resources, it appears problematic to trace a project

as an autonomous figure. There is no possible canon, no fixed measure, when dealing with an unstable and informal environment. That context is anywhere. Therefore, a project is meant to be a flexible machine. Its efficiency is determined by its accidents. In this lack of autonomy, architectural practice is faced as a mere fitness activity, a continuous negotiation, an unpredictable contest to articulate a new program with an existing place. But that is half of the idea, half of the promises of an architectural statement. The other half is what could be called the anti-fitness property of a building. This is the objectual aura of the piece; the capacity of an object of replying, of declining the expected associations, up to the extent of producing a sort of uncomfortable situation in a given moment. It is an irony, as Borges said, to select as a personal option what is imposed as an inevitable condition.

* Pezo von Ellrichshausen, *Detached*: text for catalog of the
12th International Architecture Exhibition La Biennale di
Venezia, Venice, September 2010. Curator: Kasuyo Sejima



Detached, Poli, 2010.

PVC printed photography, 300 x 600 cm

Grey concrete model on steel plinth, 25 x 25 x 150 cm



Detached, Fosc, 2010.

PVC printed photography, 300 x 600 cm

Green concrete model on steel plinth, 20 x 25 x 150 cm

RESISTENCIA

Mauricio Pezo

01. *Toda estructura geológica local y las formas resultantes que son el esqueleto del paisaje, representarán el residuo, la huella cicatrizada de un conflicto de fuerzas naturales; (...) un efecto que mucho tiempo después de la desaparición de la fuerza misma, evoca su intensidad y fija su recuerdo.* 02. *La arquitectura es el único arte en el que se salda con una paz auténtica la gran contienda entre la voluntad del espíritu y la necesidad de la naturaleza, en el que se resuelve en un equilibrio exacto el ajuste de cuentas entre el alma, que tiende a lo alto, y la gravedad, que tira hacia abajo.* 03. *CR creció en la casa que construyó su abuelo. Para el terremoto del '39 la robusta fachada de piedra fue reemplazada por un muro de madera forrado con latón pintado. Para el terremoto del '60 los pilotes de roble que estructuraban el palafito se reemplazaron por postes y viguetas de concreto.* 04. *CR y BB son artistas*

visuales. Luego de años viviendo afuera, regresan a Talcahuano. Sin interferir con la vida solitaria de la hermana de la madre de CR, se instalan en el zócalo de la vieja casona. Hasta hace poco este entrepiso era ocupado como gallinero. La habitación se envuelve con pequeños trozos de vidrio simple. 05. La habitación apenas cerrada se desborda. Aparece una terraza, un huerto y un horno de barro para cocinar y cocer las cerámicas de BB. Una segunda pieza con ladrillo estucado se instala debajo del baño nuevo que dejó el terremoto del '80. En esta pieza seca trabaja CR con papeles y prensa. 06. El gres cerámico esmaltado, que necesita sobre 1200°, deja parcialmente obsoleto el horno de barro. CR inicia experimentos con técnicas digitales y mixtas. Durante una deriva fotográfica descubren un pequeño sitio al fondo de un cerro urbanizado por una antigua agrupación de funcionarios

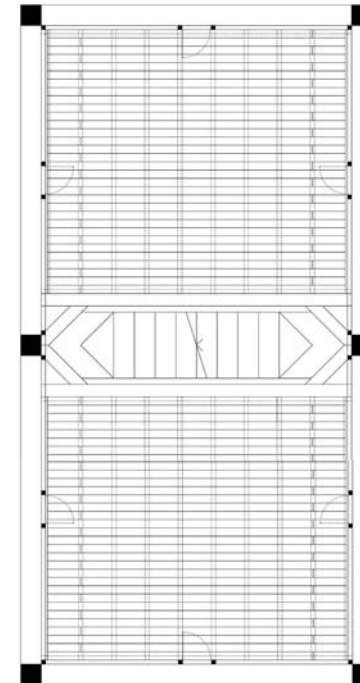
universitarios. 07. A menos de un año de la compra del sitio, aún sin planes ni recursos para edificar, la antigua casona se desploma sobre el improvisado entramado de cristales. Vista cerro abajo, la casona es la más entera entre sus vecinas. Apenas se sostiene la apariencia de un rostro cuando los cimientos se desplazan. 08. Resistencia no es sólo la oposición a una fuerza sino también la tolerancia, la dureza, de sostener una voluntad. Para que las cosas duren, para que aguanten el peso del tiempo, deben someterse a un sufrimiento. Luego no queda más que decidir qué tanto de esa tensión se hace visible. 09. Un zócalo casi ciego de concreto sellado con asfalto se empotra en el cerro. Sobre él se apoyan seis columnas de acero de 250x250x8mm. Las vigas apenas cambian de espesor. Son seis habitaciones iguales. En su centro de gravedad las vigas se duplican. Aquí los nudos son,

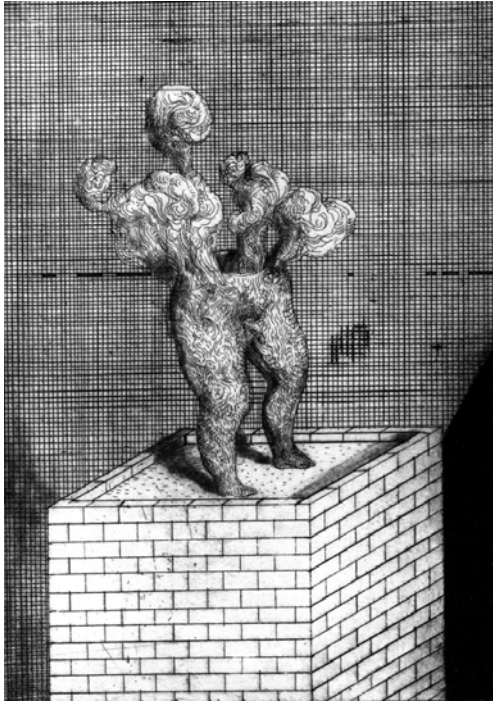
a la vez, gradas y escuadras. 10. Cuatro pernos por columna extienden las cargas a los tejidos del concreto. Entre marcos, cortinas y reflejos, esta nueva pieza, monolítica y genérica como es, podrá asumir una presencia serena. Tal vez con algo de esa “apacible unidad” con la que Simmel describía las ruinas.

(1) Matila Ghyka, *Esthétique des Proportions*, 1927

(2) Georg Simmel, *Philosophische Kultur*, 1911.

* Mauricio Pezo, *Resistencia*: texto publicado en el Catalogo de la XVII Bienal Arquitectura de Chile, Colegio de Arquitectos, Santiago de Chile, 2010, pp. 30-41.





Claudio Romo, *Crónicas de Antropofagia Mexicana*
Aguafuerte, 30x30cm, Papel Guarro 250 grs, 2004



Bárbara Bravo, *Sin Título (Serie Metáforas del Cuerpo)*
Cerámica bruñida cocida a baja temperatura, 2006

INTERVIEW IN MARK

Cathelijne Nuijsink

While drawing the plans for their house-cum-office, which occupies a site 99.7 m above sea level, Mauricio Pezo and Sofia von Ellrichshausen decided to raise the building another 30 cm and to christen the house 'Casa Cien'.

You live and work in Casa Cien. What did you set out to achieve?

Mauricio Pezo: What we try to do in our residential designs is to create really comfortable environments. We never sacrifice comfort for the sake of radical results, and the same applies to our private home. Because we had more freedom than usual we produced an autonomous object, and you might call some of our internal rules of composition 'radical', but at the same time the house is a really friendly place in which to live.

Tell us about the context of the house.

Concepción in an industrial city organized within a traditional Spanish grid. The city centre is surrounded by hills, but most people live in the flat central area. Casa Cien is in the only neighbourhood outside the city grid. It's in the hills that separate the city from the countryside. We wanted the project to combine the urban and the rural, and the result is a tower-like structure on a suburban site.

What problems did you encounter during the design process?

We developed a single module – a square asymmetrically divided into four rooms – and created variations on this basic module. Each module contains a main room of 4 x 4 m, one smaller square room and two rectangular rooms. Casa Cien is composed of 12 such modules: the base is formed by six

horizontally configured modules, and another six modules are stacked on top of the base. By articulating the modules in different ways – centrally, laterally and diagonally – we were able to establish a variety of relations among the rooms. When you put three modules together, for example, the overall sensation of the tripartite space dilutes the individual identity of a single unit. In all our projects we try to stress the unity of a spatial structure. Even though the interior experience is complex and rich, people feel comfortable because the spatial structure is clear.

It sounds like an exercise in internal composition.

If you look closely, you can see that in each of the 12 modules there is a different relationship involving the furniture, the proportions of the room, and its openings and textures. Our

design gives priority to the interior, and this emphasis can be seen in the positions of openings in the outer walls, which are determined by specific internal needs. On the first floor of the office volume (Level 5), we made only small openings on all four sides of the main room, which we call 'the computer room'. The result is a relatively dim space, with only a limited amount of daylight – really comfortable when you're working at the computer. The floor above (Level 6), where we make models on two perpendicularly positioned tables, has large windows and plenty of natural light. The meeting room (Level 7) has a central table and a central skylight. And so on.

The routing scheme seems very theatrical. What did you have in mind?

The power of architecture lies in its capacity to structure the world beyond the good intentions of its authors. An architectural system should be defined by a sense of totality. The architect develops a conceptual framework that puts forward the main purpose of a specific project. At the same time, he should know that his ability to translate that framework into a physical structure is limited. In other words, the building he envisions can never completely correspond to the way in which users will perceive and experience the finished product. Knowing this, we try to design and realize buildings with a specific character and interiors whose spaces interrelate in a meaningful way. In the case of Casa Cien, we focused on organizing basic units in a complex manner. When you approach the entrance to the office, for example, you face a mirror-clad door, which generates an ambiguous sense of

outside/inside that is reminiscent of the work of American artist Dan Graham. When you go up in the tower, you use a staircase that is quite dark at first but gradually lightens as you proceed. By the time you get to Level 5, your mood has changed. Visitors to the house descend, on the other hand, from an open platform into a concrete cavity.

Is Casa Cien rewriting the archetypal Chilean house?

Actually, we are less interested in redefining the programme than in organizing the occupants' life. We're not out to make a variation on the theme of the traditional housing programme: a place to cook, a place to eat, a place to sleep and so forth. Our house integrates three programmes into one building: besides a residence and an office, we've included a workshop for artists on the bottom level.

You're constantly aiming for a harmonious combination of location, programme and construction method. How do you gear construction to concept?

Because we wanted a monolithic-looking structure that would emphasize the building as an entity – and that would stress the weight of concrete – we used the same type of exposed aggregate concrete for the entire façade, from the base to the tower. We told the engineers in advance that our idea was a façade that initially would be 3 cm thicker than necessary – we wanted an extra layer of concrete that could be removed. In a way, finishing the façade can be compared to a demolition operation. It took one worker four months, hammering away at the surface with a machine, to remove the extra 3 cm.

What effect were you trying to achieve?

We wanted a tower with a timeless appearance, a volume with the same sense of weight and solidity as that of surrounding houses on the hill, whose bases are supported by stone retention walls. We installed insulation on the inside and finished the interior with boards. Our residence has wooden floors and white-painted wooden walls, while the office has concrete floors and walls painted in various shades of grey.

Did you and Sofia both have an input into the project?

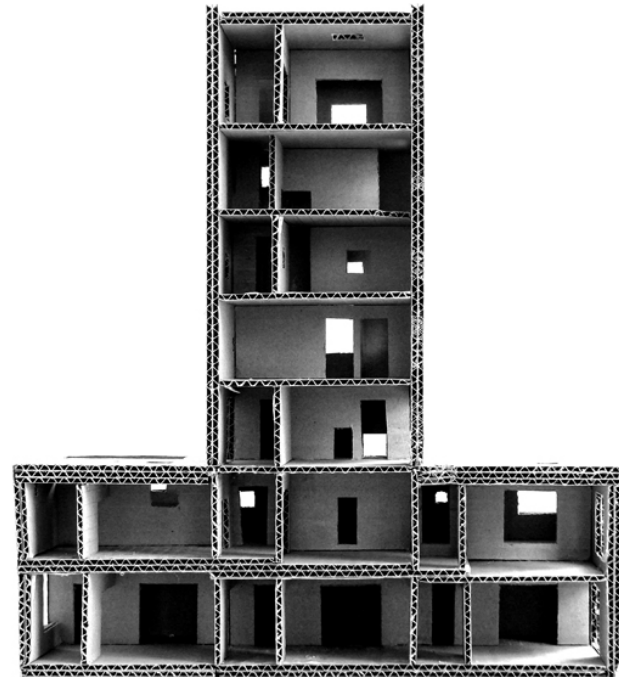
In the beginning, Sofia and I discussed whether the building should be an extension of the landscape and take full advantage of the site, or whether it should be an autonomous element, independent of its surroundings. Sofia's priority was the design of the house, while mine was that of the office, and the precise balance between the two was always on our

minds. In the end, we built a vertical office tower in contact with the sky and a horizontal house in contact with the garden.

How have your neighbors reacted to the house?

Once the house was completed, we overheard several people wondering aloud about what it might be. We were very surprised that they hadn't seen immediately that it was a house. Normally, you wonder about the meaning of a creative effort when you're in a museum looking at an incomprehensible work of art. Realizing that people can confront architecture in a similar way was a real eye-opener for us. From the outside, the project forces you to question familiar building typologies. Once inside, you find to your surprise that it is a house with a strong sense of maturity. It's new, but it feels as though it's been here for at least 100 years.

* Cathelijne Nuijsink, *One hundred squares*: MARK,
Amsterdam, no 26, 2011, pp. 74-85.



Pezo von Ellrichshausen, Cien house, Concepcion, Chile, 2011

INTERVIEW IN NU

Inês Morão

We know that Sofia is from Argentina and Pezo is from Chile. Has that had any influence in your education and vision of architecture?

