

UNA ENTREVISTA CON RODRIGO PÉREZ DE ARCE

POR PEDRO LIVINI

PEDRO LIVINI. Arquitecto (FARQ. UDELAR). Magíster en Arquitectura en Historia y Crítica de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Profesor adjunto del Departamento de Enseñanza de Anteproyecto y Proyecto de Arquitectura, Taller Pintos. Profesor adjunto de la cátedra de Historia de la Arquitectura Contemporánea.

PEDRO LIVINI. Architect (School of Architecture of the University of the Republic). He completed a Master's degree in Architecture in History and Criticism from the Pontificia Universidad Católica of Chile. Associate Professor of the Architecture Teaching Department of Preliminary drafting and project design, Pintos Workshop. Associate Professor of the History of Contemporary Architecture course.

Pedro Livni: Para comenzar, me interesa hablar de qué pasaba y quiénes te influenciaron en el período de tu formación. Sé que en 1972 egresas como arquitecto de la Universidad Católica de Santiago, durante un período bastante convulsionado, antes del golpe de estado, cuando Allende todavía estaba en el poder.

Rodrigo Pérez de Arce: Efectivamente, sobre todo hacia fines de mi período de estudio, hacia el año 1972, la Católica estaba muy convulsionada. De hecho, la Escuela de Arquitectura se dividió en dos escuelas, la de Arquitectura y la de Arquitectura de Obra. En realidad, la línea de corte era una línea más bien ideológica, tanto en cuanto a la aproximación al estudio como en cuanto a la filiación política.

A mi generación le toca la división de la escuela cuando estábamos al final de los estudios, por lo que decidimos no afiliarnos a ninguna de las dos facciones. De alguna manera todavía mantuvimos la unidad de la escuela, pero, en realidad, a esas alturas ya estaba muy fracturada.

El grupo Arquitectura de la escuela estaba liderado por el profesor Octavio Sotomayor, exestudiante de la Escuela de Valparaíso. Este es un dato importante, porque Octavio trajo a la Católica de Santiago mucho del método de aproximación de la Escuela de Valparaíso, la importancia de la observación y una suerte de estructura, en el primer año sobre todo, de permanente deriva por la ciudad. Efectivamente, era la deriva pre-

AN INTERVIEW WITH RODRIGO PÉREZ DE ARCE. BY PEDRO LIVNI

Pedro Livini: I would like you to begin by telling us what was happening when you were studying and who influenced you during that period. I know that you graduated in 1972, with a degree in architecture from the Catholic University of Santiago (the *Católica*), during a very turbulent period, right before the coup d'état, when Salvador Allende was still in power.

Rodrigo Pérez de Arce: That's right, there was great unrest at the *Católica*, especially when I was nearing the end of my studies, towards the year 1972. In fact, the School of Architecture split in two: an Architecture branch and a Construction Architecture branch. The dividing line was actually more ideological than anything else, both

with respect to the approach to learning and to political filiations.

In my generation's case, the split came when we were finishing our studies, so we decided against joining either faction. We still managed to keep the school together in a way, but the truth is that by then it was quite fractured.

The Architecture group was led by Professor Octavio Sotomayor, who had studied at the Valparaíso School. This is relevant because Octavio brought with him to Santiago's Catholic University much of the approximation method of the Valparaíso School, the importance of observation, and a structure of sorts, especially in the first year, which involved a constant wandering through the city. It was, indeed, the *derivé* preached by the Situationists: you went out into the city, you learned from the city, and you came

to school only to recount what you had seen. As a result a much greater emphasis was placed on observation than on the project. In fact, we developed few project tools during that year, but, on the other hand, we developed a great sense of urban observation and recognition. The division—between Architecture and Construction Architecture—produced a disciplinary fracture: one side put a greater stress on observation and the other prioritized professional practice. As for political divisions, the Architecture group leaned more towards *Unidad Popular* [Allende's party], while the Construction Architecture group was more center-right.

Then, in my last years as a student, I was deeply influenced by Jaime Bellalta, one of the founding professors of the Valparaíso School (who had arrived from England around that time).

conizada por los situacionistas: tú salías a la ciudad, aprendías de la ciudad y venías a la escuela solamente para contar lo que habías visto, lo que resultaba en que se insistía mucho más en la observación que en el proyecto. De hecho, desarrollamos pocas herramientas de proyecto durante ese año, pero, por otro lado, desarrollamos un gran sentido de la observación y del reconocimiento urbano. El corte –entre Arquitectura y Arquitectura de Obra– produjo un quiebre disciplinar: en un lado se ponía más énfasis en la observación y en el otro se priorizaba el trabajo profesional. En cuanto a la división política, el grupo Arquitectura se inclinaba más a la Unidad Popular, mientras que el grupo Arquitectura de Obra era más de centro derecha.

Luego, en mis últimos años de estudiante, Jaime Bellalta, profesor fundador de la Escuela de Valparaíso (que para ese tiempo estaba recién llegado de Inglaterra), me marcó bastante.

Jaime vino invitado por el gobierno de Frei, sobre finales del período, para encargarse del departamento de arquitectura de una nueva corporación urbana que se llamaba Corporación de Mejoramiento Urbano (CORMU), que yo diría que marca el cenit del esfuerzo estatal en la recuperación de la ciudad en Chile. La CORMU fue muy importante y extremadamente poderosa; hoy en día, en un sistema neoliberal, sería inconcebible pensar en una herramienta de esa naturaleza, con poder para expropiar, para construir,

para asociarse con privados y para realizar proyectos a todas las escalas. Por lo tanto, esa agencia del gobierno, empoderada de esa manera, con gente que, como Jaime, tenía una cierta visión urbana, resultaba algo sumamente atractivo para nosotros, los estudiantes. Como se suele decir: “todo estaba pasando” en la CORMU, en la que también estuvo Miguel Eyquem, otro de los importantes exponentes de la Escuela de Valparaíso.

En este sentido, se podría decir que lo más cerca que llegó la Católica de Valparaíso de tener una obra urbana fundamental, fue el período de la CORMU, un período realmente corto.

Otro profesor nuestro fue Pablo Gutiérrez, que pertenecía al mismo organismo y con quien hicimos proyectos en un sector de tomas en el cerro San Cristóbal. Esos proyectos estaban más en un campo político contingente, porque se trataba de hacer proyecto urbano en conjunto, o domesticando de alguna manera un proceso bastante enrarecido de tomas de terreno y de cierto desorden que se estaba precipitando.

Entonces, paso de una escuela de la observación a una escuela de la acción urbana, pero siempre con una especie de ruido de fondo de la Escuela de Valparaíso, de manera indirecta, filtrado no solamente por la distancia sino porque los profesores que nos daban clase ya habían tenido otras experiencias fuera de la Escuela de Valparaíso.

200

Jaime had been invited by Frei's government, near the end of his administration, to head the architecture department of a new state body called Urban Improvement Corporation (CORMU), which I would say marked the highest point of state-driven efforts to recover Chile's cities. CORMU was a very important and extremely powerful agency. In today's neoliberal system an instrument of this nature—a body with powers to expropriate, build, partner up with private business, and implement projects at any scale—would be inconceivable. To us students, then, such a government agency—having the powers it had and with people like Jaime in it, who had a certain urban vision—was something enormously attractive. CORMU was, as they say, “the place where everything was happening.” Miguel Eyquem, another important exponent of

the Valparaíso School, was also a part of it.

In this sense, you could say that the closest the Valparaíso Catholic University ever came to having major urban works, was the CORMU period, which was a really short period.

Another of our professors was Pablo Gutiérrez, who was part of that agency and with whom we carried out projects in a sector of land occupations in Cerro San Cristóbal. Those initiatives were in a more contingent political field, because they involved carrying out a joint urban project, or somehow controlling a process of land takeovers that had become quite rarified, and stemming a certain unrest that was building up fast.

So, I went from a school of observation to a school of urban action, but always with a kind of background noise

from the Valparaíso School, coming to me indirectly, filtered not just by distance but also because the professors who taught our courses had already had other experiences outside the Valparaíso School.

In this context, what was the theme of your graduating project—which is so important in the *Católica*—and how did you approach it?

The theme of my graduating project—which is later published—is a study of the city of Valparaíso, a city I was connected to through blood ties, as it was where my paternal grandfather lived. It was a study that focused on the special topographic relationship between the city, the lower city, and the cliffs. It was entitled “Valparaíso, Interior Edge of the City.” What's interesting about this is that the project meant I had to

En ese contexto, ¿cuál fue el tema y el modo de abordaje de tu proyecto de título, que en la Católica es tan importante?

El tema del proyecto de título, que después se publica, es un estudio de la ciudad de Valparaíso, una ciudad con la que yo estaba emparentado, ya que era el lugar en el que vivía mi abuelo paterno. Se trataba de un estudio que se focalizaba en la particular relación topográfica entre la ciudad, la ciudad baja y el acantilado en un trecho muy urbano. Se llamaba “Valparaíso borde interior de la ciudad”. Lo interesante fue que a raíz del proyecto me fui a vivir a Valparaíso para realizar los estudios; allí trabajaba de mañana en el proyecto de arquitectura de la Escuela Naval (proyecto de mi padre, Mario Pérez de Arce, en conjunto con un extenso equipo de socios entre los que se destacaban los arquitectos Hugo Errazuriz y Germán Brandes) y en las tardes recorría el sitio. También fue un proyecto sumamente callejeado, muy del terreno y extensamente prolífero en dibujos.

¿Qué estabas mirando en ese momento, la modernidad tardía del Team X o ya había aparecido Rossi?

Rossi no existía todavía, era totalmente desconocido en Chile más allá de que en esa época estaba haciendo cosas en Milán; el Team X de alguna manera sí era conocido. Pero en algún dibujo del proyecto yo hacía un ejercicio

basado en la Unidad Habitacional de Marsella, de tal manera que el techo terraza se transformaba en suelo urbano, por lo que se generaba un doble acceso; la pendiente daba forma a la topología completa del edificio. Le Corbusier era extremadamente fuerte en la escuela nuestra, tan fuerte que solamente en tercer año nos enterábamos de que había unos señores que se llamaban Alvar Aalto y Luis Khan que también eran interesantes. De Mies escuchábamos pero nunca sabíamos demasiado. Recuerdo que hubo un profesor que introdujo a Aalto, a Mies y a Kahn para su discusión de una manera más frontal y que hicimos algún ejercicio típico de antecedentes que para mí fue muy marcador. Eso abrió un campo amplio, ya que la escuela mía no era una escuela de lectura, ni discursiva; era una escuela de observación y, por lo tanto, bastante subjetiva también. No surgía de un proceso de matriz académica, en el sentido de que tú no entregabas *papers*, porque no funcionaba de esa manera. Por supuesto que había un curso de Teoría que lo dictaba un muy buen profesor, José Ricardo Morales (autor de *Arquitectónica*, un texto de Teoría), pero ese curso no marcaba una actitud en los talleres. Los talleres tenían o bien un sesgo funcional profesional, o bien un sesgo muy especulativo a partir de la observación.

Señalabas que simultáneamente, en ese período en el que estabas terminando la carrera, trabajabas en el estudio de tu padre.

201

move to Valparaíso to conduct the studies. There, I worked on the Naval School architecture project in the mornings (this was a project carried out by my father, Mario Pérez de Arce, together with a large team of associates, most notably the architects Hugo Errazuriz and Germán Brandes), and in the afternoons I would roam the place. It was also a project that involved much wandering around the streets, a lot of fieldwork, and many, many drawings.

What were you looking at then, the late modernity of Team 10? Or was Rossi known by then?

Rossi didn't exist yet, he was completely unknown in Chile, even though he was doing some things in Milan at the time. Team 10 was somewhat known. One of the drawings I did for my project, however, was

an exercise based on the Marseilles *Unité d'Habitation*. The terrace roof was turned into urban ground, creating a double access, and the slope shaped the building's entire topology. Le Corbusier was an enormously strong influence in our school, so strong that it wasn't until third year that we even found out that there were these guys called Alvar Aalto and Luis Khan who were also interesting. We had heard of Mies, but we didn't know much about him. I remember that there was one professor who introduced Aalto, Mies, and Kahn to us, proposing a more direct discussion, and that we then did a typical background exercise, which had a great impact on me. That opened up a wide field, as my school was not a school with a reading or lecture-based method; it was a school of observation and, therefore, pretty subjective too. It didn't emerge from an academic-type process, in

the sense that you didn't hand in papers, because it didn't work that way. There was, of course, a Theory course, which was taught by an excellent professor, José Ricardo Morales (author of *Arquitectónica*, a theory textbook), but that course did not define an attitude in the workshops. The workshops had either a professional/functional tendency or a very speculative, observation-based tendency.