Sofia: Yes, of course. It's inevitable. In the lecture we started with an image of an artist who projects the map of the country on his back. This is a precise reference to shows how the place you live influences you. Your childhood influences very much the way you think. Coming from Argentina, I think I have a very strong local influence but, due to my family heritage, I also have a lot of external references. In my house we spoke English, and my grandparents are German, so Europe is always very present. Our bookshelves were full of European art and literature references. We probably know Europe much more than what most European people know about South America. But we grew up in South America, so we also have

PEZO VON ELLRICHSHAUSEN

these other references extremely present. Somehow we have to find a way of articulating all this double influence.

Pezo: By nature you are guided by several references. Naturally you feel, see and understand the world according to those references. In our case, we have been trying to be honest with our own references, with the references that are comfortable for us. Sometimes architects start with a lot of anxieties trying to focus on what is happening in a place that they don't really understand. In our case, we try to go back to our roots and the roots of Architecture, but not in a romantic sense. We like to see why we feel, for example, secure in some places. Maybe there are some geographic references, maybe some city structures, which for us are very easy to understand, and very natural to follow. So we are trying to go

as deep as we can into those signs and then to explore how those signs can be translated into our own work.

How do you explain the current architectural debate around South America? Do you think it is related to its social reality, or political and economical reality?

Sofia: I think architecture is inevitably related to the place where it is built. But I think that also it is very hard to talk about a "South American Architecture" just because of its geographical definition. It would be as wrong as to talk about European Architecture. You have so many different architectures according to so many specific circumstances...

Pezo: It's similar with that horrible definition of 'young architecture'. It's a label that is very useful for institutions to put some authors in a simple, or simplistic, category. And it works

for magazines, for exhibitions, even for universities. They need to categorize people. It is very easy to say that we are Chilean, which is very different from Argentinean, or Brazilian architecture. But it's also very literal and banal. You can easily fall into it a cartoon of what should be a Brazilian architect for example. You also could say that Siza is the father of Portuguese architecture, so Portuguese architecture must be like that. I believe more in talking about a specific line of work, but not so much about countries, or styles, or friend groups... Sofia I totally agree. This is something that we get asked about quite often. "You come from Chile so you are south American". Geographically is true. But in terms of, let's say, an intellectual position, it is really imprecise to put us under the same umbrella than a lot of other people just because we live in the same place. Sometimes we have a closer relationship with

architects that are not from our country, not even from our continent. The same sensibility can be shared with people from Belgium, Japan or Spain. I think it is all about a specific attitude, a perspective on the Architecture you want to see and to produce.

In the exhibition patent on Venice's Biennale, you make a confrontation between the architectural objects, very sculpture like, and the context as a background. What is this dialog about?

Sofia: Well, this came from the topic that Sejima proposed for La Biennale, People meet in Architecture. So there were big initial responses about the proximity to the body and about the physical contact with buildings. We tried to go to another scale. We wanted to examine the classic debate about figure and

ground. Not about the contact of the body with an interior space but with the space that surrounds different pieces of architecture. Architects are very accustomed to seeing in magazines which center their focus on the image of the object. It's about a face and some interiors. So we were stimulated to see how architecture as an object, or as a piece, can establish some kind of influence in the spaces around it. In other words, the space in between one and another object. So we proposed two show to very contrasting buildings. Somehow they are very similar, formally speaking, but because they are in very different contexts, one in a natural and idyllic context and the other in a growing disarticulated suburbia, they can be read as completely opposed. The dialog is critical. It is not just about placing a piece of sculptural architecture in a landscape. It is

about understanding how that presence can trigger something around it.

Pezo: This is an ancient topic; the relationship between an object and its background. There are very seminal lines of thoughts in Architecture about it. One which is based on the autonomy of the buildings and another that is based on its intimate dependence with its context. I think that Portuguese architecture, at least what I know about Portuguese architecture, belongs to this second contextualist line. Somehow, in order to produce a new building, contextualist architects must justify everything according to what it was there. On the contrary, and maybe precisely due to our undefined context, we are trying to say that there is a permanent tension between object and background, and that ultimately when you don't have enough resources to make a

city or to make a plan of a city, you have to concentrate the effort in the quality and character of the object. With time, that object is meant to have an influence in its immediate context. So, we are somehow celebrating that we can produce objects in the landscape and with a high degree of autonomy and independence.

Sofia: When you are in nature, in our wild nature, almost the only thing we can do it is trying to avoid that this context swallows you. But then in others contexts almost without any guide lines, those that just grow in a disordered and chaotic manner, the strategy works completely differently, it becomes a reference for what it is around it.

Yesterday in your lecture we were impressed by the way you have talked about the occupation of the territory by the

Spanish colonialism, and its hardness. In which dimensions does your work deal with not that humanized territories like the landscapes in which you've been working?

Pezo: What we wanted to explain is basically the discussion that we normally have in the office. We call the colonial city grid "the perfect machine". It is no more than an idea. It's an idea which can be superimposed to reality. This idealized and schematic structure is so strong, so perfect, that it can be applied to different locations. It works with different circumstances. It's a system, an autonomous system, an abstract system. I think abstraction is the key element there. From the beginning, the system is acknowledging that it is not strong enough to control reality. The idea was to impose an order to the landscape, to nature, but knowing that was just the

beginning, just a scheme, a scheme on reality. With time it evolves into something else.

Sofia: Yes, and even if it's destroyed, the idea remains, the structure remains. Almost all our cities were built like that. So we believe that that way of having such a strong strategy, even if then it is distorted with thousands of exceptions, it still remains formally as an idea. We think that is a perfect way of thinking.

Pezo: And why is that approach so important to our own work? Because in that way, with a strong structure, we can anticipate the informality and instability of our production system.

Sofia In a more formalized context, the process of doing a project is very predictable, very linear. We see it very much in Europe, US or Japan. In our case, the productive context is so fluctuating, the process is so volatile, than we need a strong

reference. It's not about, you know, the window and the little detail of the material, because that changes several times during the process, it's not important, that can be completely replaced or substituted and you still maintain the idea.

In your website your projects are presented with axonometries without a context, which allows a focus on the internal laws of the project. Why this concentration on the essential and self-referred rules of the building?

Pezo: I think that, connected with what we were talking, we have, let's say, two definitions for what a project should be. One is the definition of a format, or to replace the notion of form by the notion of format. A format is more unpretentious. When you start talking about form, in its figural or expressive manner, we feel that it falls into a compositional mannerism.

That is very dangerous. So we prefer to talk about format, about what is the precise extension, direction or volume for every case. In other words, to just talk about what is the precise outline for a specific building. And when we define that, inside that field of action, we can informally organize and fit together the circumstances of the project. We define this method as a liquid condition. Inside a defined format we normally define rules, autonomous rules, almost like a limited set of instructions. For example, some measurements, the repetition of an opening, a module. We then try to strictly follow the restrictions. So, on the one hand we define a general restriction, our limits, but on the other we define an inner rule to operate inside that field of action.

Sofia: But even if we don't like to talk about form, eventually you will always have to deal with it. What we're saying is: we

always work with this liquid condition of the variables and what we're interested in is the relationship between them and how we somehow crystallize a specific situation. Of course you can always continue developing a scheme. But we accept we have this amount of information, we need to somehow articulate the variables in a limited time. Luckily we have deadlines to crystallize things. We can articulate the site with the conditions of the client, with the construction, which comes always last. We try to articulate relationships between things and so when you have a format, which is like a bullring (another perfect machine), so you can operate and move as you want. And I think that when we show the axonometrics is because we are not so interested in what is happening outside, but in what you can do inside, that's where the conflict is, where all the drama is.

Pezo: In that case the axonometric we show, it begins as a concentration. It is a sort of conclusion or conclusiveness about the integrity of the building. We normally use a lot of axonometries in different scales. We normally use axonometrics for details, for rooms... It's a method, a tool for showing a non distorted three dimensional reality.

And does that also translate a concern with spatial permanence? Being structure the main spatial idea, you say "This is the building and after that we can put more into it, but we have this."

Sofia: I think yes. But what we were talking about before was that perfect machine, the idea of the grid on the city or the bullring. As we were saying, construction for us is just at the end of the process. Within the format, we establish a spatial

structure. And then of course we need to wrap and crystallize with materials the integrity of the building.

Pezo: But the spatial structure is not a conclusion, it is not also a definite layout, but... something that also that evolves through the process, it is not defined from the beginning....(interruption)

We were talking about the spatial structure and your process...

Sofia: Yes, it is not an initial thing that we try to justify. You need to find a balance, a balance that includes all the variables.

In the beginning of your practice you have explored, and still do, the art installation. What were your motivations back then and how has that influenced your architectural work?

Sofia: Ok, we always have one reference that we like. In Lewis Carroll's Alice in Wonderland there is a passage where some gardeners do a mistake and paint the roses the wrong color... So the King says 'ok, we have to judge them, we have to make a punishment so let's see the evidence and then we will give a sentence'. And the Queen said: No, no, no, first the sentence and then the evidence. I would think that this is very crucial to understand the same process. When we do works of art we say a statement, we think something, we believe in something and then we somehow build it. In architecture, you have the evidence, we start from the given information and then we developed an idea, a sentence.

Pezo: The meaning of sentence is to say something, to give point a view to the work. It is to say something in a critical way.

It is not just to make an answer to what is there, or to the questions outside of our own research.

Sofia: Which is basically two different starting points. The things that we are interested in eventually are transversal, the one or the other. But, with these installations what we can achieve is to say: ok, we have a point of view and we will work with this. And also, of course, there's the question of time. All these exercises that we show, and we showed some of them, are done in a very short time, they're experiments that give us immediate satisfaction. In architecture you need to operate in longer times, you need to operate with much more complex variables that you don't necessarily choose. So I think that the balance between these two things has always been very enriching for us. It does trigger a lot of interests that we have,

and truly exercises them with an experiment in a very fast and very effective way.

Finally, how would you define your attitude in the contemporary panorama of Architecture?

Pezo: We don't think we necessarily need to belong to a circuit. We enjoy being in these exhibitions or in lectures, because in a way, we can understand better our own position. The way we expose our position is a way of learning and defining clearly what we are doing. But normally we are very far from the main circuits; we are in an isolated environment, with a distant relationship with the international circuit. And we really enjoy being there, with time; we try to avoid the anxiety of being in the middle of the, supposedly, central debate.

Sofia: What we try to take care of the most is our distance, our solitude. We really like the time to work. There are normally these superficial anxieties that Pezo was talking about. There is a constant need for new things and for new images and in a way they need to be finished with less time. We are interested in trying to define our work. We fix on it, not to get carried away by the speed of things. We're somehow running in circles and we're enjoying it very much because, for us, it makes more sense, it does become more livable, more human.

* Inês Morão, *Pezo von Ellrichshausen*: NU, Departamento de Arquitectura da Universidade de Coimbra, Coimbra, no 36, 2011, pp. 46-53.



Pezo von Ellrichshausen, Parr house, Chiguayante, 2008



1:50 Model

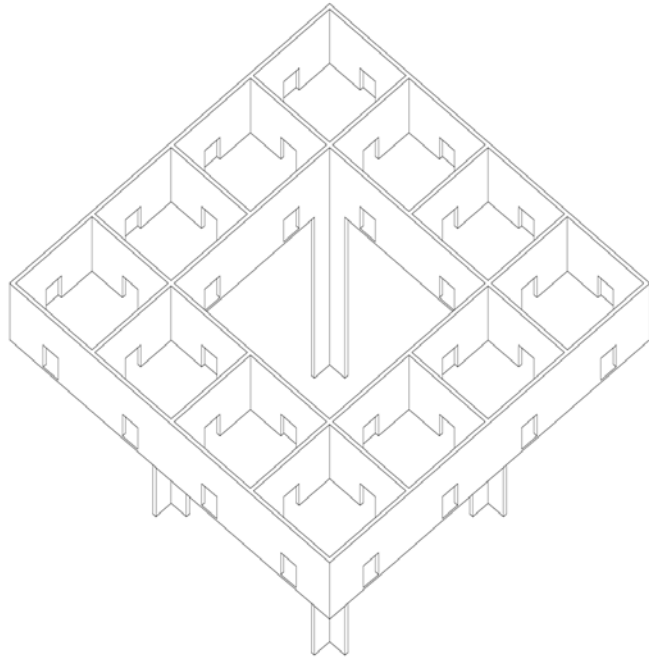
NI MÁS NI MENOS

Mauricio Pezo & Sofía von Ellrichshausen

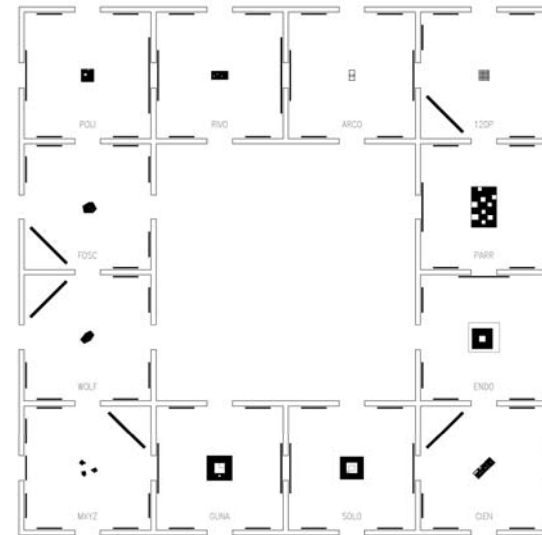
Una selección de doce obras construidas o en proceso de construcción resume el trabajo de diez años del estudio chileno-argentino Pezo von Ellrichshausen. El montaje de estas obras ocupa una secuencia circular de salas organizadas alrededor de un patio central. Cada obra se presenta en una única sala mediante un modelo a escala 1:20 y una serie de dibujos y fotografías de gran formato. La selección de obras intenta explicar la estructuración espacial que cruza la investigación del estudio. Sobre la planta cuadrada del Museo, dos salas en esquinas opuestas contienen dos experimentos tipológicos en el límite entre arte-arquitectura: por un lado los pabellones MXYZ, una pequeña serie de salas cúbicas para montaje de exposiciones; y por el otro el pabellón 120P, una secuencia horizontal de perímetros amurallados solo por puertas. En las dos esquinas contrarias

se presentan dos piezas monolíticas de hormigón con programas mixtos: la casa POLI, un cubo vaciado frente al océano pacífico; y la casa CIEN, la propia residencia y taller del estudio Pezo von Ellrichshausen. La muestra ha sido concebida como una oportunidad para revisar principios de carácter, abstracción y unidad formal sobre los que insistentemente retornan los autores a través de sus obras.