You said that during the period in which you were completing your studies you were also working at your father's firm.

As I said, I worked in Valparaíso on the Naval School project, as an on-site representative of the firm, solving any matters that came up during the works. I had also worked with my father earlier, probably since I was in my third or fourth year. I

Como mencioné, yo trabajé en Valparaíso en la obra de la Escuela Naval, a modo de representante del estudio en obra, resolviendo temas que surgían durante el desarrollo. Trabajé también con mi padre desde temprano, debe haber sido desde tercer o cuarto año; lo ayudaba en concursos y también en algún proyecto. Fue muy importante su presencia, muy formativa, sobre todo en lo relacionado con el paisaje, tanto porque recorriamos mucho y salíamos a dibujar, a hacer cosas de ese estilo, como por su insistencia en considerar el paisaje como una parte integral del pensamiento del arquitecto. Pero además estaba la biblioteca de mi padre, las revistas a las que estaba suscrito y los libros que estaban en la casa.

Al terminar la carrera, en 1973, te vas a hacer estudios de posgrado a Londres, a la AA, a una ciudad en la que tu padre también había residido.

Sí, mi padre había estado en Londres en la posguerra, becado por el *British Council*, realizando una pasantía en el *London County Council*, que era el modelo que tomaría la CORMU. El *London County Council* era la organización de gobierno que estaba a cargo de la reconstrucción y de los problemas urbanos de Londres, pero con una agenda de proyectos y un presupuesto muy alto. A su vez contaba con la presencia de arquitectos ingleses importantes, por ejemplo, Leslie Martin, que era muy respetado, tanto en el ámbito académico como

en el ámbito público, y Alan Colquhoun, que también participa en ese período, lo que lo hacía una institución muy prestigiosa en la cual los jóvenes arquitectos querían estar; es por ese motivo que mi padre fue allí a hacer una pasantía. En ese contexto, no sé exactamente cómo, se inscribe en la AA; comienza a frecuentarla como socio y finalmente lo invitan a hacer la ayudantía en unos talleres de la escuela. Siempre me dijo que había que ir a la AA, siempre me entusiasmó para seguir ese curso y nunca tuve dudas de que, de hacer estudios de posgrado, sería en Inglaterra, en la AA. O sea, casi ingenuo en ese sentido, nunca me planteé otra alternativa. Mandé una sola carta y llegué por esa carta.

¿La coincidencia de la caída de la democracia en Chile tiene algo que ver con tu ida?

No, aunque Chile estaba muy mal cuando me fui. Yo tenía todo planeado con unos ocho meses de adelanto, porque las postulaciones a la AA se gestionan de esa manera. El caso fue que yo entraba a la AA en setiembre de 1973 y para poder ir, por circunstancias legales, financieras, etc., fui en barco, en un viaje muy largo que comenzó en agosto de 1973. Fue una mera coincidencia, aunque fue muy angustioso partir en ese momento, porque ya se avizoraba algo muy terrible en Chile.

En agosto de 1973 las cosas estaban muy mal y cada vez se veían menos salidas al problema. Uno

202

helped him in competitions and in some projects too. His presence was very important, very formative, especially with respect to landscape, both because we trekked around a lot and went out drawing, things like that, and because of his insistence that landscape be considered an integral part of the architect's thinking. But there was also my father's library, the magazines he subscribed to, and the books that were in the house.

After you graduated, in 1973, you went to study at the AA Graduate School in London, a city where your father had also lived.

Yes, my father had been in London after the Second World War, on a British Council scholarship, doing an internship at the London County Council, which was the

model that CORMU would later be based on. The London County Council was the government agency that was in charge of reconstruction and of addressing London's urban problems, with a very large budget and project agenda. It also had leading British architects, such as Leslie Martin, who was highly respected, both in academia and in the public sphere, and Alan Colquhoun, who also participated during that period, which meant the Council was a very prestigious institution that all young architects wanted to be a part of, which is why my father chose to do an internship there. In that context—I'm not sure exactly how—he joins the AA and starts frequenting it as a member, until finally he's invited to work as an assistant in one of the school's workshops. He always insisted that I should go to the AA, he encouraged me to take that course, and there was

never a doubt in my mind that if I went on to graduate studies it would be in England, at the AA. So I was almost naïve in that sense. I never even considered another place. I sent a single letter and I got in.

Did the breakdown of democracy in Chile have anything to do with your leaving the country?

No, although the situation in Chile was critical when I left. I had everything planned some eight months in advance, because that's how the application proceeding is at the AA. I was supposed to start at the AA in September 1973 and, in order to be there by then, because of legal, financial, and other reasons, I had to travel by sea. I shipped out in August 1973 on a very long voyage. It was just a coincidence, although it was distressing to leave at that time, be-

pensaba: puede haber una guerra civil, puede haber un golpe de estado, etc. Reinaba una cierta violencia y un cierto descontrol que no sabíamos cuándo iban a terminar; la gente estaba extremadamente tensa. En la escuela misma era notoria la virulencia del discurso en las acusaciones de las distintas facciones. Hoy en día, es absolutamente impensable algo así. Pienso que era un país enervado, es decir, los comportamientos de las personas se salían de cauce con facilidad. Pero mi salida de Chile, aunque no fue por ese motivo, coincide con el golpe de estado.

Llegas a Londres, comienzas a hacer el posgrado en la AA en Teoría e Historia y, a su vez, para solventar tus gastos, trabajas en una oficina.

Sí, llego a Londres y comienzo a trabajar en la oficina de Williams & Winkley, una oficina pequeña de arquitectura, y me inscribo en el programa de Teoría e Historia, en un momento en que el programa está en un desarreglo más o menos total, con profesores interesantes, pero con una suerte de falta de timón. La AA es una escuela que siempre tuvo tendencia a la anarquía y pasaba, por esos tiempos, por un momento bastante anárquico, un poco poshippie, raro y generalizado.

Finalmente se hace cargo de ese programa Roy Landau, uno de los teóricos importantes del ámbito inglés (muy amigo de Cedric Price), quien tenía mucho inte-

rés en la arquitectura y en el pensamiento contemporáneo. Con Roy el curso toma un rumbo más estructural y en ese contexto yo desarrollo un *paper* que se llamaba “Transformaciones urbanas”, que de alguna manera conjuga intereses que yo traía de Latinoamérica respecto al campamento, a la toma, a la construcción espontánea e informal de la ciudad. Estas ideas provenían en parte del Team X: la relación entre lo formal y lo informal, lo participativo, etc., y un interés acerca de la historia de la arquitectura. Armo entonces un *paper* documentado en base a ejemplos que me permiten revisar muchas cosas, como por ejemplo escritos de Bakema en la revista FORUM holandesa, también cosas de Aldo van Eyck, y construyo, en base a una presentación de casos, un argumento respecto al proyecto, al tiempo y a la relación del proyecto con los sistemas de transformación por agregados, por adiciones, por sustracciones, o por algún otro tipo de operación.

¿En ese período elaboras el proyecto, por así decirlo, inicial, de 1978, de la transformación urbana de Chandigarh?

Sí, claro. Chandigarh es la pieza central de todo este trabajo que yo realizo, que a su vez tocó un nervio bastante sensible en ese momento. Ese manifiesto se publica en la *Architectural Design* y llama bastante la atención; luego forma parte de una exposición en la escuela y a raíz de eso, y con esa agenda, comienzo a

203

cause it was already clear that something terrible was going to happen in Chile.

By August 1973 things had gotten really bad and the chances of finding a solution were increasingly slim. We feared a civil war or a coup. A certain violence and chaos prevailed and we didn't know when it was going to end; everyone was extremely tense. Even at school, there was a verbal violence that was evident in the accusations hurled at each other by the different factions. Today, something like that is unthinkable. The whole country was on edge, I think. People were set off very easily. But my leaving Chile, even though that wasn't the cause, did coincide with the coup.

You arrive at London and you start your graduate studies in Theory and History at the AA, while you work at an office to cover your expenses.

Yes, in London I start working at Williams & Winkley, a small architecture firm, and I enroll in the Theory and History program, at a time in which the program is in more or less complete disorder, with interesting professors, but with nobody at the helm. The AA has always had a tendency towards anarchy and, at the time, it was at a very anarchic moment, rather post-hippie, weird and generalized.

Roy Landau finally takes charge of the program, he's one of the leading theorists in England (a close friend of *Cedric Price*), who was very interested in architecture and contemporary thought. With Roy the course takes on a more structural direction, and in that context I write a paper entitled “Urban Transformations,” which in a sense combines ideas I had brought with me from Latin America, about camps, land takeovers, and the spontaneous and informal construction of the city. These ideas

were drawn partly from Team 10: the relationship between the formal and the informal, the participatory, etc., and an interest in the history of architecture. So, I prepared a documented paper using examples that allowed me to discuss a number of things, such as Bakema's writings in the Dutch magazine FORUM, also things by Aldo van Eyck, and, based on the presentation of cases, I built an argument on the project, time and the relationship of the project with systems of additive transformation, transformation by adding or subtracting elements, or any other operation.

It's during that period that you prepare the, shall we say, initial, 1978 urban transformation project for Chandigarh?

Exactly. Chandigarh is a key piece in all this work I do, which also touched a very

dar clases en la AA. Es un momento en el que Dalibor Vesely, Peter Cook, Ron Herron y Robin Evans estaban dando clases y en el que Rem Koolhaas estaba comenzando. Bernard Tschumi también, pero con Tschumi no me relaciono. Con Koolhaas sí; había intereses urbanos comunes, preguntas acerca de la naturaleza de la ciudad, pesquisas retrospectivas en relación con la ciudad que te podían llevar al constructivismo ruso o a procesos anteriores. También había una cierta inquietud respecto a un discurso que estaba fermentando mucho en el ámbito latino, sin presencia aun en el ámbito sajón; no hay que olvidarse de que, tanto Rossi como Ungers fueron traducidos mucho tiempo después. Había entonces un desfase entre tantos profesores que venían de afuera y los profesores, por así decirlo, nativos. Por otra parte, la carta Archigram parecía haber caído un poco en desgracia a esas alturas. Tú veías que el Centro Pompidou ya no era un mecano armable y desarmable sino un edificio interesante, pero que no lograba materializar la idea de versatilidad, interacción, etc.

Es interesante, ya que mencionas al Centro Pompidou, porque la lectura que hacía Banham durante la construcción estaba muy asociada a la posible materialización de muchas de las ideas del situacionismo, siendo que después, en su realidad construida, se presenta, a pesar de su expresividad formal, como un edificio relativamente convencional en su comportamiento.

Claro, yo sigo creyendo en la arquitectura como arte pesado, bastante inerte y de reacción lenta. Es decir, la arquitectura no se inventa todos los días; las obras de arquitectura, cuando uno dice “son manipulables”, lo son en un sentido muy distinto de la ropa u otras cosas de la vida. La arquitectura ofrece una cierta resistencia; ahí radica la potencia de la arquitectura, lo que también la hace distinta de otras cosas. Entonces, estos discursos, que de repente aligeraban todo y que planteaban que todo era igualmente desechable, chocan contra la realidad inevitable del proyecto, que hace que el proyecto —que además necesita una inversión de capital gigantesca, etc.— sea una pieza relativamente difícil de manipular.

Uno de los momentos más interesante de la AA fue el periodo de Boyarsky, a quien siempre describo como un *chairman editor*. Su función era editorial, en el sentido de apostar a un espectro de posiciones en la escuela (porque él no conocía tanto a la gente, a mí, por ejemplo, me conocía muy poco) y fomentar que se reforzaran los diferentes puntos de vista de manera de lograr dinamizar el debate interno. La apuesta de Boyarsky era que no tenía sentido presentar una visión hegemónica de la arquitectura, que lo más estimulante era tratar de convocar las visiones más interesantes que pudiera haber en el momento y que esas visiones había que activarlas para que entraran en algún tipo de debate. De eso se ocupaba él directamente invitando a profesores, participando en los talleres y luego tratando de llevar a los profesores a que

204

sensitive nerve at the time. That manifesto is published in *Architectural Design* and it draws a great deal of attention; it then forms part of an exhibition at school and, as a result, and with that agenda, I start teaching a course in the AA. It was a time in which Dalibor Vesely, Peter Cook, Ron Herron, and Robin Evans were teaching courses, and Rem Koolhaas was starting to teach there. Bernard Tschumi, too, but I didn't interact much with Tschumi. I did with Koolhaas; we had common urban interests, questions about the nature of the city, retrospective research on the city, which could lead you to Russian constructivism or earlier processes. There was also a certain concern over a discourse that was erupting in Latin spheres, which was still absent from Anglo circles. You have to remember that both Rossi and Ungers were not translated until

much later. There was, then, a disarticulation between the many foreign professors and the “native” professors. Besides, the Archigram pamphlet seemed to have fallen somewhat from grace by then. You realized that rather than a Meccano construction that can be assembled and disassembled, the Pompidou Center was an interesting building, but that it didn't quite materialize the idea of versatility, interaction, etc.

It's interesting that you should mention the Pompidou Center, because Banham's reading of it as it was being built was closely associated with the possible materialization of many of the ideas of situationism, while, later, as a constructed reality, it is presented, despite its formal expression, as a rather conventional building.

Of course. I still believe in architecture as a heavy art, quite inert and slow to react. That is, architecture is not invented every day; when we say that architectural works “can be manipulated,” we mean it in a very different sense than clothes or other things in life. Architecture puts up a certain resistance; that is where the power of architecture lies, and what also makes it different from other things. So, these discourses, which suddenly made everything lighter and posited that everything was equally disposable, collide with the inevitable reality of the project, making the project—which in addition needs a giant injection of capital, etc.—a relatively difficult to manipulate piece.

One of the most interesting moments of the AA was during Boyarsky's time. I always describe him as a chairman editor. His role was editorial, in the sense that

aclararan sus puntos de vista de manera muy testimonial frente a los alumnos, en público, etc. De forma que en ese mundo de la AA había gente muy diversa; uno podía estar en profundo desacuerdo con algunos de ellos, pero era gente sumamente comprometida. A partir de ello, se creaba un ambiente de enorme compromiso también de parte de los alumnos. Se creía que estaba ocurriendo algo muy importante en la escuela, que daba mucho trabajo, ya que las cosas había que elaborarlas mucho, y que se podían sostener posiciones muy radicales, pero que tenían que estar siempre respaldadas por un caudal de trabajo, de pensamiento, etc.

La estructura curricular en ese periodo de la escuela era extraordinaria; había un taller obligatorio, un curso técnico afiliado al taller, es decir, un tutor técnico afiliado al taller que era un personaje, por lo general muy interesante, del mundo técnico duro, proveniente del Arup, por ejemplo, que guiaba estudiantes y veía la manera de que el proyecto encontrara una línea técnica, cualquiera que fuera, pero consecuente con su proyecto y sería en sí misma. Luego, los estudiantes tenían la obligación de hacer un *paper* en Historia y Teoría y en alguna otra materia, pero el currículum en verdad era libre. La escuela funcionaba con cursos abiertos a todo el mundo, muchas conferencias y el taller como una pieza fundamental. Esa estructura generaba entonces itinerarios y experiencias muy distintas dentro de la escuela y muy dispersas también.

De ese periodo me interesaría que me contaras cómo era el ambiente en la AA

El ambiente de la escuela se veía muy cargado; también tenía una cosa muy europea y británica. Recuerdo que durante el primer año me miraban bastante raro; yo era un estudiante sudamericano barbudo, que para ellos creo que lucía un poco “fidelista”. Esto, sumado a que yo no dominaba todos los códigos ni conocía el posible ascendiente de algunos personajes, hacía que el mapa de la AA fuera difícil de construir. Pero de a poco ibas conociendo gente ya que la escuela tiene el bar, el *Lecture Hall* y el *Exhibition Room*. Asimismo, en el marco de la labor editorial del *Chairman* de la escuela se publicaba el *AA Files*, que daba la tónica de lo que él pensaba que eran los tópicos a discutir; a su vez, se realizaban charlas en horario *prime*, por decirlo así, que constituían una especie de llamado de atención sobre asuntos que posiblemente hubiera que atender. También se hacían exposiciones cuyos temas eran los trabajos de los profesores e invitados externos. La exposición de los trabajos de los profesores a menudo era una forma que tenía el *Chairman* de lanzar, de alguna manera, a los profesores al mundo. Si tú trazas el itinerario de Zaha Hadid, por ejemplo (y yo creo que ella lo diría), verás que fue Boyarsky quien la lanzó. Pensaría: “aquí hay una persona que tiene una visión, que tiene vigor, que tiene una mirada de la arquitectura”, y le organizó exposiciones y la publicó muy tempranamente.

205

he supported a range of positions in the school (because he didn't know the people there too well, he hardly knew me at all, for example) and encouraged the strengthening of the various points of view in order to stimulate a more dynamic internal debate. Boyarsky believed that presenting a hegemonic view of architecture made no sense, that it was more stimulating to try to attract the most interesting views that existed at the time, and that those views had to be activated so that they would engage in some form of debate. He did this himself, inviting professors, participating in the workshops, and then trying to draw them into discussions so they would explain their views in a more testimonial way in front of students, the public, etc. So, in that world of the AA there was a wide variety of people; you could disagree with any one of them completely, but they

were all highly committed people. This created an atmosphere of enormous commitment on the part of the students as well. There was a feeling that something really important was happening in the school, which took great effort, because everything had to be discussed thoroughly, and that one could hold very radical positions, but they always had to be supported by an enormous amount of work, thinking, etc.

The curricular structure during that period was extraordinary; there was a mandatory workshop, a technical course connected to the workshop, that is, a technical tutor connected to the workshop who was a—usually very interesting—figure from the hard technical world, from Arup, for example, who guided students and helped them find a technical approach for the project, which could be whatever they chose, but it had to be consistent with

the project and in itself serious. Students then had to write a paper for the History and Theory course and another subject of choice, but they were basically free to build their own curricula. The school operated with courses that were open to the general public, a lot of conferences, and the workshop as an essential component. This structure generated very diverse, and also very scattered, itineraries and experiences within the school.

From that period I would like you to tell us about the atmosphere at the AA

There was a very charged atmosphere at the school; it also had a very European and British thing about it. I remember that during the first year I would get pretty strange looks. I was a bearded South American student, and to them I think I looked a lit-

Esto es muy interesante, porque él entendía que promocionar a su gente era también una función del director de la escuela frente al mundo.

Saliendo de la AA, ¿cómo era tu vida fuera de la escuela? Sé que te presentaste a algunos concursos, pero no sé si lograste realizar alguna obra como profesional independiente, o si llegaste a tener estudio.

No, nunca tuve estudio, hubiera sido impensable. La AA era muy absorbente como escuela. Cada año me presentaba a concursos, como el del Memorial de la batalla de Waterloo. Trabajábamos siempre en la cocina de la casa o en algún lugar siempre muy estrecho. A ese concurso nos presentamos con Alan Morris, un amigo mío, en condiciones casi infrahumanas de trabajo, porque teníamos muy poco espacio y prácticamente toda la entrega consistía en maquetas de gran volumen. Era difícil pero al mismo tiempo muy estimulante.

La propuesta que ustedes presentan al concurso de Waterloo, si no me equivoco, se basa en el reconocimiento de las trazas de la batalla, se utilizaron ciertas cartografías, ciertos episodios que sucedieron, como herramientas de proyecto.

Sí, el concurso fue muy interesante. Por un lado la idea me parecía un poco retórica, en el sentido de ¿por qué

cien años después, cuando son tan amigos los franceses con los alemanes, con los ingleses y con todo el mundo, conmemorar una instancia de guerra?

Era interesante pensar en una campaña absolutamente clásica y bucólica como sitio de una batalla bastante terrible, en la que murieron cerca de 40.000 personas. A esto hay que sumarle el hecho de que en ese tiempo no había cementerios de guerra; estos aparecen con la guerra civil norteamericana; antes, a los muertos los enterraban en fosas comunes. Si uno mira la campaña puede reconstruir las formaciones previas a la batalla: a un lado Napoleón, en el otro lado Wellington. Los batallones esperaron una noche entera, la batalla era un acontecimiento preanunciado. Por otro lado, yo tenía un presentimiento, que después corroboré con los escritos de John B. Jackson sobre la importancia de la geografía en la guerra. Porque claro está que en Waterloo la sutil topografía resultó fundamental como almacén estratégica y táctica para Wellington respecto al sitio de guerra. El sitio tiene una pequeña inflexión lo suficientemente grande que hizo que la caballería de elite francesa se tropezara cayéndose mientras que los soldados al mando de Wellington les disparaban y los masacraban. Esto es interesante, un paisaje mirado; según el ojo con que lo miras lo interpretas de distinta manera.

Lo otro es que hicieras lo que hicieras, el proyecto era un proyecto de paisaje, era un proyecto territorial. Por eso, fue interesante plantearlo como un sistema de

206

tle “Fidelista.” This—combined with the fact that I hadn’t yet mastered all the codes and didn’t know how influential some figures were—made it hard for me to have a clear layout of the AA. But little by little I got to know people, because the school has a bar, and you have the Lecture Hall and the Exhibition Room. Also, under the Chairman’s editorial work the school published the *AA Files*, which gave an idea of what he thought were the topics to be discussed; at the same time, there were talks were, held at “prime time,” which were a way of calling attention to issues that might need to be addressed. Exhibitions were also held, focusing on the work of professors and visiting lecturers. Exhibiting their work was a way that the Chairman had of launching the professors into the world, so to speak. If you map out Zaha Hadid’s trajectory, for example (and I think this is

something she herself would say), you’ll see that it was Boyarsky who launched her. I think he thought, “Here’s someone with a vision, with vigor, who has a view of architecture,” and he organized exhibitions for her and published her work very early on. It’s very interesting, because he understood that promoting his people was also part of the role that the chairman played in the school’s relationship with the world.

Let’s leave the AA now. Can you tell us what your life was like outside of school? I know you participated in some competitions, but I don’t know if you were able to carry out any projects as an independent professional, or if you had your own firm.

No, I never had my own firm. That would’ve been unthinkable. The AA was

very time-consuming as a school. I did participate in competitions every year, like the Waterloo Memorial competition, for example. We always worked at somebody’s house, in the kitchen or some other small space. For [the Waterloo] competition I participated with Alan Morris, a friend of mine, and we prepared our submission in almost inhumane working conditions, because we had very little space and the submission was practically all large models. It was hard but also very stimulating.

The project you submitted to the Waterloo competition, if I’m not mistaken, is based on mapping out the battle. You used certain cartographies, certain episodes of the campaign, as instruments for the project.

Yes, it was a fascinating competition. On the one hand, the idea seemed a bit rhetor-

parques. En definitiva, no se trataba tanto de conmemorar la batalla de Waterloo sino de aprovechar el campo como un sitio muy bonito que además tiene cierta trascendencia histórica. Entonces la propuesta conjugaba la lectura del sitio sumada a lo que a mí me llamaba mucho la atención que era todo el tema topográfico.

¿Hay algún otro proyecto que quieras destacar de ese período?

Después recuerdo el proyecto de La Casa Più Bella, también premiado, y algún proyecto para Córdoba que desarrollé con Yago Conde, un arquitecto catalán. Pero cada vez la docencia y los escritos (para ese tiempo también estaba trabajando en el plano teórico) me dejaban menos tiempo para trabajar. Y esa fue una de las razones que me llevó a regresar a Chile.

Antes de abordar tu regreso, me gustaría saber cómo era esa vida en Londres con Pilar, en pleno esplendor de la era Thatcher.