* Pezo von Ellrichshausen, *Ni más ni menos*: modelo de un museo horizontal de 12 salas a escala 1:10 con una exposición 12 proyectos de Pezo von Ellrichshausen; mdf pintado, impresión inyección tinta, acrílico, cartón y madera, 150x200x200cm, 2011. Montaje en Galería LIGA, México DF, México, abril 2011.



Pezo von Ellrichshausen, *Ni más ni menos*. Axonométrica



Pezo von Ellrichshausen, *Ni más ni menos*. Planta

SOBRE NI MÁS NI MENOS

Ruth Estévez

Cuando yo uso una palabra —insistió Humpty Dumpty— quiere decir lo que yo quiero que diga..., ni más ni menos.

—La cuestión —insistió Alicia— es si se puede hacer que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes.

Capítulo VI. Alicia a través del espejo

Cuando un arquitecto conceptualiza el espacio para exhibir su obra, tiene que construir un esquema base para una lectura precisa, donde las palabras y los significados se construyen todos al mismo tiempo. Un museo de doce cuartos dispuestos alrededor de un cuadrado invisible, funcional en su idea de cubo blanco. Pero no nos hagamos ilusiones. Este espacio singular no podría mostrar la obra de cualquiera. Soterradamente, funciona como autorretrato físico del despacho chileno Pezo von Ellrichshausen que, conscientes

PEZO VON ELLRICHSHAUSEN

del poder de tal ejercicio, sólo puede albergar las imágenes de sus propios proyectos. Inherente a cualquier muestra de arquitectura, las obras no están, sino representaciones de las mismas. El proyecto, ya sea en forma de maqueta, dibujo o fotografía, se desarrolla entre el pensamiento y el hecho; a un paso de la realidad y lo que uno quiere contar de ella, sin que la oportunidad de lo material pueda afirmar una cosa o la otra.

Pezo von Ellrichshausen, consciente de la posibilidad de narrar, establece una gramática discreta para entender el entramado de sus composiciones. Escogiendo la matriz inicial, reflejo de toda su arquitectura, prescinde de cualquier detalle que confunda, vinculando el objeto físico con su verdadero nombre. Un esqueleto estructural que, al fin y al cabo, formará después las frases consecuentes, o se quedará en abstracto,

a expensas de cobrar sentido. Pezo von Ellrichshausen pone a nuestro alcance el lenguaje básico, manera personal de pensar la arquitectura. En su materialidad física, podría ser la exégesis de un vocabulario.

Desde la sencillez de las formas, el espectador recorre el espacio circularmente, regresando al principio tantas veces encuentre el final. Cada vez podremos darle una lectura diferente, aunque las estructuras sean contundentes en significado.

Funcionan pues estas formas como las reglas de Pezo von Ellrichshausen que, de manera chomskyana, fundamentan una teoría innata de su arquitectura en este cuadrilátero transitable.

¿Acaso se puede dirigir el significado de las cosas?, ¿es que un nombre tiene que significar necesariamente algo? —

preguntó nuevamente Alicia a Humpty Dumpty. Tal vez sólo sea posible si uno es un huevo, metáfora literal y algo estrambótica de todo asunto primigenio.

Tantas veces se disponga de este museo, tantas formas podrán ubicarse en él. Y una vez agotadas las combinaciones posibles, Pezo von Ellrichshausen siempre podrá recurrir a diferentes significados, si uno consigue que las palabras, tal y como cuestionaba Alicia, puedan significar cosas diferentes. Ni más ni menos.

Ruth Estevez, *Sobre "ni más ni menos"*: texto curatorial de la exposición, LIGA 01, México Df, México, abril 2011



Ni más ni menos, Sala Guna, 2011

© Foto: Ramiro Chavez



Ni más ni menos, Sala Poli, 2011

© Foto: Ramiro Chavez

CIENTOS ES LA NÚMERO DOCE

Patricio Mardones

En 2011 el estudio Pezo von Ellrichshausen cumplirá diez años de ejercicio profesional. Desde su fundación en Buenos Aires, la mayor parte de esos años han transcurrido en Concepción, reconocida como la capital del sur de Chile; desde allí y junto a un pequeño pero diverso grupo de colaboradores, han proyectado un conjunto de obras de arquitectura también diverso, de los cuales una docena ha sido construido; mayoritariamente, se trata de casas unifamiliares en áreas rurales o en suburbios del sur de Chile. La próxima inauguración de GOLD –una torre de 15 pisos y departamentos de pequeña superficie en el centro de Concepción– ampliará el rango de su obra construida.

La primera casa construida por los arquitectos se terminó en 2003, cerca de la ciudad de Valdivia; RIVO fue diseñada como

una casa para una pareja que trabajaría y viviría en ella, alejada de los centros urbanos y que temía “al hastío de pasar todo el día juntos”. La última en completarse fue CIEN, sobre una ladera al borde de la ciudad de Concepción; al igual que RIVO, también es la casa para una pareja que comparte la vida laboral y doméstica, aunque esta vez no hay temores declarados respecto al aburrimiento de una vida en común.

Todas las casas construidas por Pezo von Ellrichshausen hasta hoy comparten una larga lista de rasgos. Igual como en una familia y pese a las diferencias, todas tienen nombres de cuatro letras que los arquitectos inventan cada vez, todas repiten el uso de un sistema de fenestraciones cuadradas y en muchas los muros perimetrales alcanzan un espesor tal que en su interior alojan circulaciones, baños y bodegas. Es difícil

no ver el conjunto como una colección: por lo mismo para hablar de una parece necesario referirse a las otras.

CIEN (100) debe su nombre a su emplazamiento: justo a 100 metros sobre el nivel del mar, se levanta en la ladera poniente de una colina en el borde de la ciudad de Concepción; de sus 7 pisos, dos aparecen semienterrados desde el nivel de acceso de la calle. Da la impresión de un pequeño edificio, antes que una casa: aparece como un objeto curioso, con una escala difícil de verificar, instalado entre una escalera pública y un ciprés que prácticamente la iguala en altura. Sus caras intentan disimular cualquier jerarquía: homogénea y aparentemente equivalente, los accesos apenas se anuncian y, sobre las fachadas, apenas el tamaño de las ventanas acusa una reacción del proyecto a la orientación del volumen.

En realidad, CIEN es la asociación de tres unidades. Primero un taller, que ocupa la planta semienterrada más baja y que recibe luz a través de un patio hundido y un de lucernarios asociados a los muros laterales. Es un recinto único y largo, orientado en sentido Oriente-Poniente, que ocupa dos tercios de la crujía; el tercio restante corresponde a un área de bodegaje, escaleras y baños. Sobre el taller está el área social de la casa, que repite el trazado de la planta anterior aunque acentúa su profundidad, al variar los anchos de una serie de vanos alineados que conectan las áreas de estar, comedor y cocina. Estos recintos, a su vez y como un telescopio, van aumentando su altura. Las plantas de los pisos superiores se reducen a la forma de un cuadrado puesto a medio camino del extendido zócalo de dos pisos; repetidas cinco veces, dos de ellas alojan dormitorios y baños mientras las tres restantes

dan lugar a un estudio. Taller, casa y estudio parecieran separar en estratos tres ámbitos de la vida de la pareja: la fábrica, los afectos, las ideas.

Para Pezo von Ellrichshausen, el proyecto pareciera estar informado desde un campo abstracto en el centro de la disciplina. Las decisiones en el trazado de las plantas – divididas en tercios a lo largo y a lo ancho), la definición de medidas y geometrías, el ajuste de los alineamientos de las perforaciones en muros acusan la existencia de un campo de relaciones interno: un set de reglas de proyecto cuyo origen es independiente de condiciones externas y las preexistencias. De hecho, tanto la ubicación de una escalera pública frente a la fachada de la calle como la posición del pino que pareciera medir la altura del edificio son más bien casualidades que

construyen la relación entre la casa y el lugar, pero el proyecto no es determinado por ellas. La autonomía del proyecto, construido sobre la base de las relaciones internas que propone, es una constante en el trabajo de Pezo von Ellrichshausen y CIEN no es una excepción.

De la misma manera, la nitidez de esas decisiones proyectuales más abstractas contrasta con la soltura de la realidad material de CIEN. El paso de un proyecto preciso y riguroso a una construcción prácticamente sin detalles, casual e inventiva, queda en evidencia en la aparición de quincallerías elementales desarrolladas en obra, la ausencia de cualquier articulación en los encuentros entre pisos, muros y cielos o en las superficies entabladas que en los muros esconden gabinetes y espacios de almacenaje. Tal vez el

ejemplo más claro de esta apertura a las decisiones en obra sea la grada en el acceso a uno de los baños del piso social de la casa: trece piezas de madera sueltas, puestas de canto perpendiculares al muro, resuelven el encuentro entre la claridad de los niveles absolutos del proyecto y la realidad de las capacidades físicas del cuerpo para salvar esas alturas.

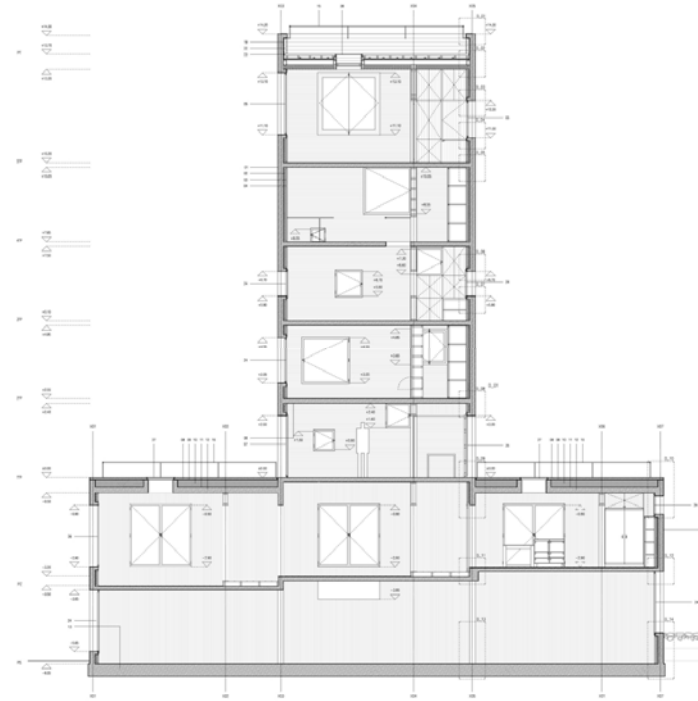
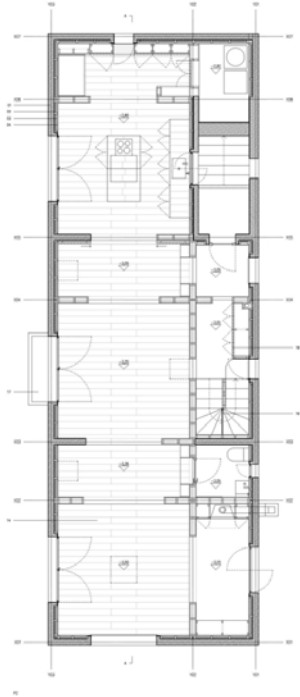
En el encuentro entre la dimensión platónica de la casa –su nombre de cuatro letras, el perfecto calce entre sus plantas, la clara relación entre áreas nobles y espacios de servicio– y su realidad más prosaica es donde está la sustancia más consistente de este pequeño edificio. Distante de su estructura espacial, a ratos rígida y ensimismada, Pezo von Ellrichshausen dan lugar –quizás de una manera inconsciente– a áreas de superposición entre esa dimensión

de la disciplina pura con la ambigua pero demandante naturaleza de lo cotidiano. La reducción del tamaño de la planta a un mínimo es también la reducción de la superficie de la techumbre, tan cara a la lluvia permanente de esta región.

De la misma forma casual, probablemente una de las aristas relevantes propuestas por CIEN tiene alcance urbano. En una cultura como la chilena, dominada por la idea de la casa aislada, a días de haber sido aprobada la ley de ampliación del área urbana de la ya demasiado extensa capital de Chile, el modelo residencial propuesto por los arquitectos rescata la posibilidad de una unidad inmobiliaria de mediana escala: a medio camino entre la casa unifamiliar y la villa colectiva, las tres unidades contenidas en CIEN tienen accesos independientes y autonomía de servicios: taller, casa y estudio

de la pareja pueden ser vistos como tres unidades residenciales asociadas, que comparten un sitio y un volumen unitario. Tal vez este ejercicio, sin proponérselo, contenga una respuesta certera para una ocupación urbana densa, sustentable y colectiva.

* Patricio Mardones, *Cien es la número doce*: texto publicado en la revista Domus, Milan, n° 947, 2011, pp. 34-39.



Pezo von Ellrichshausen, Casa Cien, Concepción, 2011

ENTREVISTA EN UDP

Claudio Magrini

Claudio Magrini: En vez de una entrevista convencional con preguntas y respuestas de simple ida y vuelta me gustaría proponer un formato dialéctico que más que en generalidades insistiera en las leves o marcadas similitudes y diferencias de términos relacionados.

Dicho esto, quisiera empezar con un tópico que hace un buen tiempo informa la práctica de ustedes. Tu oficina es reconocida por situarse en el límite disciplinar entre el arte y la arquitectura y a menudo por una cierta disolución de este límite. Reconociendo el valor y la riqueza de este posicionamiento, la pregunta obvia e inmediata sería: ¿Cuáles son las ideas, las herramientas, las estrategias y las operaciones que comparten (arte y arquitectura) y cuales las diferencian?

Pero para ponerlo en términos más precisos me gustaría agregar lo siguiente: En tus “Operaciones Instantáneas” te refieres a tus intervenciones urbanas como obras basadas en un dato mínimo y abstracto de información no representativa. En términos operativos propones sustituir sensibilidad por inmediatez y en lo personal quisieras entender tu obra como un estéril intento por hacer cosas insignificantes.

Entonces, cuando te traslades del dominio del arte urbano, indiferente e insignificante, al dominio de la arquitectura doméstica, de individualidades precisas y buscadas sensibilidades, ¿qué siguen teniendo en conjunto y en qué se diferencian los proyectos de arte y de arquitectura?

Mauricio Pezo: Entendemos el cruce disciplinar como un único cuerpo de obra con diferentes formatos, diferentes modos de

gestión o de producción. Pero las reflexiones son comunes e indiferentes al formato. O sea, la carga crítica, la carga conceptual son problemas de situación en un contexto más o menos específico y por eso son muy relativas. En tanto son circunstanciales no son relativas al formato sino al caso. Siempre tratamos de estar conscientes de cómo a través de una mirada crítica es posible subrayar cierta sensibilidad en la manera de proyectar una obra. O, si bien es distinto, de estimular la sensibilidad con que se lee una obra. Y esto sobre el entendido que tanto en arte como en arquitectura estamos encargados de llegar al final, lo más al final posible, de su proceso productivo. Nos interesa trazar una línea intelectual que es equivalente tanto para el proceso de proyecto como para la obra construida. Cuando pensamos un proyecto, lo hacemos sobre la base que más tarde esa misma reflexión

estará presente en la obra, y que por lo tanto podrá ser leída de esa manera. Si planteamos que no hay una real distancia entre arte y la arquitectura, que no son más que cambios de formato, es porque en cuanto sentido o postura intelectual, tampoco vemos diferencias. Lo mismo pasa entre un proyecto y una obra construida, son, o debieran ser, diferentes formatos con cargas críticas comunes. Nos interesa ver esa continuidad entre arte y arquitectura y entre proyecto y obra.

CM: ¿Y las discontinuidades?

MP: Es que las discontinuidades son relativas al formato y no al problema, no son parte de la relación que hay detrás. Entonces las discontinuidades ocurren porque es completamente diferente hacer un proyecto de arte donde

desde cero nos interesamos por tal tema y nos proponemos reflexionar a través de la pintura, de la fotografía o de un montaje que podría tener tal magnitud porque es relativa a nuestra capacidad de gestión, de coordinación del equipo, de tiempo, de presupuesto, etc. eso es diferente a recibir un encargo residencial donde las preguntas iniciales están planteadas desde afuera, más allá de tus intereses personales. Esas preguntas son datos duros que estamos obligados a articular y entre las cuales se infiltra nuestra reflexión crítica. Entonces, parte del desafío es cómo hacer que este proceso sea efectivamente crítico, pero de común acuerdo con tus clientes, con el contexto en el que sitúa a la obra, etc. Por eso insistimos en que el formato es el que cambia, pero los problemas, las reflexiones...

CM: ... equivalen a las dos disciplinas.

MP: No sólo son equivalentes sino que incluso es posible encontrar condiciones arquitectónicas en un dibujo y dimensiones digamos “artísticas” en una obra construida. A través de una mirada crítica se puede despertar una sensibilidad frente a temas específicos del proyecto. Otra vez, entendiendo el proyecto como una categoría transversal al arte o la arquitectura. Da lo mismo. Es el proyecto, así a secas, sin apellidos. Una obra también es una categoría transversal. La calidad crítica también es transversal. La sensibilidad también, las restricciones de presupuesto también. Los formatos de ejecución pueden ser diferentes Ni siquiera magnitudes. Claro, hasta ahora nos ha tocado hacer

proyectos de arte muy pequeños y de bajo presupuesto. Presupuestos a veces inexistentes.

CM: Voy a insistir en este límite disciplinar. En “Arte Estéril” identificas a la ciudad de Concepción como un paisaje urbano privilegiado en cuanto soporte homogéneo, indiferente y neutro, lo que permite que cualquier cosa insignificante se note. Y a ti te interesa “operar con indiferencia sobre indiferencia”. Quizás la única operación posible, ya que “sólo la obra estéril soporta la indiferencia y el agotamiento del espectador”. Un cierto gusto por la indiferencia, aunque de otra índole, la comparte también la Casa Poli cuando deciden no nombrar y no asignarle función a los recintos.

De nuevo, en contraposición ¿cómo ves al paisaje natural y al sujeto domestico? ¿Qué implica eso en términos operativos tanto artísticos cuanto arquitectónicos?

MP: En Arte Estéril intentaba explicar la posibilidad de agregar información a la realidad. Pero una información que no viniera codificada explícitamente, que no pretendiera ser figurativa o que funcione como representación literal de otro contexto. Nosotros hablamos de código abierto. Porque lo que nos interesa es estimular una lectura mucho más propositiva y de alguna manera más exigente. No decimos que un círculo rojo es una manzana. Un círculo rojo no es una manzana, es un círculo rojo. Es algo que está ahí y el lector lo debe decodificar y reconstruir. Esta es la base de la Obra Abierta de Eco. Pero en arquitectura es diferente; se refiere a una insistencia

mecánica. Cuando nosotros hablamos de blanco, de indiferencia sobre indiferencia, en referencia al Blanco sobre el blanco de Malevich. Esa pequeña variación de un blanco titanio a un blanco zinc hace que precisamente te des cuenta de las sutilezas. Entonces poner el acento el dato mínimo es hacer todo lo contrario a subestimar al usuario o espectador. Es estimular a que ese usuario o ese espectador desarrollen la capacidad de producción simultánea a tu propuesta. Entonces el lector está reinventando esa respuesta, porque tiene un dato que es demasiado sutil.

CM: Eso pasa cuando tú trabajas con indiferencia sobre indiferencia dentro del contexto urbano, pero cuando tú te trasladas al contexto paisajístico, ¿qué entiendes tú por paisaje. Cómo lo definirías, y cómo trabajarías con eso?

¿Además cómo definirías al sujeto doméstico y cómo trabajarías con eso? Por lo tanto, ¿es justificado trabajar con indiferencia en la arquitectura?

MP: Lo que pasa es que esa lectura de la indiferencia se refiere a cómo unos datos que parecen absolutamente neutros, parcos, te obligan a buscar una respuesta, y de hecho a inventar una pregunta. Ni siquiera es una obra abierta que no tiene una respuesta, sino que es una obra abierta al punto que no tiene preguntas. Y como no tiene preguntas, el lector está obligado a plantearse esa posibilidad. Entonces en el caso del paisaje no es más que tomar ciertas condiciones naturales que puedan ser más intensas en ciertos momentos de la obra. Pero esta es una noción súper primitiva de la manera de proyectar en arquitectura.

CM: ¿Y por sujeto doméstico?

MP: Si nosotros estamos intentado que la obra sea un instrumento crítico de la realidad, un instrumento que sirva para leer críticamente la realidad, para reaccionar críticamente a la realidad, nosotros en ningún momento podemos hacer esa crítica a pesar de resolución del programa. Esa es la funcionalidad programa doméstico en el caso de la arquitectura residencial que nos ha tocado resolver. Entendiendo funcionalidad en el término más banal posible. Pero, estamos mucho más interesados en resolver otras funciones, unas funciones más intelectuales, más de lectura. Creemos que esta dimensión obliga al interlocutor a estar un poco más allá de su realidad cotidiana. Entendemos que finalmente la presencia de la obra, es la mitad de la obra.

CM: Si uno observa tu trayectoria en términos artísticos se nota una traslación desde un ámbito urbano a uno paisajístico, mientras que en términos arquitectónicos ya desde el principio, con las casas Rivo y Poli, te enfrentas con paisajes crudos en estado puro.

Refiriéndote al paisaje lo entiendes según la definición de Ghyka según la cual “toda estructura geológica local y las formas resultantes son el esqueleto del paisaje, representan el residuo, la huella cicatrizada de un conflicto de fuerzas naturales [...] un efecto que mucho tiempo después de la desaparición de la fuerza misma, evoca su intensidad y fija su recuerdo.” Y, siempre siguiendo tus afirmaciones, esta concepción no dista mucho del proyecto de arquitectura entendido según el principio de determinación formal.

Dicho en estos términos, se insinúa la posibilidad de que paisaje y arquitectura coincidan en un mismo plano. ¿Hasta qué punto es posible hacerlos coincidir? ¿Y cuáles son las intensidades y los recuerdos de la arquitectura?

MP: Sí, lo que pasa es que cuando hice ese texto tomando la cita de Matila Ghyka lo que me interesaba no era tanto la definición de paisaje como naturaleza o como arquitectura inserta en la naturaleza, ni siquiera como un problema de pintoresquismo paisajístico. Tomamos la definición de Ghyka porque es muy cercana a la manera que tenemos de hacer proyecto. Entonces no nos interesaba tanto la definición de paisaje para entender el paisaje sino su definición de paisaje para entender lo que pasa con un proyecto. Ghyka define paisaje como lo que queda visible de que un conflicto de

fuerzas cristalizadas. Y nosotros entendemos el proyecto de arquitectura no como la toma de decisiones en base de partidos generales, ni a estrategias ni a analogías totalizadoras, sino en base a resolución de pequeños conflictos. Entonces lo que uno ve finalmente en un proyecto es el estado final de un proceso de determinación formal. Es un proceso deductivo, desde abajo hacia arriba. No podemos hacer proyectos perfectos o con trazados nítidos. Los resultados son borrosos, indefinidos, porque vienen de un conflicto, vienen de un proceso problemático...

CM: ...y las intensidades y los recuerdos son justamente la huella de ese conflicto.

MP: Son parte del conflicto. Claro. Porque parte de los recuerdos, toda esa dimensión intelectual, son datos que hacen que el proyecto no sea limpio. Que tenga impurezas. Que sea complicado. Es la Contradicción y Complejidad de Venturi, pero sin figuración.

CM: Según Wittgenstein de lo que no se puede hablar es mejor callar. Pareciera que el espacio cae en esta categoría, ya que nunca se refieren a él no obstante vuestro esfuerzo por fundamentar todo lo que hacen. Y no cabe duda que el espacio es de vital importancia en vuestra práctica. Por lo tanto me gustaría forzarlos, hasta pedirles un paso en falso, y explicar cómo conciben al espacio y bajo que principios lo esculpen.

MP: Hoy es habitual sostener un discurso metodológico, sobre todo en los circuitos arquitectónicos cercanos a la academia. La mayoría de los arquitectos explican cómo llegaron al proyecto más que explicar qué es el proyecto, y sobre todo por qué es de esa manera. En términos metodológicos, nosotros usamos la referencia del paisaje de Ghyka. Pero cuando hablamos de la integridad del espacio de cada proyecto siempre nos referimos a su calidad estructural. Nos interesa entender el andamiaje grueso y abstracto del espacio. Una estructura formal que es anterior a los materiales con que se construye. Nos interesan la estructura de relaciones por sobre las figuras. Nos interesa leer las obras en base a diagramas básicos de relaciones.

CM: ¿Tú nunca incluyes la variable fenomenológica en la ecuación arquitectónica?

MP: Lo que pasa es que es inevitable que el proyecto repercuta en una experiencia. Las construcciones son parte de esa experiencia. Por eso es casi una obligación, o un requisito mínimo, saber que pasa entre una escalera y un acceso, que pasa entre una puerta y una ventana. Pero más que de escalera o puerta, al comenzar nuestras discusiones preferimos referirnos a elementos o unidades genéricos de manera de poder establecer una suerte de gramática interna de la obra. Luego esta gramática se traduce a piezas concretas. Si estudias una casa patio o una basílica con una planta en cruz, la estructura de relaciones espaciales es en sí mismo un código gramatical. Es una estructura invisible pero

que inevitablemente se lee. Y se lee tanto en el proyecto, en la construcción, como en la experiencia que alguien pueda tener al ocupar el espacio. Esa dimensión esquemática, para nosotros, es una manera de pensar el proyecto.

CM: En el libro editado por ARQ afirman que las 4 casas – Rivo, Poli, Wolf y Parr – se han ido conformando según el método de prueba y error. Entonces, ¿Cuáles son los aciertos que se han ido depurando y cuales los desaciertos que consecutivamente se enmendaron?

MP: El sistema de trabajo en base a pruebas y error tiene varios niveles de lectura. Tiene un primer nivel de lectura en cuanto proceso de proyecto. la posición del baño, el espesor de un muro, la posición de una ventana en ese muro, el

sistema de apertura de la ventana, etc. O sea, es básicamente asumir que el proyecto es un conflicto de fuerzas. Pero luego hay un ejercicio de prueba y error, o más bien de contaminación, entre un proyecto y otro. En la arquitectura residencial es muy directa e instrumental la continuidad entre un proyecto y otro. Cada nuevo proyecto trata de suponer un aprendizaje sobre el proyecto previo. Por un lado hay una genética interna del proyecto y por otro una genética del cuerpo de obra.

CM: Podrían ser un poco más precisos con algunos ejemplos.

Sofía von Ellrichshausen: ¿De aciertos y errores? ¿Te interesa saber cuáles son los errores de las obras?

MP: ¿Pero qué podría ser? ¿Problemas técnicos? ¿Cómo resolver mejor ciertos detalles?

SvE: Pero esas son solo situaciones anecdóticas, y tú quieres casos concretos. Pero en realidad parece que no estas entendiendo lo mismo que nosotros. No nos referimos a prueba y error como resultado sino como proceso. De hecho nosotros trabajamos con muchos archivos en borrador y con muchas maquetas. Temporalmente los archivos van mutando según problemas puntuales, y después nunca revisamos el proceso. No nos interesa mostrar los borradores, nos da pudor, son parte de una vida íntima...

MP: Lo que hacemos es corregir el funcionamiento de las cosas. Por ejemplo, un proyecto puede funcionar como

estructura, como trazado, como programa. Pero, hay un momento en que te das cuenta que tiene problemas de tamaño para cierto módulo constructivo y por lo tanto hay que corregirlo...

SvE: es que a diferencia de quienes parten con una forma preestablecida, donde las correcciones son de calce por imitación. Preferimos dejar abiertas las posibilidades formales...

CM: Ustedes trabajan con una cierta relación entre las cosas. Entonces, hasta podrían decir: la relación entre estas tres cosas ya constituye una relación...