Con Pilar nos conocimos en Chile en uno de mis viajes. Yo estuve diecisiete años en Londres y Pilar estuvo los últimos cinco. Vivíamos en Bloomsbury en un departamento de unos 35 m² sobre una pescadería, perfecto para nosotros, a un paso de la AA; era un barrio magnífico, pero el lugar era extremadamente chico. Cuan-

do trabajábamos para concursos había que mover todo para transformarlo en lugar de trabajo y luego de eso podías retomar tu vida cotidiana.

Cuando nos vinimos a Chile, en el año 90, Thatcher estaba introduciendo una ley, que finalmente se votó, que se llamaba Poll Tax. A mi juicio expresaba una visión ultradogmática del neoliberalismo; se establecía que cada persona pagara un impuesto de residencia muy alto a partir de los 18 años, lo que de hecho resultaba inviable. Thatcher perdió el gobierno por eso cuando estaba en la cima del mundo; la echaron a patadas.

Pero el panorama en Inglaterra, aparte de eso, estaba muy deprimido y las cosas no estaban bien. En la misma AA había profesores que se estaban retirando; Koolhaas a esa altura ya estaba armando OMA, su oficina en Róterdam, Tschumi estaba en París construyendo el Parque de la Villette, etc. Era un momento de cambio, algo que forma parte también de la dinámica de una escuela como la AA, por lo que nos decidimos a probar suerte en Santiago. A su vez nos convidó Fernando Pérez, que era Decano de la Católica, y llegué como profesor invitado a Chile.

¿Tiene algo que ver la vuelta a la democracia, que justo coincide con tu regreso?

Por supuesto ayudaba, pero sería pretencioso decir que regresé a Chile por la vuelta a la democracia, aunque

207

ical to me. I thought, why commemorate a battle more than a hundred years later, when the French are in such good relations with the Germans and the British and the whole world?

It was interesting to imagine a very classic and bucolic countryside as the site of a battle that was quite brutal, in which nearly 40,000 were killed. To this we must add that there were no war cemeteries at the time. The first such cemeteries date back only to the U.S. Civil War. Before that, the dead were buried in mass graves. If you look at the countryside you can reconstruct how the armies formed before the battle: on one side Napoleon, and on the other *Wellington*. The battalions would wait for an entire night before battle, which was a pre-announced event. I also had this idea, which I later corroborated with the writings of John B. Jackson,

about the importance that geography plays in a war. Because it's obvious that in *Waterloo* the subtle topography was key as a strategic and tactical armor for Wellington with respect to the battlefield. The site has a small inflection that was big enough for France's elite cavalry to stumble on while the troops under Wellington's command opened fire and massacred them. This is interesting, an observed landscape. There's a different interpretation depending on how you look at it.

Another aspect of this competition is that, whatever you did, the project was a landscape project, it was territorial project. Which is why it was interesting to propose a system of parks. Ultimately, it was not about commemorating the Battle of Waterloo, but of making use of a field as a beautiful site that also has certain historical importance. So our proposal combined

the reading of the site with what to me was fascinating, which was the whole topography issue.

Is there any other project you would like to highlight from that period?

After that I remember the Casa Più Bella project, which also won a prize, and a project for Córdoba that I did with Yago Conde, a Catalan architect. But my teaching and writing (by that time I was also working on theoretical issues) was leaving me increasingly less time for work. And that was one of the reasons I decided to return to Chile.

Before we go into your return to Chile, I would like you to tell us how your life was in London with Pilar, at the height of the Thatcher era.

todo era bastante más fácil y más grato. Chile era un país bastante chocante en el período de Pinochet a pesar de que yo no tuve problemas personales ni tampoco tuve familiares directos con problemas graves. Pero era una dictadura, un mundo asfixiante, muy enclaustrado. La dictadura tiene esas consecuencias, va matando de a poco el vuelo intelectual, genera esa sensación de autocensura, también genera muchas situaciones de violencia, pero a mí esas situaciones no me llegaron directamente. En general los profesores de la Católica y el mundo profesional en los primeros años del golpe fue un mundo que se siguió desarrollando sin persecución política, por decirlo así. Pero intelectualmente era un país muy empobrecido, que perdió mucha gente y en el que el discurso oficial era extremadamente tosco; predominaba el nacionalismo, el anticomunismo, una mirada extremadamente provinciana, bruta, poco interesante y muy dogmática. Y por debajo se cuela la agenda económica, cuyas grandes secuelas vemos actualmente en Chile. Las privatizaciones, el discurso antiestado, antisocialista, enmarcado en una mirada excesivamente economicista, que mantiene a todos discutiendo estadísticas y números permanentemente, y donde a veces los problemas sociales se transforman en problemas estadísticos.

¿Y cómo es el reencuentro con esa escuela que habías dejado dieciocho años atrás?

En ese tiempo había personas interesantes en la escuela. Estaban Teo Fernández, Montserrat Palmer y Fernando Pérez dando clases, profesores con los que había tenido contacto en ese período.

También había unos discursos muy repetidos, una situación bastante poco auspiciosa, aunque había ciertos núcleos más activos, más críticos, que estaban cubriendo asuntos más ágiles. Era un período en el que se había instalado mucho el discurso de la identidad latinoamericana, que daba finalmente para cualquier cosa. Un discurso un poco inoperante, porque la identidad es algo que todos sabemos que uno lleva puesta, pero que no resulta nada interesante discutirla o estar sistematizándola, no se puede sistematizar. Es como la piel, uno la tiene, nos guste o no, la tenemos.

También había núcleos de estudiantes interesantes, Smiljan Radic y Cecilia Puga estaban terminando, Alejandro Aravena y Sebastián Irarrázaval eran estudiantes, etc.

A partir de tu llegada a la escuela, en la que posteriormente asumes como jefe al inicio del programa de magíster, ¿se produce por tu parte una transferencia del tipo de asuntos en los que habías trabajado en la AA, o comienzas a explorar nuevos caminos, plantear nuevos ejercicios, etc.?

Al programa de magíster, que entonces inauguraba el profesor Eugenio Garcés, entro y planteo hacer un taller

208

I met Pilar in Chile in one of my trips there. I was in London for 17 years and Pilar was there with me for the last five. We lived in Bloomsbury, in a 35-square-meter flat over a fish market, which was perfect for us; it was just steps from the AA, and the neighborhood was magnificent. But the flat was tiny. When we worked on projects for competitions we had to move everything around to turn it into a workspace, and only after we finished we could go back to our daily life.

When we came back to Chile, in the year 1990, Thatcher was introducing a law, which was later passed, known as the poll tax. In my opinion it represented an ultra-dogmatic take on neoliberalism. It stipulated that every adult over the age of 18 would have to pay a very high resident tax, which was in reality unfeasible. Thatcher lost the government over this, when she was on top of the world; she was kicked out of office.

But apart from that, the situation in England was quite bleak; things were not good. At the AA, some professors were retiring; Koolhaas was by then setting up the OMA, his office in Rotterdam; Tschumi was in Paris building the Parc de la Villette, etc. It was a time of change, something that is also part of the dynamics at a school like the AA. So we decided to try our luck in Santiago. At the same time, Fernando Pérez, who was Dean of the *Católica*, invited us, and I went back to Chile as a guest lecturer.

Does the return to democracy, which coincides with your return to Chile, have anything to do with your decision?

Of course it helped, but it would be pretentious of me to say that I went back to Chile because of the reinstatement of democracy, although that made every-

thing easier and more pleasant. Chile was a pretty harsh country during the Pinochet era, even though I didn't have any problems personally and no close relative of mine suffered anything serious. But it was a dictatorship, a suffocating world, very cloistered. Dictatorships have that effect, they slowly kill intellectual freedom, they generate that self-censorship tendency, and also create many violent situations. But in my case, I wasn't touched by any violence. In general, in the early years of the dictatorship, the *Católica* professors and the professional world were pretty much untouched by political persecution, so to speak. But intellectually it was a very impoverished country, a country that lost a lot of people, and which had an extremely crude official discourse. What predominated was nationalism, anti-communism, an extremely provincial view, which was

de representación. El tema de la representación me parece que es un tópico importante, bastante novedoso para el ambiente local en ese momento. Nuevamente hubo trabajos que se hicieron a través de cartografías con la construcción de la mirada del arquitecto respecto a cierto territorio, a ciertas visiones. Leíamos a Robin Evans y se desarrollaron temas en ese sentido.

Otro aspecto importante fue que di un ciclo de charlas en la escuela con la intención de traspasar parte de las ideas y los temas traídos de Inglaterra. Pero vas navegando, en el momento tampoco tienes la conciencia tan clara de qué estás haciendo.

Paralelamente te presentaste a varios concursos con Teodoro Fernández y Montserrat Palmer, con quienes ganaste el concurso de la estación Mapocho.

Con Teo hicimos inicialmente dos proyectos; estábamos recién llegados y ganamos dos concursos, uno para Cerro Blanco y otro para un parque en la ciudad de Santiago, que no se ejecutaron. Después surge el concurso de la estación Mapocho, que también ganamos y que sí se concretó.

Me interesa que me cuentes del concurso de estación Mapocho que sí se concretó.

Este fue un concurso que encaramos directamente con Montserrat, Teo, Ramón López y un equipo de alumnos.

Fue durante el gobierno de Aylwin y tuvimos la suerte de que ese proyecto sí se llevara a cabo. La estación Mapocho estaba condenada, abandonada como edificio, había sido desmantelada y saqueada durante el gobierno de Pinochet. Y la conclusión es que estas cosas ocurrieron porque hubo mucha corrupción, bienes públicos que pasaron a ser privados sin que nadie supiera cómo. A su vez, el edificio estaba en ruinas y había sido dañado por los sismos.

¿Cual fue la estrategia para ese proyecto?

Lo que distinguía nuestro proyecto de los de todos los otros concursantes, fue que este ponía en valor la envolvente y trataba de resolver el espacio de la estación de ferrocarril como un espacio urbano. Y en ese sentido, aceptaba el vacío de ese espacio. Luego establecía una nueva condición topográfica, creando un sector un poco más alto que lo hacía un poco más acotado, ya que era un espacio tan grande que podía resultar contraproducente en condiciones normales de uso, como cuando no tienes demasiado público. Finalmente, nos centramos en el perímetro, en la envolvente de vidrio y en el problema de la cubierta. El secreto de ese proyecto fue en parte aceptar que tu función de arquitecto quizás no es tan protagonista, que tienes que darle protagonismo a la obra misma, la que a su vez tienes que resolver técnicamente y para ello tienes muchas oportunidades a un nivel más fino de desarrollo.

209

coarse, not very interesting, and highly dogmatic. And underneath that, you had the economic agenda filtering in, whose great aftereffects we're witnessing today in Chile. The privatizations, the anti-state, anti-socialist discourse, framed by an extreme economism, which keeps everyone permanently debating over statistics and numbers, and where social problems are sometimes turned into statistical problems.

And how did you find the school you had left 18 years earlier?

At that time there were interesting people at the school. Teo Fernández, Montserrat Palmer, and Fernando Pérez, professors with whom I had been in contact, were teaching there.

There were also some very worn discourses, which made for a pretty un-

promising situation, although there were certain groups that were more active and critical, which were addressing more dynamic issues. It was the height of the Latin American identity discourse, which could lead to just about anything. It's a rather ineffective discourse, because identity is something we all know is a part of us, but it's not all that interesting to discuss or systematize. You can't systematize it. It's like your skin—you have it whether you like it or not. We all do.

There were also some interesting student: Smiljan Radic and Cecilia Puga were finishing their studies, Alejandro Aravena and Sebastián Irarrázaval were students, etc.

Once back at the school, where you later head the Master's program, after it's launched, do you bring the same kind of

issues that you were working on at the AA? Or do you start exploring new paths, proposing new exercises, etc.?

I go into the Master's program—which Professor Eugenio Garcés was inaugurating—and I suggest holding a representation workshop. Representation is a topic that I think is important, and which was pretty new in Chile at that time. There were again projects done through cartographies, with the construction of the architect's perspective of a certain territory, of certain views. We read Robin Evans and discussed issues in that sense.

Another important aspect was that I organized a series of talks in the school with the aim of transferring some ideas and issues from England. But I was navigating, and at the time it wasn't very clear in my mind exactly what I was doing.



210

At the same time you participated in several competitions with Teodoro Fernández and Montserrat Palmer, with whom you won the Mapocho station competition.