MP: Si, claro. Porque en el fondo lo que dices es “tenemos un acceso, una escalera y una ventana”. Pero puedes entender que en realidad, el problema es esa relación que arma un triángulo. Se podría cambiar el tamaño o la silueta de los elementos pero la relación sigue siendo un triángulo, Entender las relaciones básicas te ayuda a operar con una elasticidad formal. Fosc, por ejemplo, al igual que Wolf, también tiene una planta irregular que reacciona ante las circunstancias de un panorama suburbano a medio edificar. Pero la irregularidad de la planta fue puesta a prueba y deformándose muchas veces.

SvE: Cuando hablamos de estas estructuras mentales, o espaciales en un sentido amplio. Siempre se traducen en modos específicos de uso. Por eso hablamos de funciones espaciales. No es lo mismo el esquema de Fosc con una

escalera central con aire alrededor que el esquema de Poli, donde las escaleras rodean el aire interior. Pero más que de errores, creo que lo importante es la posibilidad de calzar las decisiones.

MP: Claro, es lo que nosotros entendemos como desajustes ajustados....

SvE: ...son calces materiales, calces programáticos, formales, etc.

MP: En el caso de Parr, construimos una planta extensa con una serie de perforaciones adentro. Estas perforaciones funcionan como patios, algunos con suelos duros y otros llenos de vegetación y árboles. Los muros que rodean estos

patios tienen un piso, con lo cual se garantiza su asoleamiento. El problema era que en algunas habitaciones interiores se necesitaba más altura y de mantener una condición de doble altura equivalente dos pisos la sombra proyectada sobre los patios sería demasiado profunda. Entonces el ejercicio de calce, de evitar un desajuste entre las variables del proyecto, en este caso de aire interior y sombra exterior, propusimos truncar todas las cubiertas de manera de que al llegar al muro que rodea el patio siempre tuvieran la altura de un piso.

Estas son las decisiones internas del proyecto. Esta es la gramática formal que nos interesa. No es que nosotros hayamos comenzado diciendo “queremos hacer un proyecto con techos que se parezcan a no sé qué”. Son etapas del proyecto en base a decisiones puntuales, no son partidos

generales, son partidos particulares, todas las etapas son partidos particulares que afectan a etapas anteriores, que en el fondo es una manera súper ineficiente de hacer proyectos.

SvE: No, pero es que creo que avanzamos con los proyectos como palpando, casi como un ciego que se va moviendo muy lento y descubriendo a medida que recorre las cosas. Entonces los calces son muy pequeños, son graduales. Por eso es tan difícil acordarse de algún gran error; porque ningún paso es brusco.

MP: Pero en realidad creo que es mejor hablar de “errores potenciales”, porque son correcciones de desajustes que no llegaron a ser errores.

CM: Consciente o inconscientemente con SANAA comparten las perforaciones de las fachadas, la atomización de los recintos, el desarrollo planimétrico isomórfico y el lento y seguro avance insistiendo siempre sobre lo mismo. De forma provocativa, para continuar con estas semejanzas, me hace falta una mayor postura con respecto a las formas de vidas que puede articular la arquitectura. El tema no le es ajeno: con la casa Rivo tuvieron que anular el posible hastío que se puede producir en la vida retirada de una pareja, en la casa Poli hacer coincidir la vida doméstica con la dimensión pública de un centro cultural. Y hace poco, fueron invitados en Portugal para dar cuenta a una nueva forma de vida, que es el punto medio entre un habitante y el turista.

¿Han sido sólo desafíos casuales y puntuales o efectivamente hay una intención constante y metódica en explorar nuevas formas de vida?

MP: Es que los aciertos que uno pueda hacer en los proyectos en términos de forma de vida, siempre son relativos a los datos externos al proyecto. En el caso de la arquitectura residencial no es tanto inventar una forma de vida, cuanto traducir la forma de vida de alguien que ya vive de cierta manera, te guste o no te guste. Por eso para nosotros, como sabemos que una obra tiene que estar bien orientada respecto al sol, que tiene que cumplir con aspectos normativos, tiene que cumplir con aspectos económicos, el proyecto no está ahí. Porque eso es como obvio. Es obvio que hay que resolver todo eso. No tiene sentido explicar un proyecto así. Preferimos

ocuparnos de del argumento conceptual, intelectual, crítico. Y en ese sentido cuando desarrollamos un proyecto no nos interesa tanto decir: "es que SANAA tiene las ventanas no sé qué", esto sería operar en base a referencias. De hecho creemos que Sejima tiene una obra súper interesante pero no tiene nada que ver con lo que nos interesa. Lo que nos interesa es, sobre la base de una forma de vida que viene más o menos dada, establecer una serie de relaciones que no son dadas. En donde aparecen, por ejemplo, posibilidad de cruzar visualmente un recinto, o comunicar dos recintos a través de un recinto exterior. Es ahí donde aparecen aspectos que son más críticos, de situaciones que no tienen nada que ver con la referencia. Ahora hay una serie de personajes haciendo ventanas con esas perforaciones pero que no lo hacen más que como para decorar la fachada, y lo explican

diciendo que así consiguen un "juego lúdico". Eso para nosotros no sólo no tienen sentido sino que nos parece una banalidad, o más bien una irresponsabilidad. Para nosotros hacer arquitectura es un ejercicio de establecer relaciones entre elementos, y estas son relaciones espaciales pero también relaciones intelectuales, de cómo se leen las cosas. Creemos que hay un grado de abstracción y que eso es lo que finalmente es lo que entra en conflicto con la realidad, y finalmente esto es el proyecto. Esas relaciones que se establecen entre como alguien circula, como alguien mira, como alguien piensa al estar en un lugar. y esos son siempre una serie de datos sueltos que se van articulando. Y esos se cruzan o se superponen con la información de la forma de vida que muchas veces viene más o menos empaquetada. La casa Parr es la casa de un médico que tiene una familia muy

grande y que vive como viven las familias tradicionales chilenas. Tiene un comedor principal y un comedor de diario, un acceso principal y otro de servicio, etc. Es como se vive en ciertos segmentos sociales de Chile, como viven todos. Entonces el problema es cómo en esa forma de vida podemos infiltrar situaciones críticas. Por eso hacemos explícita la duplicación de habitaciones. O conseguimos cruzar visualmente los recintos o hacemos indefinida la relación de los jardines al interior. Pero no es que nosotros hagamos una nueva forma de vida, sino que sumamos a la forma de vida que viene dada ciertos acentos de lectura.

CM: ¿Y cómo conciben la intimidad?

MP: También es un dato relativo al caso, a cada proyecto. Hasta ahora, tal vez por una condición climática, nos ha tocado hacer proyectos en que la relación con el exterior es muy controlada. Son mucho más cercanos a Loos que a Mies. En el caso de las casas de Portugal, fue el primer caso donde tuvimos que proponer una nueva forma de vida porque había que atender un habitante que estaba en una situación especial que no era ni turista ni residente. Era de residente provisorio.

CM: Dónde ustedes efectivamente sí tratan de asignarle al agua esta calidad de intimidad.

MP: Claro, porque en ese caso a través del agua podíamos reproducir unas ciertas condiciones naturales en un sitio confinado. El agua está enclaustrada..

SVE: Y de nuevo se trata de leer las variables que tenía el proyecto para tratar de articularlas críticamente. En ese caso el punto de partida fue una foto aérea que muestra los suburbios portugueses cercanos a la costa donde cada casa tiene su piscina en el patio trasero. Instalan esas piscinas como si estuvieran en medio del campo, pero tienen un vecino a un metro y medio. Entonces, para nosotros la intimidad era un tema importante.

MP: Otra vez era un problema de corrección, no era una autocorrección, sino una corrección de algo que era el error potencial. Las correcciones no son sobre errores consumados, sino sobre errores potenciales. Entonces el error potencial era el de volver a instalar una piscina detrás de una casa en un

sitio pequeño. Así la pregunta: ¿cómo incorporamos eso y lo convertimos en un dato positivo para el proyecto?

CM: La realidad y representación son otros términos que están al centro de su preocupación. A menudo reiteran la necesidad de una mirada anclada a la realidad y al mismo tiempo hay un continuo y constante cuestionamiento sobre cómo representar efectivamente esta realidad. ¿Hasta qué punto la representación es herramienta de proyecto o descripción metodológica final para dar cuenta de un proceso?

MP: La representación final del proyecto, un plano, una maqueta, una fotografía. Otra vez, es cómo decir el edificio debe estar con asolamiento correcto o con criterios de ventilación, en términos operativos no son nada especial, son

como otros datos obvios que el proyecto tiene que responder. La representación instrumental también es obviamente necesaria, es algo que hay que hacer bien para tener precisión, para tener control. Lo mismo con una buena fotografía porque hay todo un sistema de editorial que necesita de esa calidad. Pero la otra manera de representación es en cuanto instrumento de aprendizaje, de descubrimiento, de experimentación, esto es lo que más nos interesa. No es estrictamente necesario hacer una axonométrica seccionada para presentar un proyecto; no es estrictamente necesario hacer maquetas de estudios a escala 1/20, pero son instrumentales a estos descubrimientos de las relaciones del proyecto.

CM: Pero ambos coincidimos que la forma en que yo represento es la forma de un proyecto, por lo tanto, ¿qué tipo de herramientas representativas utilizan ustedes en el proceso proyectual?

MP: Para el proyecto utilizamos siempre una representación bidimensional, siempre hacemos relaciones planas, de plantas, cortes y muchos diagramas, del tipo “esto con esto, A con B con C”, conexiones diagramáticas de proyecto. Y después eso, como sabemos que esa dimensión más conceptual o abstracta necesita ser leída vivencialmente, lo pasamos al formato de maquetas.

CM: Pasando a la segunda etapa ya.

SvE: Claro. Sobre todo la etapa inicial es de diagramas y...

MP: ... de maquetas en blanco, sin material sin nada.

SvE: Inicialmente este sistema de relaciones, de estructuras, es una verificación constante entre ese esqueleto y la articulación de los problemas del encargo específico. Y verificamos ese esqueleto de relaciones con plantas y cortes...

MP:...o con las maquetas blancas, como maquetas desnudas.

SvE: Pero nunca partimos con una imagen objetivo. De hecho, por eso los concursos nos cuestan tanto. Porque no es que tengamos una imagen objetivo y después veamos cómo

venderla mejor. Partimos al revés. Nunca sabemos a qué vamos a llegar.

MP: Hay ciertas lógicas en esa dimensión estructural.

CM:¿Y cuál sería según ustedes el tiempo óptimo del desarrollo de un proyecto?

MP: Depende de los tamaños del proyecto.

SvE: Pero, más allá de los tamaños, también depende de los clientes. los proyectos de arte son más autónomos, pueden ser de una semana o de cinco años. Porque no tenemos ninguna traba, nadie nos está censurando o presionando. En un proyecto de una casa, por ejemplo, generalmente debería

ser de, no sé, seis meses. Pero depende de los intereses del cliente y hasta qué punto interviene.

MP: No es que un cliente te desvíe los intereses. es un problema de interpretación. En el proceso de un proyecto no es sólo el cliente sino los posibles compradores, los inversionistas, los técnicos. Los proveedores del material, siempre están interpretando tus instrucciones. Entonces el problema es poder combinar esa interpretación, y ahí es donde se va el tiempo.

CM: "Cuestiones de método" podría ser el título de mi última pregunta. Observo una meticulosidad y una metodicidad en cómo van fundamentando y articulando el relato operativo de vuestra oficina. Con especial hincapié en lo que Argan

denomina el principio de determinación formal cuyos dos vectores más fuertemente delineados son la predilección por los sistemas abiertos y los procesos líquidos. De hecho, utilizando vuestras propias palabras conciben los proyectos como un líquido; "un fluido que continuamente se está moviendo en busca de una estabilidad lo suficientemente rigurosa como para organizar la estructura de su propia consistencia." Aunque la insistencia en el "ejercicio de acomodados" y la visualización de este estado de cosas en cuanto estructura jabonosa de la espuma más bien hace pensar en un estado de viscosidad.

Pero, volvemos a la pregunta. Para los sistemas abiertos un referente obligatorio es John Cage, mientras que para la visión líquida el personaje ineludible es Zygmunt Bauman. Lo interesante es que comparten con Cage este ser

irresponsable, en no interferir en el natural despliegue de las cosas y con Bauman en la disolución de todos los vínculos preestablecidos. Pero mientras Cage da rienda suelta a la total libertad y anarquía y a Bauman solo le queda la esperanza de la fragilidad de los vínculos humanos, en vosotros prima un optimismo y una cierta voluntad de orden.

¿Cómo lograr este equilibrio delicado? ¿Cómo combinar la estrategia del abandono con el surco de una ruta trazada? ¿Cuáles son los principios estructurales que finalmente sustentan este andamiaje?

MP: Sí, lo que pasa es que cuando hablamos de la determinación formal haciendo esa referencia al concepto de espacio arquitectónico de Argan, nos ocupamos simplemente de explicar cómo hacemos el proyecto. De lo conflictivo que

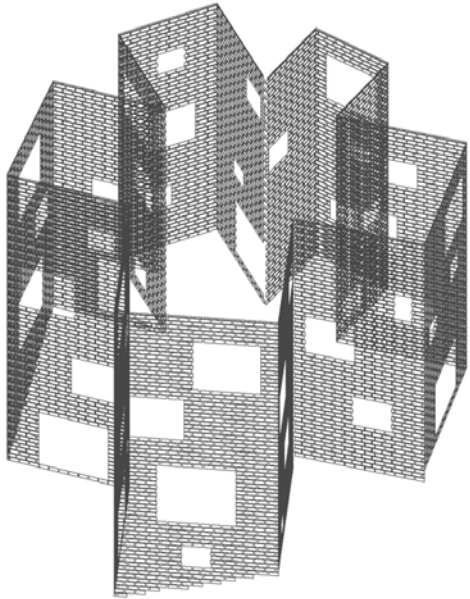
es para nosotros hacer proyectos. Y, no sé si somos muy masoquistas, pero esa dificultad tiene un lado mitad amargo, porque como hay muchas correcciones, hay potenciales errores con los que uno tiene que lidiar, que después se corrigen, es un trabajo tenso. En realidad es agri dulce. Pero es una definición que solamente se refiere al proceso de proyecto, de cómo proyectar. No se refiere a lo que estamos buscando como obra. Y por eso nos interesa mucho más hacer, atender esa capacidad crítica que tiene la obra como obra, porque lo otro en el fondo es como nos sentimos trabajando, sin predeterminedar las cosas. Lo que está debajo de la mesa es cómo hacer que esa obra reaccione o incluso estimule una lectura crítica en un contexto específico. Y en ese sentido es mucho más cercana al arte conceptual, al “site specific”. Funciona en este contexto específico.