Teo and I collaborated initially on two projects; we had only just arrived and we won two competitions, one for the Cerro Blanco project and another for a park in the city of Santiago, which were never implemented. After that came the Mapocho station competition, which we also won and, this time, it was implemented.

I'd like you to tell us about the Mapocho station project, the one that was implemented.

This was a competition that we took on directly with Montserrat, Teo, Ramón López, and a team of students. It was dur-

ing Aylwin's government and we were lucky that this project was effectively carried out. The Mapocho station was an abandoned, condemned building, which had been taken apart and looted under Pinochet's government. The conclusion that can be drawn is that these things happened because there was a lot of corruption. Public goods passed into private hands and nobody knew how it happened. The building itself was in ruins and had suffered earthquake damage.

What was your strategy for that project?

What set our project apart from the others was that ours revalorized the building envelope and tried to resolve the space of the railway station as an urban space. And in this sense it accepted the emptiness of that space. It then established a new topograph-

ic condition, creating a sector that was a little bit higher, which made it a bit more restricted, as it was such a large space that it could turn out to be counterproductive under normal conditions of use, such as when you have large crowds. Lastly, we focused on the perimeter, on the glass envelope, and on the issue of the roof. The secret to this project was, in part, accepting that the part we played as architects was perhaps not that central, that we had to give a central role to the work itself, which at the same time we had to resolve technically, and to do that we had many opportunities at a more detailed level of development.

After that comes the Plaza de Armas project.

Some former students of mine invited me to participate in the Plaza de Armas com-



Rodrigo Pérez de Arce y Pedro Livni en el Museo Casa Vilamajó. Rodrigo Pérez de Arce and Pedro Livni in Vilamajó House Museum. Foto: Verónica Solana.

petition. Álvaro Salas, Sebastián Bianchi, Leonor Camaño, and I submitted a project to the competition and won. This put us in the eye of the storm because the public reacted against the project, generating a lot of debate around it. Our proposal was a very simple concept, which consisted in trying to reformulate the space of the Plaza de Armas in such a way that it would once again function as a theater plaza. That is, the plaza was no longer viable as a bucolic space; it was completely overloaded, overrun, and very blurred. I think the main feature is that it was a well-aimed project without a lot of detailed aspects. For example, we designed the bandstand under a lot of pressure and we were never really happy with it, much less now. We had a previous design that was much prettier, but it was rejected by the Council of National Monuments. The project for the plaza was

developed amidst constant friction with the Council of National Monuments and other government agencies, which on the one hand, set out guidelines in one sense, and on the other, limited our freedom. We finally finished putting it together and the important thing, I think, is the general division, the idea of creating two different plazas within a single one. And we believe that the current response from the people is that they've recognized that condition and have established a certain modality of uses for the plaza that didn't exist before.

The plaza presents a very important dichotomy between filled space and empty space. There's also the relocation of the equestrian statue, which is not in the center, as one would usually expect it to be. With respect to the elimination of the center, there are two very interesting is-

sues: one is a physical issue, because in this type of plazas the center is usually very marked; and the other is a political statement, as the center is eliminated precisely in the plaza that faces the cathedral in a society where there is still a strong presence of the Church.

I probably have the digital files of the first version somewhere, although I don't think I have a copy of the specifications submitted for the competition, but, yes, there was a reference to that. There was a reference to history, to the original void, the filling up of that void with the romantic plaza, the establishment of the plaza's center, the symbolic and emblematic condition of the Plaza de Armas and its contemporary condition as a settlement, in the sense that the Plaza de Armas is no longer the center of Santiago (for example, soccer fans now

Después viene el proyecto de la Plaza de Armas.

La Plaza de Armas es un concurso al cual me invitan a participar unos exalumnos. Álvaro Salas, Sebastián Bianchi, Leonor Camaño y yo nos presentamos al concurso y lo ganamos. Esto nos pone en el ojo del huracán porque el público reacciona frente al proyecto generando mucho debate en torno a él. Nuestra propuesta presenta una postura muy simple, la de tratar de replantear el espacio de la Plaza de Armas de manera que sea capaz de asumir nuevamente la condición de plaza teatro. Es decir, la plaza ya no se sostenía como espacio bucólico; estaba completamente sobrepasada, invadida y muy desdibujada. Creo que el rasgo fundamental es que es un proyecto certero con falta de rasgos de detalle. Por ejemplo, el quiosco de la plaza lo hicimos casi con una pistola en el pecho, digamos, nunca nos dejó contentos, y menos ahora. Hubo un planteamiento anterior mucho más bonito, pero fue rechazado por el Consejo de Monumentos Nacionales. El proyecto de la plaza se desarrolló en medio de una constante fricción con organismos como el Consejo de Monumentos Nacionales, que, por un lado, te daban pautas en un sentido y, por el otro, te coartaban la libertad. Finalmente se logró armar y lo importante de la plaza creo que es el partido general, la idea de crear dentro de una plaza dos plazas distintas. Y creemos que la respuesta ciudadana actual al respecto recono-

ció esa condición y estableció una cierta modalidad de usos de la plaza que antes no existían.

La plaza presenta una dicotomía muy importante entre el lleno y el vacío. También tenemos la reubicación de la estatua ecuestre que, a diferencia de lo que uno está acostumbrado a ver, no se ubica en el centro. Por eso para mí hay dos temas sumamente interesantes en relación con la eliminación del centro, uno, físico, ya que en este tipo de plazas la centralidad generalmente está muy marcada, y el otro, un gesto político: suprimir el centro en la plaza que hace frente a la catedral en una sociedad en la que ciertamente el poder de la Iglesia aun está muy presente.

Por ahí debo tener los archivos digitales de la primera versión; no creo que tenga la transcripción de la memoria del concurso, pero sí se hacía referencia a eso. Se hacía referencia a la historia, al vacío original, al llenado de ese vacío en la plaza romántica, a la fijación del centro en la plaza, a la condición simbólica y emblemática de la Plaza de Armas y a una condición contemporánea de asentamiento, en el sentido de que la Plaza de Armas no era más el centro de Santiago (por ejemplo: las concentraciones futboleras ahora son en Plaza Italia) y que ya prácticamente ningún lugar urbano admite una disposición simbólica tan unívoca. Actualmente la lectura de la ciudad por parte de los ciudadanos es más abierta.

212

rally in Plaza Italia), and that practically no urban place currently admits such an unequivocal symbolic arrangement. Today people have a more open interpretation of the city. We no longer bow in respect. In the 1950s Santiago was a city filled with rituals; processions and military marches marked the life of the city and the public paid attention to these events. Today, any rituals that are still observed have become very blurred. Thus, the sense of the public space is more casual. There are events and people talk of the plaza's great Sunday space, but not because there's a Corpus Christi celebration, like in the past, when the Corpus was part of the public calendar. In this sense, the plaza is now a more hybrid space, perhaps a space more for passing through, a sort of oasis, but not a place where a center or a very stable condition is established.

What also caught my eye was your interest in registering the different situations that are taking place in the plaza.

When we presented our project in the competition the plaza was an interesting space, very Latin American. We have a Catholic cathedral with Evangelicals preaching in front of it. So, we have a formal and solemn ritual of the Catholic Church right next to an Evangelical ritual that is spontaneous and somewhat street-centered. Then we have the typical jugglers, photographers, painters, the different groups that gather in the plaza.

We were also interested in the equipment, when people were sitting down. The plaza always had two large rows of benches. I don't know how it is in Uruguay, but Chilean plazas always have a lot of places to sit on. The Plaza de Armas has benches

for about 500 people. A European friend pointed that out to me, since in Europe spaces for sitting down are scarce; they are in the restaurants, in the cafés, etc. But the concept of the park bench, if you look back in history, is an urban sofa concept; park equipment and the idea that there was a public sitting place for a large number of people was part of an interesting concept of plaza associated with the idea of a public parlor. And that generates a tradition of sitting down, of people feeding the pigeons, of people watching other people—a more bucolic attraction, but also one that generates a rather generic traffic of people who are going to downtown Santiago to take care of whatever business they have there and they cut across the plaza diagonally. So, when we restructured the ground, we made sure that traffic was still possible, and, at the same time, we tried

Tampoco hoy en día rendimos pleitesía. En la década del cincuenta Santiago era una ciudad llena de rituales; las procesiones y las marchas militares jalonaban la vida de la ciudad y el público atendía a esas situaciones. Hoy, los eventos rituales que se mantienen están muy desdibujados. Por lo tanto, el sentido del espacio público es más casual, se habla de eventos, del gran espacio de domingo de la plaza, pero no porque se celebre Corpus Christi, como antes, cuando el Corpus era parte de un calendario público. En ese sentido, la plaza es ahora un espacio más híbrido, quizás más de paso, una suerte de oasis, pero no es un lugar que establezca un centro o una condición demasiado estable.

Me llamó también la atención tu interés por registrar las diferentes situaciones que se están produciendo en la plaza.

Cuando nos presentamos al concurso la plaza era un espacio interesante, muy latinoamericano; tenemos una iglesia catedral y a los evangélicos predicando frente a ella. Por lo tanto, tenemos un ritual formal y solemne de la Iglesia Católica y tenemos otro espontáneo, un tanto callejero, de los evangélicos. Luego están los típicos ma-labaristas, los fotógrafos, los pintores, los distintos grupos que se reúnen en la plaza.

También nos interesaba el tema del mobiliario, cuando la gente se sentaba; la plaza siempre tuvo gran-

des hileras de asientos. No sé en Uruguay, pero las plazas chilenas siempre tienen muchos lugares para sentarse. La Plaza de Armas tiene asientos como para quinientas personas. Eso me lo hizo notar un amigo europeo, ya que en Europa los asientos son escasos; están en los restaurantes, en las cafeterías, etc. Pero la noción del asiento en la plaza, si se revisa en la historia, es una noción de sofá urbano; el amoblamiento de la plaza y la idea de que había un asiento público para que se sentara una gran cantidad de personas fue parte de una interesante idea de plaza asociada a la idea de salón público. Y eso genera una tradición de sentarse, de gente dando de comer a las palomas, de gente sentada mirando a otra gente, una atracción más bucólica, pero que, por otro lado, también provoca un tránsito bastante genérico de personas que van a hacer sus diligencias al centro de Santiago y cruzan la plaza en sentido diagonal. Entonces, al reestructurar el suelo, nosotros cuidamos de que se posibilitara el tránsito y al mismo tiempo tratamos de introducir un número igual o superior de asientos a los que tenía la plaza y así crear ciertas formas de relación interesantes entre los asientos, los ángulos, los zócalos, las personas, etc.

Por último, de la plaza surge también el tema lúdico. Porque de alguna manera la pregunta de mi tesis doctoral surge de preguntarse: ¿cómo es que tú miras el plano de Noli y te resulta imposible decir dónde juegan y cómo juegan los romanos? Pero si miras el plano de la Roma contemporánea vas a poder descubrir, por lo menos en

213

to introduce at least the same number of seats the plaza had, thus creating interesting forms of relating between the benches, the angles, the bases, the people, etc.

Lastly, there's a playful aspect that arises from the plaza. Because in a sense the question for my doctoral thesis is prompted by wondering how it can be that you look at the map of Noli and it is impossible to tell where and how the Romans played, but if you look at a map of contemporary Rome you can discover—at least on the margins or in the modern places—not all but many places of play. Because urban play is an indisputable expression and presence, whether through sports arenas, amusement parks, or playgrounds. The colonial plaza also had, among its many functions, that of being a recreational park; the republican plaza, in contrast, at some point in the late nineteenth cen-

tury eliminated that possibility by making it a gardened park. This process is later accelerated with the modern movement; modernity introduces the recreational program and gives it an emphatic urban expression. It also turns it into one of the project's motives.

So, it was in part these thoughts that led me to develop a thesis that poses the question of the status of the recreational project, as an architectural and also urban project.

But, if I'm not mistaken, the timeframe for your thesis goes up to the mid twentieth century, again very linked to certain Team 10 explorations and later research.

Leaving my thesis aside, there's a revolution in thinking with respect to the function of play, its role in childhood, and, of

course, the dissemination of sports as well. The dissemination of sports is a nineteenth century phenomenon.

I argue that along with the industrial revolution and suburbs, England also exported sports events. Sports bring with them, on the one hand, an ethical dimension, a dimension of solidarity, of community efforts, of order, of rigorous discipline, etc., and, on the other, a landscape, a landscape of grass and platforms. In this way, the English did with sports what the Italians had done with music: they gave an order to practices that existed in a disorderly way. They set down the rules of sports.

With the notion of rules comes a generic architecture of sorts, and the apex of the generic is the soccer field or the tennis court. We have, then, this sports process that becomes so strongly solidified that Le

la periferia o en los lugares modernos, no todos pero sí muchos lugares de juego. Porque el juego urbano adquiere una expresión y una presencia indiscutibles, ya sea a través de la arena deportiva, el parque de diversiones o un parque de juegos infantiles. La plaza colonial también tuvo, entre sus muchas funciones, la de plaza de juegos; la plaza republicana, en cambio, en algún momento que coincide con fines del siglo XIX, elimina esa posibilidad al ser enjardinada. Posteriormente, dicho proceso se acelera con el movimiento moderno; la modernidad introduce el programa de juego y le da expresión urbana de forma enfática. Lo transforma también en una razón de proyecto.

Entonces, fueron en parte ese tipo de reflexiones las que me llevaron a desarrollar una tesis que se pregunta acerca del estatus del proyecto lúdico, en cuanto proyecto de arquitectura y también urbano.

Pero si no me equivoco, el recorte temporal de tu tesis es a mediados del siglo XX, muy vinculado, nuevamente, a ciertas indagaciones del Team X y otras indagaciones posteriores.

A ver, dejando de lado mi tesis, hay una revolución del pensamiento respecto a la función del juego, a la función del juego en la infancia y, por supuesto, también a la difusión del deporte. La difusión del deporte es un fenómeno del siglo XIX.

Yo sostengo que Inglaterra exporta también, junto con la revolución industrial y el suburbio, los eventos

deportivos. Estos traen consigo, por un lado, una dimensión ética, de solidaridad, del trabajo comunitario, de orden, del rigor de la disciplina, etc., y, por otro lado, un paisaje, un paisaje de césped y de plataformas. De esta forma, los ingleses hacen con el deporte lo que los italianos hicieron con la música, es decir, le dan un orden a prácticas que existían de una manera desordenada. Ellos establecen las reglas del deporte.

Con la noción de la norma se introduce una suerte de arquitectura genérica, el *súmmum* de lo genérico es la cancha de fútbol o de tenis. Tenemos, entonces, ese proceso del deporte que se solidifica tan fuertemente que Le Corbusier, por ejemplo, lo toma y lo transforma en una bandera haciendo muchas referencias, tanto directas y programáticas, como metafóricas. Su obra está salpicada de figuras del deporte. El período heroico toma como bandera, junto con el tema de la higiene, el deporte como programa urbano, como parte de una visión de equipamiento y como parte de una visión de clase que se plasma en miles de proyectos, desde Le Corbusier a los constructivistas rusos y muchos otros.

En la posguerra se oculta la imagen del deportista heroico, porque de alguna manera se lo asocia a la Alemania nazi o al sistema soviético, que lo entronizan. No hay que olvidar que muchos deportistas, generalmente olímpicos, pertenecían al ejército, y a esas alturas, no se podía sostener esa imagen tan viril, tan racial, tan disciplinaria del deportista.

214

Corbusier, for example, takes it and raises it like a flag, making many references to it, both direct and programmatic as well as metaphorical. His works are sprinkled with sports figures. Along with the issue of hygiene, the heroic period raises the flag of sports as an urban program, as part of a vision of equipment and a vision of class that is embodied in thousands of projects, from Le Corbusier to the Russian constructivists to many others.

In the post-war period the image of the heroic athlete is obscured, because it is in a way associated with Nazi Germany or the Soviet system, which exalted it. We shouldn't forget that many athletes, generally Olympic competitors, were members of the army, and by then such a virile, racial, and disciplinary image of the athlete was untenable.

Team 10, instead, brings to the fore

the figure of the child associated with an interest in the spontaneous, in patterns of use. We need only recall how the Smithsons talked about patterns of use based on the images by Nigel Henderson and others: they talked of how children occupy space in such a rich and relatively unpredictable way. Chance becomes a much larger issue, framed by the reaction against discipline, against the master plan, against the hegemonic and in a sense totalitarian view.

The child as a subject is not static; in the first period there are also interesting developments, but the flag raised by Team 10 is much more closely associated with a more phenomenological approach, more typical of the child, at a very fertile period in terms of proposed responses to the place of the child and the role of play.

In my opinion, at a certain point, situ-

ationism extends the issue by rejecting any didactic instrumentality of play and placing it much more at the heart of the function of culture, much less constrained by preconceptions, forms of training, etc., making play an urban motive par excellence. Play is not about a child or an athlete, it has no function associated with physical development or the development of working skills as a whole, it has no Tayloristic or functional role. Situationists take it to a level that has more to do with art, and, of course, this clashes with reality, which will lead to failure at that level. The city is not built to be turned into a space for play.

There's something monstrous about imagining this New Babylon that looks so much like a game eternally in process, because perhaps, as is often the case, fact is stranger than fiction. When you have things like Disney World and Las Vegas,

En cambio, el Team X trae a la palestra la figura del niño asociado a sus preocupaciones por lo espontáneo, por los patrones de uso; basta con recordar cómo los Smithsonian hablan de patrones de uso apoyándose en las imágenes de Nigel Henderson y demás: hablan de cómo los niños ocupan el espacio de manera tan rica y tan relativamente impredecible. El azar se transforma en un tema mucho mayor enmarcado en la reacción contra la disciplina, contra el *master plan*, contra la visión hegemónica y de alguna manera totalitaria.

El tema del niño no es estanco; en el primer periodo también hay desarrollos interesantes, pero la bandera del Team X está mucho más asociada a una aproximación más fenomenológica y más propia del niño, en un periodo de gran fertilidad en propuestas de cómo responder al lugar del niño y a su función lúdica.

En un determinado momento el situacionismo, a mi juicio, hace mucho más extensivo el problema al rechazar cualquier instrumentalidad didáctica de lo lúdico y situarlo mucho más en el corazón de la función de la cultura, mucho más libre de prejuicios, de modos de formación, etc., convirtiendo lo lúdico en un motivo ciudadano por excelencia. Lo lúdico no se trata de un niño ni de un deportista, no tiene ninguna función asociada al desarrollo físico o al desarrollo de la habilidad del trabajo en su conjunto, no tiene ninguna función taylorística ni funcional. Los situacionistas lo llevan a un plano mucho más relacionado con el arte, y por supuesto, se produce

un choque con la realidad, lo que llevará al fracaso en ese plano. La ciudad no se construye para convertirla en un espacio de juego.

Tiene algo de monstruoso pensar esta Nueva Babilonia que se parece tanto a un juego en eterno desarrollo, porque quizás, como muchas veces, la realidad supera a la imaginación; cuando ya existen *Disney World*, Las Vegas y los megacentros, uno se da cuenta de que de alguna manera ya estamos ante algo similar creado desde el corazón del capitalismo, de una manera extremadamente institucional.

A partir de esas reflexiones elaboré un capítulo titulado “Cuestiones de Campo”, que describe y cuestiona los patrones formales que rigen esta actividad, y que forma parte de la tesis que intenta escribir un relato a partir del juego, de la visión de juego encarnada en distintas miradas de la arquitectura.

Otro aspecto es describir el juego como sistema de patrones, como es, por ejemplo, el laberinto o el ruedo. El juego finalmente es algo que interpela todo: mi físico, mi actitud mental, pero también las condiciones fenoménicas, las capacidades físicas, la condición de visibilidad, con reglas o sin ellas, porque un niño cuando juega, juega con todo. No solo juega con la pelota, juega con el suelo, con la brisa, con el viento, etc.

En la construcción, el campo de juego se transforma en algo que, si bien puede ser muy escueto, es asimismo una propuesta de proyecto muy radical. Por ejemplo, la

215

and mega centers, you realize that we're already in the presence of something similar spawned by the heart of capitalism, in an extremely institutional way.

Based on these thoughts I wrote a chapter entitled “Field Matters,” which describes and questions the formal patterns that govern this activity, and which is part of the thesis that attempts to write an account based on play, on the notion of play embodied in the different views of architecture.

Another aspect involves describing play as a system of patterns, such as the labyrinth or the arena. Play is ultimately something that questions everything: one's body, one's mental attitude, but also phenomenological conditions, physical capacities, the condition of visibility, with or without rules, because when a child plays, he plays with everything. He doesn't just

play with a ball, he plays with the ground, with the breeze, with the wind, etc.

In construction, the playing field is transformed into something that, while perhaps very concise, is also a proposal for a very radical project. For example, the playing platform is a completely panoptic field and depends entirely on the field being the same in terms of surface conditions, on how it is circumscribed, on applying certain rules to it, but also on a visual control, a panoptic control that is total and complete at every second of the game. The labyrinth, in contrast, functions in a completely different way. The labyrinth builds a playing field where the absence of visual control is the reason for playing.

There is also a beautiful relationship between the playing field and its dimension: a playing field understood as a surface that is tenable until a certain dimension.

Anything larger is a track; you can't have a playing field that is 20 times the size of a polo field, it makes no sense. Visual and physical relations dissolve. The playing field, then, is framed in this succinctness; when it expands, the field disappears as a surface and emerges as a track, reaching its extreme point in, for example, the Tour de France, which would be a virtual field.

The typical approach to children's play in the twentieth century was to try to give shape to something that had not been expressed explicitly before, because children were more or less ignored until then and because they played any way and with whatever they had at their disposal. The twentieth century tries to establish playing conditions for children, as children's play, in contrast to sports, has no rules. In sports there is nothing left to design, the only thing you can do is set up the court,

plataforma de juego es un campo absolutamente panóptico y depende enteramente de la igualdad de la planicie en relación con las condiciones de superficie, de cómo se circunscribe, de aplicarle ciertas reglas, pero también de un dominio visual, que se llama panóptico, total y completo en cada instante del juego. En cambio, el laberinto funciona totalmente al revés; el laberinto construye un campo de juego donde la ausencia del dominio visual es el motivo del juego.

Por otro lado, hay también una relación muy bonita entre el campo de juego y su dimensión: el campo de juego entendido como una superficie que se sostiene hasta cierta dimensión. Los tamaños superiores corresponden siempre a pistas; tú no puedes sostener que un campo de juego sea veinte veces más grande que un campo de polo, no tiene sentido. Las relaciones visuales y corporales se disuelven. El campo de juego entonces se enmarca en esta síntesis; cuando este se amplía desaparece el campo como superficie y aparece el campo como pista, al extremo de terminar, por ejemplo, en el Tour de Francia, que ya sería un campo virtual.

En el juego del niño, lo típico del siglo XX es tratar de dar forma a algo que antes no tuvo una figuración explícita, porque a los niños no se les hacía mucho caso y porque ellos jugaban de cualquier manera con lo que tuvieran disponible. El siglo XX trata de armarles las condiciones de juego, ya que, a diferencia del deporte, el juego de los niños no tiene reglas. En el

deporte no hay nada que diseñar, lo único que puedes hacer es instalar la cancha, incluso la orientación te viene dada. En el juego del niño está todo por diseñar, pero no existe ninguna instrucción. Y en eso hay una dialéctica bastante interesante; parte del entusiasmo del diseño en el juego del niño es que puedes construir una suerte de imaginario sin constricciones, que no tiene precedente, que tiene muchas posibilidades plásticas y que te obliga a plantearte casi la totalidad del diseño en todos sus términos. Creo que en eso hay manifestaciones muy interesantes.

Todo esto surge a partir de la pregunta ¿por qué y en qué momento el espacio público, que siempre tuvo, además de otras funciones, la de lugar de juego debe adquirir configuraciones precisas y estar diseñado exclusivamente por edades para ciertas prácticas precisas, que a su vez son excluyentes?

Finalmente, un subcapítulo de la tesis hace un repaso del tema del colegio, que pretendo mirar desde el punto de vista lúdico, ya que la pedagogía acepta el juego como parte importante de la formación del niño. El colegio también representa el período de transición del juego infantil al juego reglado. Es como parte de dos sistemas; se debería decir que es un escenario de pasaje de una forma de juego a otra.