CM: ¿Qué es lo que buscan exactamente en una obra?

MP: Esa calidad crítica. Que la obra no simplemente funcione, que no simplemente esté ahí, que tenga una presencia, sino que también estimule una construcción intelectual a propósito de su presencia. Que tenga esa capacidad de provocar preguntas. La posibilidad de formular preguntas de una casa de metal. La posibilidad de hacer desaparecer otra casa en medio de un jardín cargado de recuerdos de infancia. Esas son las relaciones que queremos ver como lecturas críticas de la realidad.

CM: Bien.

* Claudio Magrini, *Entrevista a Mauricio Pezo y Sofía von Ellrichshausen*, Santiago, 06 de enero 2009. Texto publicado en *10+1 Arquitectos Latinoamericanos*; Claudio Magrini: Ediciones UDP, Santiago de Chile, 2011, pp. 96, 109.



Pezo von Ellrichshausen, Modelos de estudio, 2008

LA PIEZA DE AFUERA

Mauricio Pezo

De todas las habitaciones de una casa de campo siempre hay alguna que queda afuera. A veces se trata de una precaria pieza seca para guardar los granos. En otras, de refinadas pérgolas para celebrar bautizos, casamientos o velatorios. A veces es un lugar íntimo, es la pieza que contiene un agujero en la tierra y que, en su aparente camuflaje de tablones retorcidos por el barro, no sólo clausura las miradas sino que sirve para alejar hedores y moscas de las estancias cotidianas. Las piezas sin techo pero con cuatro muros y un suelo se conocen como patios. Las piezas con pavimento, envigados y un solo muro a un costado pueden ser corredores, portales o galerías. A las piezas sin muros ni techo pero con embaldosado o adoquines se les llaman terrazas. Las piezas cerradas al costado, protegidas de la lluvia y que acompañan una puerta pueden ser zaguanes,

recibidores, vestíbulos, porches o portales. Al parecer, la vida doméstica campesina tiene campo, a la vez cardinal y material, para extender piezas y nombres a gusto y necesidad. Es esta vida campesina la que se mudó a los pueblos. Acostumbrado a la holgura, el novicio pueblerino parceló sus potreros con unos alambrados que apenas dibujaron esa traza cuadrangular ajena pero rigurosa. Al poco tiempo los herederos, nietos de los hijos del peón que labraba la tierra, se las arreglaron para subdividir los predios. Las pequeñas piezas, todas deformadas por infinitas ampliaciones sin regularizar, se fueron desmoronando con la misma indiferencia con la que fueron montadas. La traza, cuyas medidas defensivas e idealizadas se despojaron de cualquier vigencia, fue el único contrato cívico que perduró. Ahora el pueblo, que a ojos de prensa ingenua pareciera un territorio urbanizado, asume, sin

más remedio, una silueta enfermiza; medio mecánica, medio monstruosa. Ahora las piezas desfiguradas no sólo se hacían como pueden entre los recovecos de solares parcelados sino que se agazapan ante la sombra amenazante de unas torres densas que hace lo posible por agotar sus propias rasantes. Este conflicto entre herencia y progreso, que en términos ideológicos supone una oposición entre nostalgia y abandono, es lo primero que se pudiera leer en la propuesta de Oscar Concha. Esta sería una lectura política (la inestabilidad de los flujos propuesta por Bauman): la ciudad desbordada crece en función de unos intereses funcionales y mercantiles y, en su desenfadada codicia, arrasa con las piezas más enclenques del sistema. Pero también podría ser una lectura estática (la venganza de la naturaleza propuesta por Simmel): las fuerzas telúricas, en aparente confirmación

de los principios darwinianos sobre la evolución de las especies, siempre terminan por arruinar las piezas más frágiles del ambiente construido.

Conciente de este par de lecturas, la mirada de Concha se detiene en veinte piezas: todas diferentes, todas construcciones menores, sencillas y anónimas. Piezas de acceso, unos pequeños vacíos verticales engastados en las fachadas. Una reducida pieza entreabierta, a la vez funcional y significativa. "Cada pieza es única" comenta Concha, "pero es también un patrón de lo mismo". Estas veinte piezas son representativas de un imaginario local que, con ademanes románticos y limitados por una referencialidad en crisis, tiende a ser defendido por su valor patrimonial. Pero si uno mira desinteresadamente las veinte piezas (las casas, los zaguanes o las baldosas) no resulta posible reconocer ningún

rasgo que las haga representantes específicas de una condición local. Estas veinte piezas podrían estar en Concepción, en Santiago, Córdoba o Temuco. Pese a ser distintivas del carácter e identidad que, con más o menos voluntad, pretenden comunicar los moradores, cada pieza es un fragmento genérico de una manera de ocupar el territorio. Vestigios de una forma de vida holgada, de una vida campesina travestida de barrio.

El registro fotográfico de Concha se ocupa de catastrar esta crisis. El caso local es una excusa operativa que admite traslados y equivalencias. En su dimensión testimonial, el catastro es contingente a la catástrofe: varias casonas se han desmoronado, varias han quedado sólo con una fachada postiza que reitera, con materiales aún más precarios que el original, el esquema de pórtico centrado y ventanas a cada

lado. El catastro, formulado por Concha antes del terremoto, luego asume un inevitable sentido documental. El registro presenta una crisis genérica de la ciudad latinoamericana y la crisis eventual del último terremoto chileno. Si bien la propuesta describe un estado de situación, no pretende resolverlo, no podría, no tendría sentido.

Cada pieza, en su reducción tipológica, se podría describir como un recinto rectangular de proporción vertical, confinamiento lateral, superior e inferior y apertura frontal, en los dos extremos del recorrido. Esta apertura frontal del recinto se manipula por un sistema de puerta doble; una opaca por fuera, de madera o metal, que asegura una oclusión total del acceso y otra translúcida por dentro, con antepecho para evitar golpes y con vidrio catedral, mate o cortina para velar el interior sin bloquear la luz natural. El

embaldosado del piso, que en definitiva es la pieza que preocupa a Concha, tiene palmetas cuadradas de fabricación artesanal y con patrones geométricos abstractos. No parece ocioso conectar estos patrones geométricos, en tanto recortes de figura dura, con las plantillas numeradas que por años Concha ha producido y reproducido en diferentes soportes y contextos.

Como en un procedimiento resolutivo casi automático, Concha registra las piezas asumiendo los códigos convencionales de la representación arquitectónica. Para ello establece dos tomas por pieza: una en elevación y otra en planta. Esta es una doble simetría de registro: una proyección horizontal y otra aérea o vertical. La toma frontal a la fachada de la casa es una mirada estática, de detención, formalizada según la estricta estructura simétrica que presenta el muro y en

conciente distorsión de la percepción tangencial e indirecta del transeúnte apresurado. La otra toma es frontal al piso del acceso a la casa, también como un fragmento recortado que, al igual que en la toma anterior, se desprende de los márgenes del formato. Esta doble simetría, tal como lo propone Evans para el Pabellón de Mies, hace coincidir la mirada proyectiva, racional, con una experiencia visual concreta. Lo que en el Pabellón es un desdoblamiento especular de los trozos de mármol pulido, en estas pequeñas piezas, anónimas y populares como son, es el vidrio de la segunda puerta que, al estar en sombra, funciona como espejo y nos devuelve la mirada. Casi como reclamando la holgura que ya no tienen, las piezas de afuera pertenecen a cada casa pero se habitan por la calle.

* Mauricio Pezo, *La Pieza de Afuera*: texto publicado en el Catálogo del artista Oscar Concha para su proyecto 20, Concepción, 2011.



Oscar Concha, Caupolicán 970, Concepción, 2011



Oscar Concha, Prieto 318, Concepción, 2011

DISEÑAR NOS PARECE AMANERADO Y SUPERFLUO

Mireya Díaz

Si miran desde que comenzaron juntos su carrera como arquitectos y crearon el estudio Pezo von Ellrichshausen, hasta hoy, ¿cómo han sido estos diez años?

Sofía (S): Para nosotros es inseparable nuestra actividad laboral de nuestra vida doméstica, de nuestra intimidad. Trabajamos juntos desde que nos conocimos en Buenos Aires. No conocemos otra relación entre nosotros. Estamos siempre ocupados y entretenidos pensando y construyendo cosas. Por eso mantenemos un estudio pequeño que nos da tiempo para hacer las cosas con calma y con cuidado. Así cuidamos nuestra propia relación.

¿Qué evaluación hacen de su obra?

Pezo (P): Creo que es muy temprano para evaluaciones. Tal vez en estos diez años no hemos hecho más que entender

cómo queremos hacer las cosas. Hemos logrado establecer un método propio. Supongo que esto es lo más difícil de una práctica, y lo que la mayoría descuida.

La línea de su trabajo ha sido el cruce entre arquitectura y arte. ¿Cómo ha sido trabajar entre ambas disciplinas?

(S): La verdad es que no vemos ninguna diferencia práctica entre las dos disciplinas. No es más que una distinción institucional. Asumiendo que una obra intenta a la vez cuestionar y darle sentido a una determinada realidad, lo que si creemos importante es entender bien los puntos de partida de esas preguntas y esos significados. En el campo del Arte las preguntas y significados tienen un mayor grado de autonomía y generalidad. En Arquitectura los problemas son

menos jerárquicos y sólo se pueden verificar en un campo específico.

Al mirar sus proyectos se aprecia en ellos un despojo de accesorios. ¿Lo han pensado así? ¿Por qué?

(P): Nunca hemos pensado los proyectos como una búsqueda estética ni como una oposición a modelos ornamentales o decorativos. De hecho nos agradan los lugares cargados de historia en sus superficies o en los objetos y muebles que ocupan las habitaciones. Pero para pensar una obra sólo intentamos establecer una serie de relaciones conceptuales y prácticas entre ciertos usos, lugares y tecnologías. Es como un ejercicio de equilibrio entre una serie de datos sueltos. Para ello creemos necesario trabajar con precisión y sin demasiados prejuicios. Algo de esto presentamos en una

exposición en México que paradójicamente se llamaba “Ni más ni menos”, una sentencia que en parte corrige algunas ideologías tanto de la modernidad más moralista como de la posmodernidad más absurda. Entonces, para poder entender realmente la estructura espacial de las relaciones que supone una obra, tenemos que trabajar con recursos muy sintéticos, que por cierto dejan de lado los elementos accesorios.

Con respecto a esto mismo, al momento de proyectar una obra, ¿cómo es la jerarquía entre diseño, función, forma, iluminación?

(S): El problema es que estos términos no son comparables, por lo tanto difícilmente pueden ser jerarquizados. Nuestro método de proyecto es muy distante de lo que habitualmente se conoce como “diseño”. Diseñar nos parece amanerado y

superfluo. Tal como dice Pezo, nos interesa más estructurar la realidad. Para nosotros pensar una estructura arquitectónica es llevar una construcción a un plano casi idealizado, a una manera de entender el mundo.

Revisando una entrevista a Mauricio, en un video en YouTube, decías que el arte es el espejo de un momento, de lo que está pasando, pero quizás más dramático que la realidad. ¿Creen que con la buena y también la mala arquitectura ocurriría igual? ¿Por qué?

(P): Con la mala arquitectura no pasa nada. A diferencia de una obra de arte mediocre, como esas que bien describía Baudelaire, los malos edificios son inertes e inútiles. No sólo no intensifican la realidad sino que además adormecen la inteligencia de quienes los ocupan. Siempre decimos que una

buena obra tiene la capacidad de ampliar el rango de referencias mentales de sus habitantes. Y cualquier edificio urbano afecta tanto a los que lo ocupan por dentro como a los que lo viven distraídamente desde fuera. Los buenos edificios construyen un paisaje intelectual, son máquinas de entendimiento.

Quisiera preguntarles por dos dimensiones que veo en su trabajo: desarrollar arquitectura en su contexto inmediato, Concepción, y otra de muy fuerte presencia en el mundo entero, tanto con obras como con clases, conferencias, etc. ¿Cómo es pensar el arte y la arquitectura en ambas?

(S): Tampoco somos muy concientes de ello. Comenzamos trabajando en Buenos Aires, donde yo había estudiado, y hemos seguido estado medio adentro y medio afuera.

Concepción es una suerte de tierra prometida, una gran ciudad con la virtud de faltarle casi todo. A veces vivimos más en esa ciudad futura e idealizada. Luego la realidad cotidiana es, afortunadamente, muy sencilla. Pero también es una fortuna poder salirnos de este contexto tan inmediato y poder mirarlo a la distancia. Creo que es una manera de borrar los detalles superfluos, o eso accesorio que tú mencionabas. A la vez, es muy renovador estar permanentemente asistiendo a eventos internacionales donde el nivel y profundidad de las discusiones es muy sofisticado. Sin duda este volumen de información nos calibra la mirada. Pero tampoco es gratuito. Son circuitos muy exigentes que te obligan a sostener una posición muy rigurosa.

¿Qué es META? ¿Cómo surgió esta iniciativa y cómo fue el desarrollo?