Volviendo a los concursos y a tu obra construida, también ganas el concurso para la nueva cripta de la cate-

216

as even the orientation is pre-established. In children's play everything needs to be designed, because there are no instructions. And there we have a very interesting dialectic relationship; part of the excitement of designing in children's play is that you can build an imaginary that is unrestrained, unprecedented, with a myriad of artistic possibilities and which forces you to address almost the entirety of the design in all its terms. I think there are very interesting manifestations there.

All of this emerges from the question, why and at what time did public space—which has also always had, among other functions, that of providing a space for play—have to acquire precise configurations and be designed exclusively according to age for certain specific practices, which are in turn exclusive?

Lastly, a subchapter of the thesis re-

views the subject of school, which I look at from the perspective of play, as pedagogy accepts play as an important part of a child's education. School also represents the period of transition from child's play to ruled play. It's like part of two systems, a scenario for passing from one form of play to another.

Going back to the competitions and your constructed works, you also won the competition for the new crypt of the Santiago Cathedral that faces the Plaza de Armas. But if the first project—the plaza project—was big and still has that indeterminate quality of things that change and continue over time, the second—the crypt project—is very precise and entailed a design for a major public space that is highly specific: the cathedral.

Yes, this was a project that I won with Sebastián Bianchi and Patricio Mardones and which turned out to be a very loaded, very ruled space. Curiously enough, it is a theme that intersects with my doctoral thesis. There's an Italian philosopher, Guardini, who talks about the relationship between rite and play. Rites also give way to the ritual, ordering an environment through gestures, movements, etc., so as to highlight something that is important to the community.

In this sense, the space of the crypt is, on the one hand, completely determined by the parameters of the church itself, its structure, the space that can be excavated, the technical problems posed by excavating in that place, the projected capacities, etc. On the other hand, something that we considered very important at the start was the existence of an institutional vision for

dral de Santiago ubicada frente a la Plaza de Armas. Pero si el primero, el de la plaza, es grande y sigue teniendo esa indeterminación de cosas que cambian y se prolongan en el tiempo, el segundo, el de la cripta, es muy preciso e implicaba el diseño de un espacio muy específico dentro de un espacio público mayor, la catedral.

Sí, un proyecto que ganamos con Sebastián Bianchi y Patricio Mardones y que resultó ser un espacio muy cargado, muy pautado. Curiosamente es un tema que se cruza con mi tesis doctoral. Hay un filósofo italiano, Guardini, que habla sobre la relación entre rito y juego. El rito también inventa el ritual y ordena un ambiente de manera gratuita en las gestualidades, los movimientos, etc., para dar cierto realce a algo que es importante para la comunidad.

En ese sentido, el espacio de la cripta por un lado viene absolutamente determinado por los parámetros de la iglesia misma, su estructura, el espacio disponible para excavar, los problemas técnicos que plantea la excavación en ese lugar, las capacidades previstas, etc. Por otra parte, lo que al inicio nosotros considerábamos muy importante era la existencia de una visión institucional al respecto, un instructivo simbólico, un programa preciso de orden espiritual para esos espacios. Y para sorpresa nuestra eso nunca se entregó. Es decir, si nosotros hubiéramos hecho la cripta en el siglo XVI seguramente hubiera habido una manera muy precisa de hacerla y se

nos hubiera dicho: deben colocar el altar acá, poner la Virgen allá, hay ciertas distancias que respetar, etc. Desde ese punto de vista, la cripta fue un proyecto interesante y sorprendente, porque no había una mirada tan marcada y por lo tanto actuamos un poco al tanteo.

La otra pauta que nos dieron las personas a cargo de la iglesia fue que para ellos la cripta no debía tener un aspecto tan sepulcral sino representar un tránsito hacia la vida futura, es decir, un espacio más alegre. Nuestra idea era la de un espacio más solemne, un poco más sombrío.

Aparte de eso es un proyecto que trata, nuevamente, de insertarse sin hacerse presente de una manera excesiva en el espacio de la iglesia. Trata de organizar los recorridos de manera que sean lo más dignos y elegantes posible, que con una cierta dignidad permitan bajar y subir bien en procesión o solo, y luego crear un pequeño espacio de intimidad abajo, cuyo mobiliario nunca logramos hacer. Nosotros pensamos unos pisos de madera sólida, bastante brancusianos, que permitieran que la gente se sentara mirando para cualquier lado, porque a diferencia de la iglesia que se encuentra arriba, en la cripta tú te puedes sentar mirando hacia la tumba y no necesariamente mirando hacia el altar.

También me parece interesante, asociado a la metáfora de Brancusi, el cuidado en el manejo y la precisa definición material, ya sea en la arquitectura como en el

217

the space, a set of instructions of a symbolic nature, a precise program in spiritual terms for those spaces. And to our surprise, we never received anything of the sort. What I mean is, if we had designed the crypt in the sixteenth century, there would've certainly been a very specific way of doing it and we would've been told: "you have to place the altar here, and put the Virgin there, there are certain distances you have to maintain, etc." In that sense, the crypt was an interesting and surprising project, because there wasn't a very set vision of how things had to be done, and so we acted a little intuitively.

The other guideline we received from the people in charge of the church was that they did not want the crypt to have a very sepulchral appearance, rather they wanted it to represent a passage towards a future life; that is, it had to be a happy

space. The idea we had was of a more solemn space, a little more somber.

Apart from that, it's a project that tries, again, to insert itself in the space of the church without making its presence excessively felt. It tries to organize how people walk through it so that it is as dignified and elegant as possible, to allow people to go up and down, either individually or in processions, with a certain dignity, and then create a small intimate space below, with an equipment that we never got to do. Our idea was to have solid wooden floors, very Brancusian, that would allow people to sit facing any direction, because, in contrast to the church above it, in the crypt you can sit facing the tomb and not necessarily the altar.

In connection with the Brancusi metaphor, what I also find interesting is the

careful handling and precise material definition, both in the architecture and in the collaborative work of the artists you commissioned for different aspects, such as the stained-glass windows, the granite altar, etc.

It was lovely to do a project like this, because projects of this kind are indeed spaces and programs that allow you to bring in artists, and that's something that's in the nature of the construction of this kind of spaces.

But we asked Marcela Correa, for example, to collaborate not only because we wanted a first rate sculptor to design the altar, which we didn't want to design ourselves, but also because we wanted to give the granite a certain appearance, and we needed to know how to bring a monolithic granite piece into a historical

trabajo colaborativo de artistas a los que encargaron diferentes aspectos, los vitrales, el altar de granito, etc.

Fue muy bonito poder hacer un proyecto de esta naturaleza, porque efectivamente son espacios y programas que le permiten a uno convocar artistas, y eso está en la naturaleza de la construcción de este tipo de espacios.

Pero, por ejemplo, el llamado de Marcela Correa no solamente era porque queríamos una escultora de primera calidad para diseñar el altar que nosotros no queríamos diseñar, sino que también se trataba de darle un aspecto al granito, de cómo llevar una pieza de granito monolítico al interior de un edificio histórico, cómo evitar romper la losa y cómo calcular la carga de esa pieza. En eso la sensibilidad de la escultora es fabulosa, porque ella maneja el granito con mucha facilidad; nosotros no sabíamos cómo manipular esa gran piedra. En este caso había que evitar romper los pavimentos de la iglesia, traer el bloque, posicionarlo, etc., todo con una gran colaboración del arquitecto calculista, que es el que decía cuánto se tenía que cavar ese granito por dentro para llegar a un peso congruente con la capacidad de la losa. Entonces fue bonito, porque la mirada artística no solamente se refirió al aspecto compositivo sino también al manejo técnico.

Dentro de los trabajos sobre edificios existentes, me interesa la restauración que estás llevando a cabo de

la iglesia de Curepto, muy dañada por el último sismo. Me interesa sobre todo por la estrategia de preservar la estabilidad de la forma preexistente introduciendo otra materialidad.

En ese caso tenemos un pueblo que colapsa con el terremoto, que posee una iglesia bastante grande, con una estructura compuesta y que tiene un componente de madera muy importante. Al derrumbarse el adobe por el terremoto, la estructura de madera queda al descubierto. Hay que enderezarla un poco, pero se encuentra fundamentalmente muy sana y se trata de una madera muy noble, sin polillas, etc., absolutamente recuperable. Hay que tener en cuenta que el pueblo se derrumbó entero y que rediseñar la iglesia completa, cuando su estructura interior y su esqueleto están íntegros, no tiene mucho sentido, parece más lógico recuperarla. Se podría analizar con muchas precauciones la posibilidad de reconstruirla en adobe, pero esto sería extremadamente caro y arriesgado; no tiene sentido construir muros de adobe con esas alturas cuando existe la posibilidad de nuevos sismos, por lo que hubo que buscar un nuevo material, y nos empezamos a dar cuenta de que en realidad con muros de madera se podían mantener los espesores del muro de barro.

A Arturo Lyon y a mí nos pareció mejor recuperarla y trabajar entonces en el margen del proyecto que quedaría al cambiar el material, adobe por madera, sin

218

building without cracking the piece, and needed to know how calculate its weight. In that sense, the sensitivity of this sculptress is magnificent, because she handles granite with great ease; we didn't know how to manipulate such a large piece. In this case we had to be careful not to break the paving of the church's floors, bring in the block of granite, put it in place, etc. All of that was done with an enormous collaboration from the estimator, who is the architect that told us how much we had to hollow out the granite to be able to reach a weight that the floor could withstand. So it was lovely, because the artistic view wasn't just about the compositional aspect, but also about the technical handling of the project.

Of the works on existing buildings, I'm interested in your current restoration of

the Curepto church, which was seriously damaged in the last earthquake. I am especially interested in the strategy for preserving the stability of the preexisting shape while introducing different materials.

In this case we have a town that was destroyed by the earthquake, and which has a pretty large church, with a mixed structure and a significant wood component. The adobe crumbled with the earthquake, baring the wooden structure. It needs to be straightened a bit, but it's basically in pretty good shape. It's very noble wood, no moths or anything, perfectly restorable. You have to understand that the whole town collapsed and redesigning the entire church, when its interior structure and its skeleton are intact, doesn't make much sense. It's more logical to restore it. We

could've studied the possibility of reconstructing it in adobe, if we were very careful, but it would've been extremely expensive and risky. There's no point in building walls that high with adobe when there could be other earthquakes in the future. So we had to find a new material, and we realized that with wooden walls we could have the same thickness as the mud walls.

Arturo Lyon and I thought it would be best to restore it and work on the margin of the project that would be left after we changed the material, replacing adobe with wood, without altering the shape. When we first suggested that change we had the possibility of transforming some sections where we introduced lattices, with the ensuing filtering in of light in a different way. That is, we had the possibility of bringing our design contribution to more subtle expressions of the work. That's were

alterar la forma. Al empezar a sugerir ese cambio teníamos la posibilidad de transformar algunos tramos en los que introdujimos celosías, con la consiguiente entrada de luz de manera distinta, o sea de llevar nuestro aporte de diseño a expresiones más sutiles de la obra. El proyecto va a estar ahí, aparte de la posibilidad de abrir algunas ventanas hacia el patio, lo que mejorará las condiciones de relación preexistentes. La propuesta va a estar en el manejo de la envolvente.

Nos costó bastante trabajar con una agenda extremadamente acotada que se hace cargo de todo, una iglesia que se reconstruye tal cual, pero que focaliza el esfuerzo del diseño a partir de una técnica muy precisa en aspectos arquitectónicos muy definidos.

Asociado al proyecto de Curepto, sobre la idea de mantener una forma dada y, por otro lado, a temas provenientes del ámbito académico, recuerdo varios ejercicios planteados en la Católica que trabajan con la idea de desplazamiento de una forma dada. Veo que para el proyecto del Pantanoso enmarcado en el Seminario Montevideo, en el cual te toca dirigir un taller, estás utilizando una estrategia similar.