(P): META es un proyecto que intenta atender una dimensión menos contingente de la Reconstrucción post 27F. El proyecto consiste en el diseño y construcción de 10 pabellones culturales para diez comunidades del borde costero de la Octava Región por diez estudios internacionales de arquitectura. Los pabellones han sido proyectados por Alberto Campo Baeza (España), Adamo-Faiden (Argentina), Johnston Marklee (EE.UU.), Studio Mumbai (India), Sean Godsell (Australia), Paulo David (Portugal), Rintala Eggertsson (Noruega), Sergison Bates (Inglaterra), Office Kersten Geers & David van Severen (Bélgica) y nosotros de acá (www.meta-chile.cl). El proyecto está gestionado por el centro cultural

Casapoli y surge de una asociación con el PRBC18 (la oficina de Planificación y Reconstrucción del Gobierno Regional) y de un importante financiamiento del programa Innova de CORFO. Nuestra oficina actúa como interlocutor entre los diez Municipios, el Gobierno Regional, Corfo y cada oficina internacional, tanto para entregar información y requerimientos de cada lugar a los arquitectos invitados como para traducir sus propuestas a los códigos, normativas y recursos locales.

¿Las diez propuestas llegarán a concretarse?

(S): Los diez pabellones ya tienen desarrollos de estructura y especialidades y están actualmente ingresados y aprobados por cada Dirección de Obras Municipales. Ya tenemos aportes de empresas privadas para algunas obras. Ahora estamos coordinando en conjunto con el Gobierno Regional las

prioridades de ejecución y las modalidades de financiamiento público de cada caso. En un par de años, y dependiendo de la perspectiva que asuma la administración pública, deberían estar todos construidos. Por eso es tan importante entender el sentido del proyecto. Finalmente el impacto de los edificios para estas pequeñas comunidades es infinito. Son edificios públicos con programas culturales. Edificios a la vez radicales y sencillos, con una contribución disciplinar específica. Al punto que, por ejemplo, el pabellón de Penco proyectado por Johnston MarkLee (EEUU) ya ha obtenido unos de los 2011 AIA Los Angeles Chapter Design Awards. Pero más allá del alcance internacional de la iniciativa, la rentabilidad de META debe ser entendida primero como un logro urbano y luego en su dimensión a la vez social y política. Como una manera

ejemplar de reconstruir un sentido de respeto y convivencia con la naturaleza.

Después del terremoto surgieron preguntas y debates en torno a cómo habitamos nuestra geografía, las materialidades peores/mejores para construir en Chile, la forma en que se proyecta el borde costero, en fin. ¿Cuál es su postura frente este tema?

(P): Es natural que en situaciones extremas las reacciones sean confusas y hasta contradictorias. Pero no creo que eso justifique cambiar la escala de valores con la que uno opera en situaciones normales. La seguridad, la resistencia, o simplemente las nociones genéricas de calidad o belleza, no deberían dejarse de lado en situaciones de alteración. Pero tampoco se deberían convertir en el único "leitmotiv" de un

proyecto. Es como la muleta de la estructura que criticaba Philip Johnson. No se debería sobrereactuar las decisiones. Sería como asumir una forma de miedo crónico. Por eso es tan peligroso defender técnicas obsoletas por la mera nostalgia decorativa. Que la arquitectura sea firme es anterior al terremoto. Que tengamos una fascinación casi bucólica de vivir junto al mar también es anterior al tsunami. Por eso tenemos que promover una cierta normalidad frente a la geografía. La geografía es nuestra condición, es una condición atávica.

En cuanto a la reconstrucción en su región, ¿qué errores se han cometido? ¿Qué es lo urgente?

(S): No me parece justo identificar errores en la Reconstrucción. Es un proceso demasiado complejo e inédito

como para no equivocarse. Lo que ciertamente nos incomoda es ver cómo se han hecho algunas obras demasiado apuradas y sin la calidad mínima que uno esperaría de un edificio o infraestructura pública o privada. Lo paradójico es que mientras más apurada ha sido la propuesta más ha estado avalada por una suerte de camuflaje de la oportunidad. Este camuflaje es como quien construye un mamarracho detrás de una cortina de humo que hace imposible ver, y por tanto criticar, lo que se hace. Y en muchos proyectos de Reconstrucción las obras se han blindado por las buenas intenciones y no por lo que las obras son.

En la misma entrevista de YouTube, Mauricio decía que hay que aspirar a insertar Concepción a una discusión de primera línea. Como a diferencia de Nueva York y Londres acá no hay nada, se puede hacer todo, lo que quieran. ¿Qué hay que hacer?

(P): Concepción no tiene problemas. El problema lo tienen las personas que la proyectan, la construyen, la administran y la ocupan. O sea, el problema es de casi todos los penquistas. El primer problema es la falta de referentes. Difícilmente alguien sabrá proponer u ocupar una buena ciudad si no conoce buenas ciudades. El segundo problema es la falta de integración. Concepción ya no es una ciudad aislada sino un sistema metropolitano compuesto por varias comunas. Asumir esta escala metropolitana es fundamental para un desarrollo equilibrado. Hoy Concepción todavía se administra

independiente de San Pedro o Talcahuano y no se asume que las virtudes y debilidades de una comuna pueden complementarse con las de otra. Pero creo que este cambio de paradigma es inminente. Un plan integrado para el Gran Concepción es una promesa muy fácil de resolver.

Aunque imagino la respuesta, quisiera que describieran con sus palabras las razones por las que Concepción es para ustedes una buena ciudad para vivir.

(S): Tal vez el propio origen multifuncional de cada comuna, con zonas portuarias, universitarias, turísticas, etc., hace que el paisaje de la ciudad sea muy diverso y cómodo de vivir. Nos sentimos muy seguros y tranquilos en esta escala casi doméstica de cada fragmento metropolitano. Finalmente la

ciudad sigue teniendo una dimensión muy humana, muy natural y sana.

¿Cuáles son las proyecciones de su oficina?

(S): No sé. Queremos seguir tan ocupados y despreocupados como hasta ahora.

En cuanto a la academia, ¿cómo se enseña a los futuros arquitectos a desarrollar una arquitectura de calidad?

(P): Hemos hecho clases o dictado conferencias en muchas escuelas de Arte o Arquitectura y cada vez tenemos más claro que las escuelas no son tan gravitantes en la formación de un estudiante. Es una actividad demasiado personal como para que los formatos institucionales garanticen algo. Finalmente es una práctica que requiere de mucho oficio y de una claridad

ideológica. Esto no tiene nada que ver con los currículos que intentan entrenar para un servicio profesional, que por muy bueno que sea nunca será más que un mero servicio. En todo caso creo que a un estudiante (de Arte o Arquitectura) hay que enseñarle sólo dos cosas: ser inteligente y ser sensible. Para construir esas ideas inteligentes y sensibles luego es fácil encontrar un montón de literatura.

* Mireya Díaz, Entrevista en revista Vivienda y Decoración de El Mercurio, febrero 2012.

SOFÍA VON ELLRICHSHAUSEN Y MAURICIO PEZO

“Diseñar nos parece amenerado y superfluo”

La dupla Pezo von Ellrichshausen todavía no cumple cuarenta años de edad y ya lleva diez de trabajo en arquitectura y arte; con un pie en Concepción, donde está su estudio y la mayoría de sus proyectos construidos, y otro en el mundo donde enseña, dicta conferencias, es premiado y prestigiosas publicaciones destacan su obra. Por estos días lidera el programa META, un aporte de diez oficinas extranjeras a la reconstrucción del borde costero de la región del Bío Bío.

TEXTO: MARCELA DÍAZ SOTO



La obra de Sofía von Ellrichshausen y Mauricio Pezo será el tema de la próxima revista internacional de arquitectura 2011.



La obra Cien es una de sus obras más recientes. Fue premiada en el concurso de viviendas en Valdivia, Chile.

El estudio de la firma es reciente, con una docena de obras construidas en su propio país, una en España, además de exposiciones e instalaciones artísticas en Chile y el extranjero: Colombia, Chile, y recientemente en Montevideo, Uruguay, y proyectos en Argentina, Asia y Europa. Sin contar la lista de proyectos incluidos en la revista hasta el momento. Último día de año y sin embargo, según Mariana Pezo, es momento para reflexionar: “Estamos llegando a un momento de la década pasada, un momento de pausa y profesional que hace comprender su realidad laboral de la vida local y doméstica. No conocemos otra relación entre nosotros. Siempre siempre ocupados y entretendidos pensando y construyendo. Por eso empezamos un estudio pequeño que nos da tiempo para hacer las cosas con calma y con cuidado. Así podemos también nuestra propia relación”, dice la arquitecta.

26 VIVIENDA | DECORACIÓN



Uno de sus trabajos más celebrados fue el edificio piloto para la Baraf de Valdivia 2008.



Es la propuesta de esta dupla para el proyecto META.

¿Cómo es la jerarquía entre diseño, función, forma e iluminación al momento de proyectar una obra?

Sofía: “El problema es que entre nosotros no son compartidos, por lo tanto difícilmente pueden ser jerarquizados. Nuestro método de proyectos es muy distinto de lo que habitualmente se conoce como ‘diseño’. Crear nos parece amenerado y superfluo. Tal como dice Pezo, nos interesa más estructurar la realidad. Para nosotros pensar una estructura arquitectónica es pensar una construcción o un objeto más ideológico, a una manera de entender el mundo”.

¿Cuáles son las proyecciones de su estudio?

Sofía: “No sé. Queremos seguir tan integrados y despreocupados como hasta ahora”. YD.



La casa Fero, para una familia con cuatro hijos, tiene cinco dormitorios, tres baños, estar, estudio y terraza.

VIVIENDA | DECORACIÓN 29

FAMILIES

Kersten Geers

In ten years time, Pezo von Ellrichshausen made a very compact and powerful oeuvre. Against the fashion of the day they spend a lot of time in making buildings to stay. Solid, and brutal, simple and simplified, each of their buildings celebrated the ambiguity inherent to the build artifact as a complex spatial construction, even despite the simplicity of the plan figure.

The office has always used a limited set of tools to make the buildings. Plan, section and axonometric are revived as the main ingredients of a reduced universe. More importantly, they chose to take time to make buildings, rather than desperately longing for an all too easy place in the spotlight of five minutes of fame. From the very beginning, the complex relationship between desire (of the plan, of the project) and approximation has been investigated; not so much on a theoretical level, but simply through empiric exercise, by building slowly. In Pezo

and Sofia's practice buildings take time. They are allowed to, there is no rush. Because of that, evolution is slow, fixations are precise, elements are well considered. As a result, the buildings they develop never come alone, they come in series, in families.

Pezo von Ellrichshausen care a lot about families. Like family members, each building has a name, always made of four letters. It is but one of the many incarnations of the rigid frameworks they apply to organize their work, to organize their time. Systems, grids, elements, squares: It is all there, direct and visible. That is not a surprise, it is only within these very rigid frameworks that certain, very precise deviations can develop over time; they make each project particular in the end. Like a full grown family member, a building shows its character only once the project is completed. Different families

represent different building types. These groups of buildings can only be recognized in retrospect, in hindsight. It is as if in the slow development from one project to the other, small transgressions happen, until something entirely different is born: another family, another group of buildings, another type. Ultimately their work is an exercise in typology.

Because of their focus on typology, Pezo van Ellrichshausen's architecture appears as very simple, almost simplistic. Still, their simple things are always inherently complex. As a curious exercise in economy of means, their complex buildings and even their complex solutions —eg their window plans, their facades—appear after investigation fundamentally simpler, dryer and more considered as one would ever guess.

Ten years time shows an exceptional oeuvre. A set of simple iterations and modulations of architectural language that is

systematically invested in its most tactile and tectonic incarnation: the building: architecture (here) is building typologies.

* Kersten Geers (OFFICE Kersten Geers David Van Severen),
Families: text published in the digital introduction of 2G, n° 61,
Editorial Gustavo Gili, 2012, may 15.



PEZO VON ELLRICHSHAUSEN

APOLOGÍA DIAGONAL

Mauricio Pezo

La palabra “diagonal” proviene del griego, diagonios, término compuesto por dia (“a través”) y gonía (“ángulo”). En letras tal vez excesivamente llanas, una diagonal es el segmento recto que une dos puntos no consecutivos de un polígono o de un poliedro. Dado un polígono rectangular de aristas ABCD, sus dos diagonales posibles son AC o BD. Dado un poliedro rectangular de aristas ABCDEFGH, sus cuatro diagonales posibles son AG, BH, CE o DF. Materia burda para el geómetra es saber que el número de diagonales de un plano se establece restando sus proximidades y reiteraciones, esto es: $N_d = n(n-3)/2$, donde $n-3$ resuelve que no hay diagonales hacia sí mismo ni hacia sus dos puntos adyacentes y donde la división a $1/2$ resuelve que una relación AB es igual a BA, por lo que no cuenta. En tanto prisma geométrico, un edificio puede describirse al menos en dos dimensiones: según las

diagonales de los planos que confinan el espacio o según las diagonales del propio espacio confinado (equivalente a la diagonal volumétrica, algo así como una “triagonal”).

Hay dos proyectos de PRODUCTORA (curiosamente ambos pensados para ser construidos en China) que exploran un sistema formal aparentemente basado en estructuras diagonales planas (no tridimensionales). Y que sea sólo en apariencia, en su superficie, no debería ser casual.

Cada “proyecto chino” podría ser descrito como una planta girada respecto al formato (tanto de los límites del sitio como de la pantalla del ordenador o la hoja del libro), pero que en sí mismas siguen siendo estructuras rectangulares (tanto en planta como en sección). En ambos casos, la diagonal que establece el formato es meramente bidimensional y se desprende de un giro en 45°, esto es: el único ángulo

simétrico y equilibrado respecto al ángulo recto que organiza las compartimentaciones internas de cada pieza.

El proyecto para el Pabellón Mexicano en la Expo Shanghai (2009), consiste en una estructura abierta de 17 muros paralelos con 16 espacios intermedios. Los muros equivalen a planos abstractos. Más allá de la escueta representación para el concurso, es difícil imaginar estos muros con el peso físico de su materia constructiva. Parecieran diafragmas inertes, duros e inmatereales. En estos espacios rectangulares, la densidad del interior no ocurre por el sistema murario sino por los matices de la sombra que arrojan los propios muros, los suelos elevados, las ramas de un árbol apenas descentrado, y sobre todo, por los muebles y objetos que atiborran la muestra. La totalidad del sistema no tiene recintos (no hay rincones) sino franjas programáticas; es una cadena de

estrechos corredores (aprox. 3m) fugados en sus extremos. No hay contención. Un segmento de exterior queda pautado regularmente junto a otro exterior, y éste junto al siguiente. Cada franja es un intermedio estrecho, algo incómodo, a través del cual se articula un recorrido más bien informal, en dos niveles. Los cruces entre franjas son siempre recortes puntuales de la continuidad opaca y abstracta del muro. La secuencia fue formulada, en oposición a la sala ferial hermética y oscura, como un recinto abierto y transparente, propuesto para subrayar la "relación visual" con el exterior. ¿Para ver qué? Un mundo festivo y provisorio de una feria que no hace más que reflejar su carácter temporal, no sólo su corta duración sino el propio paso del tiempo (y de la luz) durante el día y la noche. Similar al Pabellón de Van Eyck, en Arnhem (1965), o al Centro Nasher de Piano, en Dallas

(2003), el esquema de planos paralelos tiende a suprimir el carácter interior del espacio, su sobreexposición deja totalmente desnuda la extensión de la franja. Pero la lectura de esta planta apenas amoblada tiene una gramática radical que más bien recuerda los dibujos heliográficos de Ferrari; unos barrios de campo continuo, con desbordes informales de vida a la vez urbana y doméstica, íntima y colectiva, interior y exterior, artificial y natural. Aunque la simplificación neoplástica de la planta también podría remitir a los artefactos residenciales de Achizoom; paradoja de la serialización industrial, repetición y anonimato, una mecánica perversa que en su pura individualidad suprime cualquier vestigio de comunidad.

Casi como en una premonición literal del ejercicio compositivo, en la Villa para el Conjunto Ordos 100 (2008), la planta

cuadrada también se presenta seccionada en franjas diagonales. Aquí cada franja es un sólido autónomo y separado de las otras franjas. Ésta es una secuencia de 8 ejes que segmentan 9 franjas; 5 opacas o interiores y 4 transparentes o abiertas. Aquí también es inevitable leer las herencias: desde las Diamond Houses de los años sesenta, de Hedjuk, hasta los Tableau de los años veinte, de Mondrian. Pero a diferencia del Pabellón Mexicano, las distinciones entre una franja y otra no son planos sino volúmenes habitables (una suerte de línea gruesa). Tal vez como una manera de recuperar cierta escala doméstica, esta enorme casa quedaría fragmentada en pequeñas estancias. Acaso por pudor por el lujo asiático, se propone un sistema de rincones para una vida introvertida y laberíntica. Seguro debe haber lugares olvidados en algún rincón de la casa. No hay ventanas en el perímetro

de la planta cuadrada, el exterior es un perímetro ciego. Sólo hay ventanas “entre” las franjas; de este modo, las perspectivas son cortas, casi sin profundidad, y la ceguera es aún más crónica. Sólo hay fugas visuales en paralelo a las franjas, en aquellas situaciones de vida informal sobre terrazas o patios elevados. A excepción de los automóviles (cuya lógica es la de la infraestructura que queda puertas afuera), todos los muebles están alineados con los muros interiores. Así, la rutina queda regulada por el contacto con los espesores de cada muro de canto recto. Por lo tanto, el formato girado prácticamente no se percibe desde adentro. La delicada estratificación de planos esbeltos para una vida casi inmaterial, casi atemporal (y en ese sentido, más cercana al pabellón expositivo), en este caso, se robustece con bloques monolíticos de ladrillo; una masa pesada que se apila en

cuerpos paralelos y truncados abruptamente en sus extremos, como si de una mutilación de guillotina se tratara. Imaginar el preciso detalle de la equina exterior, afilada y punzante. Tal vez con pequeños trozos de ladrillo quebrado por los golpes de su fabricación o erosionados por el viento árido. Una arista que no sólo resume el conflicto de la composición formal sino que, indefensa en su agudeza, deja en evidencia su lógica conceptual; la expresión de cierta hostilidad contextual.

No por nada, en ambos proyectos la secuencia de franjas tiene una sección inclinada. Con este recurso formal se establece un efecto visual de distorsión de la perspectiva. Una ilusión que dilata o comprime la fuga según el punto de vista. Se podría hablar, entonces, de una doble polaridad; por un lado la perspectiva y por el otro la continuidad. La rigidez y monotonía del esquema supone una experiencia reversible.

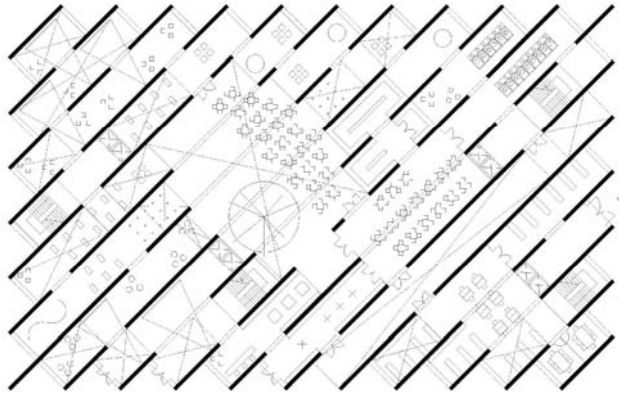
Apertura y transparencia para la aproximación lateral (paralela a los muros); opacidad y separación para la aproximación frontal (perpendicular a los muros). Pero a diferencia del recorte agudo del perímetro de la casa, la planta del pabellón no hace más que sugerir un sistema de diagonales especulares: a cambio de un trazado en diagonal lo que aquí ocurre es una disposición ortogonal flanqueada por un perímetro en zigzag (de recortes rectangulares).

Como sea, con diagonales en punta o en endentado recto, ¿por qué girar la planta? ¿Por qué subrayar tediosamente este desajuste entre interior y contorno? ¿Es acaso para olvidar que allí donde estas piezas se instalarían la calle no es más que una ficción, un artilugio funcional para un contexto sobrepasado por los excesos de publicidad y promoción? Tal vez esta estrategia formal no sea más que un recurso retórico,

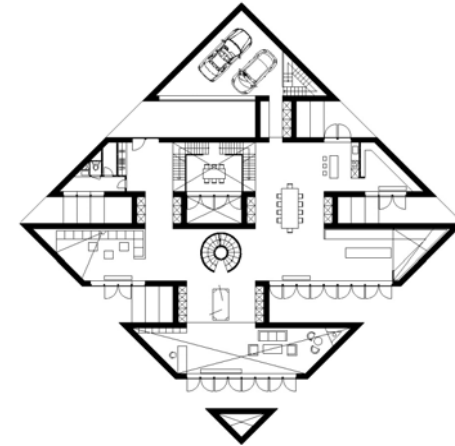
o más bien, apologético, para anunciar que los formatos en los que se inscriben las obras son producto de otros sistemas de eficiencia, tan distantes como irremediables, que operan según unas pautas dadas por un lote relativo al mercado.

Quizá la sentencia es simple: el arquitecto tiene todo el derecho de escapar de las circunstancias que le tocan y, en el mejor de los casos, de estar por encima de ellas. Es conciliador, y por cierto muy político, contextualizar las construcciones con los discursos y las operaciones de proyecto. Pero un pequeño grado de perversidad, algo de autonomía y de oposición, puede ser uno de los últimos recursos para sostener la integridad de una pieza arquitectónica. Sobre todo de aquellas que se insertan en territorios agotados por su propia vanidad.

* Mauricio Pezo, *Apología Diagonal*: texto publicado en el Libro n° 1 de PRODUCTORA, Editorial Arquine, México DF, México, 2012.



Productora, Pabellón Mexicano, Shanghai, 2009



Productora, Villa en Ordos 100, Mongolia, 2008

PEZO VON ELLRICHSHAUSEN

Nonguen n° 776
Concepcion 403000
Chile

+56.41.2210281

info@pezo.cl

www.pezo.cl



XYZ PAVILION
Concepcion, Chile
2001, Built



CIRCULAR COLOR
Concepcion, Chile
2002, Built



120 DOORS PAVILION
Concepcion, Chile
2003, Built



RIVO HOUSE
Valdivia, Chile
2002-2003, Built



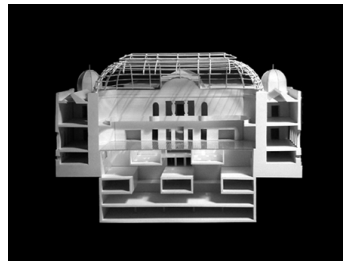
POLI HOUSE
Coliumo, Chile
2003-2005, Built



WOLF HOUSE
San Pedro, Chile
2005-2007, Built



MARF HOUSE
Silves, Portugal
2006, Project



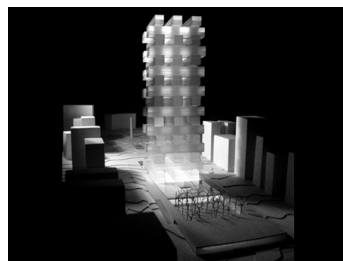
FINE ARTS NATIONAL MUSEUM
Santiago, Chile
2006, Competition



TEMPORAL
Concepcion, Chile
2006, Built



MEMORY MUSEUM
Santiago, Chile
2008, Competition



CAF BUILDING
Caracas, Venezuela
2008, Invited Competition



FORESTAL PAVILION
Santiago, Chile
2008, Built



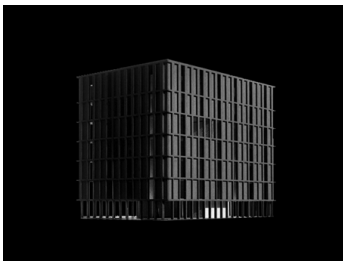
PARR HOUSE
Chiguayante, Chile
2007-2008, Built



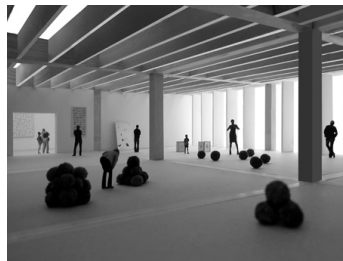
FOSC HOUSE
San Pedro, Chile
2008-2009, Built



I WAS THERE
Venice, Italy
2008, Built



INDIGO HOTEL
Santiago, Chile
2009, Invited Competition



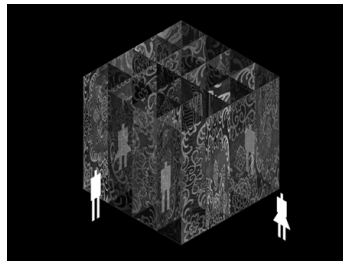
MODERN ART MUSEUM
Medellin, Colombia
2009, Invited Competition



GRIS BUILDING
Zaragoza, Spain
2009, Project



FIELD
Ithaca NY, USA
2009, Built



FABRIC PAVILION
London, UK
2009, Invited Competition



PAEL HOUSE
Concepcion, Chile
2009-2010, Built



ENDO HOUSE
Machali, Chile
2010, Project

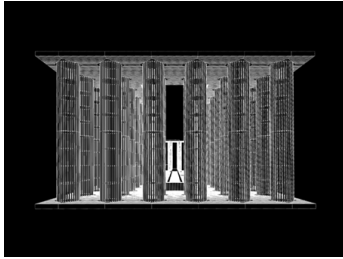


GOLD BUILDING
Concepcion, Chile
2008-2011, Built

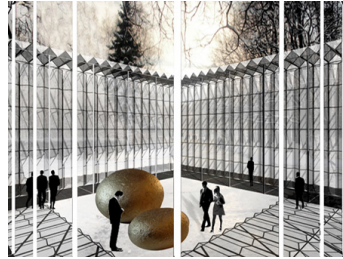


HIPOCENTRO MEMORIAL
Concepcion, Chile
2010, 3°P Competition

PEZO VON ELLRICHSHAUSEN



MONUMENTAL PAVILION
Santiago, Chile
2010, Invited Competition



VEILED PAVILION
Warsaw, Poland
2010, 3°P Invited Competition



NEW PIECE
Concepcion, Chile
2007, Built



SOFT PAVILION
Anchorage, USA
2011, Built



CIEN HOUSE
Concepcion, Chile
2009-2011, Built



ARCO HOUSE
Concepcion, Chile
2010- 2011, Built



SOTA PAVILION
San Pedro, Chile
2011, Project



FARO PAVILION
S. Maria Island, Chile
2011, Development stage



ABBA HOUSE
Cabrero, Chile
2011, Under construction



GAGO HOUSE
San Pedro, Chile
2011-2012, Under construction



SOLO HOUSE
Cretas, Spain
2009-2012, Under construction



GUNA HOUSE
San Pedro, Chile
2010-2012, Under construction

PEZO VON ELLRICHSHAUSEN

PEZO VON ELLRICHSHAUSEN is an art and architecture studio established in Concepcion in 2002 by Mauricio Pezo and Sofa von Ellrichshausen. Mauricio Pezo completed a Masters in Architecture at the Pontificia Universidad Catolica de Chile and has been awarded the Young Architect Prize by the Chilean Architects Association. Sofia von Ellrichshausen holds a degree in Architecture from the Universidad de Buenos Aires where she was distinguished with the FADU-UBA Honors Diploma. They teach regularly in Chile and have been Visiting Professors at The University of Texas at Austin and at Cornell University in New York. Their work has been awarded at the Iberoamerican Architecture Biennial, at the Chilean Architecture Biennial at the AR Awards for Emerging Architecture and has been selected for the 12th International Architecture Exhibition at La Biennale di Venezia.

INTERNSHIP / PRÁCTICAS

Pezo von Ellrichshausen

Interested students in architectural or art internships please send printed cv and portfolio to the address of the studio and a digital version to *info@pezo.cl* (pdf format, 1MB max). Candidates should apply for a minimum of six months and must feel confident in model-making, painting, autocad and photoshop. Also be fluent enough in spoken english.

Estudiantes interesados en practicas de arquitectura o arte, por favor enviar cv y portafolio impreso a la dirección del estudio y un respaldo digital a *info@pezo.cl* (formato pdf, 1MB máx.) Candidatos deberían postular por un período mínimo de seis meses y sentirse cómodos trabajando en maqueta, pintura, autocad y photoshop. También deberían tener conocimientos suficientes de inglés hablado.