Hay dos cosas importantes en el Pantanoso. Primero, cómo hace uno como invitado para construir, en un territorio que desconoce, un proyecto urbano de gran envergadura que plantea problemáticas urbanas realmente

muy complejas, asumiendo esas complejas condiciones. Entonces hay una visión táctica de cómo responder al desafío de los talleres con la desventaja relativa del profesor visitante y la ventaja relativa de que uno es muy inocente respecto al caso.

Segundo, y quizás más gravitante que lo primero, es, como condición circunstancial, algo que está más en el aire y que Vittorio Aureli articula y me resulta muy interesante, que es la posibilidad de una visión urbana a partir del proyecto de arquitectura, una visión un tanto rossiana también. Tratando de contrarrestar esa tendencia que, cada vez que nos enfrentamos a un frente urbano, nos lleva inevitablemente a pensar un *master plan* y luego su aplicación a un proyecto parcial. Es decir, pensar siempre una estructura de relaciones a gran escala, territorial, para finalmente aterrizar en un proyecto que deberá estar en consonancia con esa estructura. Y esa relación entre lo grande y lo chico, y esa especie de fijación del futuro inherente al *master plan*, que es bastante rígida, puede resultar bastante cuestionable también desde una óptica contemporánea.

En ese sentido, produjimos la idea de archipiélago, en la cual los efectos son puntuales, pero en la que a su vez existe un cierto azar en la relación de unos con otros, en la que todos comparten la condición de isla. Y luego el pie forzado de Miró, una manera de acortar la angustia de tener que inventar algo, confrontando en cambio la relación de una forma arbitraria con unas condiciones

219

the project will be, apart from the possibility of opening up some windows onto the patio, which will improve the preexisting relational conditions. The proposal will be in the handling of the envelope.

It was very hard to work with so many restrictions in an agenda that covers everything, with a church that has to be reconstructed exactly as it was, but focusing efforts on the design based on a very precise technique with highly defined architectural aspects.

In connection with the Curepto project, regarding the idea of maintaining a given shape and, also, in connection with themes from the academic world, I recall several exercises proposed in the Católica which worked with the idea of the displacement of a given shape. I see that you're using a similar strategy for

the Pantanoso project in the framework of the Montevideo Seminar, in which you direct a workshop.

There are two aspects of the Pantanoso project I'd like to highlight. First, how does a visiting professor go about developing a large-scale urban project that poses highly complex urban issues, taking into account those complex conditions, in an unfamiliar territory. There's a tactical vision of how to respond to the challenge of the workshops, then, with the relative disadvantage of being a visiting professor and the relative advantage of being quite innocent with respect to the case.

A second aspect—perhaps more important than the first—is a circumstantial condition, something that is not all that defined and that Vittorio Aureli articulates, and which I find very interesting,

and that's the possibility of an urban view drawn from the architectural project, a view that is also somewhat Rossian. An attempt to counter the tendency that every time we come against an urban front leads us inevitably to think of a master plan and then its application to a partial project. That is, thinking always of a relational structure on a large, territorial scale, to bring it down to a project that must be in accordance with that structure. And that relationship between large and small, and that tying the inherent future to the master plan, which is pretty rigid, may be pretty questionable also from a contemporary perspective.

In that sense, we came up with the archipelago idea, where the effects are specific, but at the same time there is a certain randomness in the relationship between them, in which they all share the condition

de sitio específicas que se ven afectadas por la inserción de esas figuras. En esa combinación parecía existir un territorio muy interesante de desarrollo de proyecto y reflexión, que, efectivamente, resulta fértil y productivo.

Finalmente, me gustaría que me comentaras dos libros en cuya autoría has participado, *Guillermo Jullian: Obra Abierta* y *La Escuela de Arquitectura y la Ciudad Abierta*. En ambos se abordan muchas de las temáticas de las que hemos estado hablando. En el primero, sumado al cariño por ese personaje tan excepcional, encontramos la idea de proceso vinculado al Le Corbusier tardío y al Team X. En el segundo, las temáticas de la observación, los aspectos fenomenológicos, etc.

Guillermo Jullian es uno de los héroes de nuestra época de estudiante, porque fue el arquitecto chileno que trabajó con Le Corbusier; entre los trabajos en los que colaboró se destaca la capilla del hospital de Venecia, que fue un proyecto de gran repercusión, por tratarse de un proyecto de alguna manera inesperado viniendo de Le Corbusier.

Guillermo Jullian, a quien me tocó conocer, tenía un aura fantástica y en algún momento pensamos que había que hacer un libro sobre él; la iniciativa fue mía.

Asimismo, coincide con varias cosas de las que hemos hablado. Él es hijo de la Católica de Valparaíso; nuevamente el tema lúdico es fuerte en la Católica

de Valparaíso, es fuerte en Jullian, hay una confianza en jugar a un juego, en jugarlo seriamente, en el sentido de jugar con las condiciones azarosas del proyecto. Existe la relación de Jullian –algo de eso también conocí de parte de los Smithson– con el Team X. Él fue un invitado más joven que formó parte del segundo ciclo del Team X.

Posteriormente, en una especie de devolución a la Escuela de Valparaíso, con Fernando Pérez escriben *La Escuela de Arquitectura y la Ciudad Abierta*.

Es un poco como dices tú cerrar el círculo, aunque este en realidad nunca se cierra.

Yo diría que hay dos aspectos: uno, el reconocimiento, la deuda que siento respecto a esa escuela y el otro, que va en paralelo y que es parte de lo mismo en realidad, es una cierta mirada a distancia con la ventaja de mirar sin ser parte de la experiencia.

Es paradójico. Quienes pertenecen a la escuela generalmente están tan autoconvencidos que no logran comunicar de qué se trata, dando por sobreentendidas cosas que para ellos son obvias pero ininteligibles para alguien de afuera.

Todos estos colectivos tan intensos, digamos, engendran miradas más fundamentalistas, más duras.

Yo vine a la Católica de Valparaíso desde Londres y me

220

of being an island. And then Miró's obligatory structure, a way of reducing the anxiety of having to invent something, confronting instead the relationship between an arbitrary shape and specific site conditions that are affected by the insertion of these figures. In that combination, there appears to be a very interesting territory for project development and reflection, which is, indeed, fertile and productive.

Lastly, I'd like you to tell us about two books you co-authored: *Guillermo Jullian: Obra Abierta* and *La Escuela de Arquitectura y la Ciudad Abierta*. Both address many of the issues we've discussed here. In the first, along with the affection shown for such an exceptional character, we find the idea of the process connected to a later Le Corbusier and Team 10. In the second, the topics

of observation, phenomenological aspects, etc.

Guillermo Jullian was one of our heroes when we were students, because he was the Chilean architect who worked with Le Corbusier; among the works in which he collaborated one of the most outstanding is the Venice hospital chapel, which was a project that had a great impact, as it was a project that was in a way unexpected for Le Corbusier.

Guillermo Jullian—who I was lucky enough to meet—had a fantastic aura, and at one point we thought we had to write a book about him. The initiative was mine.

It also has to do with several of the things we talked about. He's a son of the Valparaíso Catholic University; again, play is a strong theme at that school, it's strong in Jullian, there's a confidence in playing a

game, in playing it seriously, in the sense of playing with the arbitrary conditions of the project. There's the relationship between Jullian—this I also learned from the Smithsons—and Team 10. He was the youngest architect invited to be part of the second cycle of Team 10.

Later, as a way of giving back to the Valparaíso School, you write *La Escuela de Arquitectura y la Ciudad Abierta*, with Fernando Pérez.

It's a little like you say: closing the cycle; although the cycle never really closes.

I'd say there are two aspects: one is the recognition, the debt I owe that school; and the other, which is parallel and is actually part of the same, is a certain view from a distance, with the advantage of observing without being part of the experience.

alojé en la Ciudad Abierta. Fui recibido por Alberto Cruz para entrevistarlo a él y a Godofredo Iommi y para armar un artículo para *AA-Files*.

A partir de ahí fue que vine a Ritoque, eso fue en los 80; para ese entonces era un fenómeno que se leía nuevo todavía. Estando allí hablé con Alberto Cruz y con Godo. Lo interesante, sobre todo, es que Godo, porteño, vividor, lleno de historias y anécdotas, resultó ser una persona muy interesante, muy culto, muy divertido, muy vividor y muy comprometido con lo que hacía, pero curioso, abierto y no era para nada un personaje sagrado, no era ningún Ayatolá, como quien dice. Alberto Cruz, me parece a mí, era un personaje de un carácter más severo, más intimidante, daba la sensación de que te

lanzaba un discurso, un sistema que no es tan recíproco, pero también con Alberto los diferentes aspectos se trataban bastante. A veces ocurre, yo creo, que los seguidores rarifican un poco el discurso, lo vuelven mucho más intocable y lo llevan a un plano más místico, más difícil, más oscuro.

Ahora, revisando los antecedentes de la Católica de Valparaíso, veo que tiene instancias sumamente interesantes. En su momento, fue una escuela muy visionaria, que tuvo iluminaciones muy certeras y muy auténticas respecto al tema de la enseñanza, a cierta visión de la arquitectura, cierta visión cultural de Latinoamérica y cierta visión de América como territorio de posibilidades que no tenían por qué ser imitativas de otros lugares.

RODRIGO PÉREZ DE ARCE (Chile, 1948). En 1972, se graduó como arquitecto en la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC). En 1975, realiza estudios de posgrado en la Architectural Association, en Londres, Reino Unido.

Ha sido profesor en la Architectural Association y en la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, además de haber participado como profesor visitante en las universidades Central de Venezuela, de Arizona, de Pensilvania, de Bath y Degli Studi de Roma, entre otras. Actualmente se desempeña como profesor titular de pregrado y posgrado en la Pontificia Universidad Católica de Chile.

De su actividad profesional se destaca la remodelación de la Plaza de Armas de Santiago (1998-2000), proyecto seleccionado junto a 18 obras en la convocatoria al II Premio Mies Van der Rohe de Arquitectura Latinoamericana y premiado en la XI Bienal de Arquitectura de Santiago.

RODRIGO PÉREZ DE ARCE (Chile, 1948). In 1972, he graduated as an architect from the Pontificia Universidad Católica of Chile (PUC). In 1975, he completed a postgraduate degree at the Architectural Association in London, United Kingdom.

He has been a professor at the Architectural Association and the School of Architecture at the Pontificia Universidad Católica de Chile, as well as having participated as visiting professor at Universities: Central of Venezuela, Arizona, Pensilvania, Bath and Degli Studi in Rome, among others. He currently serves as professor of the undergraduate and graduate studies at the Pontificia Universidad Católica de Chile.

One of the main highlights in his professional career is the remodeling of the Plaza de Armas in Santiago (1998-2000), a project selected from among 18 works submitted to the call for the II Mies Van der Rohe Latin American Architecture and that has been awarded in the XI Biennial of Architecture in Santiago.

221

It's paradoxical. The members of the school are usually so convinced that they aren't able to communicate what it's about, taking as a given things that are perfectly obvious to them but unintelligible for any outsiders.

All of these groups that are so intense generate, so to speak, views that are more fundamentalist, harsher views.

I came to the Valparaíso Catholic University from London and stayed at Ciudad Abierta. Alberto Cruz received me and I interviewed him and Godofredo Iommi with the aim of preparing an article for *AA Files*.

It was from there that I went to Ritoque. That was in the 1980s; at that time it was a phenomenon that was still seen as new. While I was there I spoke with Alberto Cruz and with Godo. What's particular-

ly interesting is that Godo, a *Porteño* [native of Buenos Aires] who was fond of the good life and full of stories and anecdotes, turned out to be a very interesting person, very cultured, a lot of fun to be with, very lively and very committed to what he did, but curious and open-minded, and he behaved not at all like a sacred character, he was no Ayatollah. Alberto Cruz, I think, had a more severe character, more intimidating, he gave the impression that he was giving you a speech. Not a very reciprocal approach. But with Alberto, too, the different aspects were discussed pretty thoroughly. Sometimes it happens, I think, that disciples rarify the discourse a little, make it much more sacred, taking it to a more mystical level, more difficult and obscure.

Now, going over the history of the Valparaíso Catholic University, I see very interesting instances. It was a visionary

school in its time, which had very acute and authentic insights into the subject of education, a certain view of architecture, a certain cultural view of Latin America, and a certain view of America as a territory of possibilities that need not be imitations of other places.