

OBRA GRUESA. Arquitectura ilustrada por Smiljan Radić.

Solemos llamar GRUESO a la parte principal de una cosa. En arquitectura, es la parte asociada con la estructura y con todo lo que mantiene el edificio en pie. Muchas veces en la construcción se malentiende la obra gruesa como algo que puede realizarse con defectos corregibles más adelante, en la etapa de las terminaciones. Es decir que *grueso* parece estar vinculado también a la torpeza o, al menos, a una cierta pérdida de motricidad fina.

En Chile, gracias a la pobreza constructiva y a un clima relativamente benigno, una vez terminada la obra gruesa queda poco por hacer o por añadir. Podríamos decir que, constructivamente hablando, es en la obra gruesa donde se concentra el proyecto de arquitectura en Chile, un proyecto que a mi modo de ver debería volver a ser cada vez más austero, más seco y sin grasa. Como canta el poema de Saint-John Perse,^{*} *tenso como la piel de asna*.

Saint-John Perse, «Aridez», en *Poesía* (Barcelona: Editorial Lumen, 1998), 221.

Pero también OBRA GRUESA es el nombre que el poeta Nicanor Parra en 1969 usó para reunir sus primeros siete libros de poesía. *Obra gruesa*^{*} de Parra es toda su poesía, es su estructura, lo que apareció primero y para siempre.

Nicanor Parra, *Obra gruesa* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1969), 252.

En el poema «Chile», uno de los tres últimos de ese libro, Parra describe nuestros alrededores:

Creemos ser país

y la verdad es que somos apenas paisaje.

No hace falta explicar lo atingente que puede ser esta frase para nuestra arquitectura en estos días, cuando aún usufruamos de la misteriosa lejanía de este territorio para atraer distraídos. Tampoco lo melancólica que resulta, cuando sólo podemos decir que nuestro paisaje YA HA SIDO... cuando lo único que podemos hacer es el menor daño posible y evitar los efectos secundarios a través de la invención de nuevos imaginarios. «La situación se torna delicada», Nicanor Parra lo dijo hace ya varias décadas...

Basta mirar el sol

a través de un vidrio ahumado

para ver que la cosa va mal;

¿o les parece a ustedes que va bien?

Esta nueva *Obra gruesa* es una recopilación de una parte esencial de mi trabajo. En ella encuentras un título robado y cuentos de otros, escritos, proyectos frustrados, dibujos o garabatos, ejercicios académicos, alegres edificios en uso, otros ya desaparecidos y muchos planos de ingeniería. Todo forma parte de lo que he podido construir hasta el año 2015 —un pasado que toma hoy una posición natural y expectante en mi trabajo presente, como si fuera EL RECUERDO DE UN OLVIDO—.

Quiero agradecer a BTG Pactual por auspiciar este libro y muchos otros. A Álvaro Sotillo y Gabriela Fontanillas por diseñarlo de manera fresca e inesperada. Al Grupo Antenna y a Ediciones Puro Chile por su trabajo meticuloso y obsesivo. También a las personas que a lo largo de estos años han participado de distinta manera en mi trabajo... a Francisco Bartolomé, Pedro Bartolomé, Andrés Batlle, Alejandro Beals, Nicolás Benoit, Jorge Christie, María Teresa Covarrubias, Nicolás Frenkiel, Cristian Fuhrhop, Christian Glavic, Manuel Gutiérrez, Bernd Haller, Luis Arturo Hevia, Christian Juica, Danilo Lagos, Hugo Lagos, Loreto Lyon, Felipe Montegu, Nicolás Norero, Carla Olivares, Antonia Peón Veiga, Jean Petitpas, Carolina Portugueseis, Stephan Skeley, Osvaldo Sotomayor, Sarah Stieger, Gonzalo Torres, Claudio Torres, Cristóbal Tirado, Camila Urzúa, Matías Valcarce, Augusto Vergara, Gabriela Villalobos, Natalia Yunis, Matías Zegers... Quiero agradecer especialmente a Eduardo Castillo, Yuji Harada, Danilo Lazcano, Alejandro Lüer, Patricio Mardones, Gabriela Medrano, Cecilia Puga, Gonzalo Puga, Alberto Sato y Ricardo Serpell...

Introducción **BTG Pactual** BTG Pactual Introduction **5**

Chile 3D **6**

Frágil fortuna Fragile Fortune **8**

Dolores **20**

Ampliación para la Casa del Carbonero Enlargement for the Charcoal-burner’s House **24**

Técnica povera Poor Technology **28**

Nube Clip Cloud Paperclip **30**

R3, refugio de ocupación territorial R3, refuge for territorial occupation **34**

Meeting Point **38**

Suprimir el alejamiento MATA. René Char Eliminating distance KILL. René Char **44**

Habitación Room **46**

Casa CR CR House **54**

Casa de Cobre 2 Copper House 2 **60**

Casa para mi Hermana House for my Sister **68**

Casa Pite Pite House **78**

Casa Piedra Roja Piedra Roja house **88**

Algunos restos de mis héroes encontrados dispersos en un sitio baldío Some Remains of my Heroes Found Scattered Across a Vacant Lot **98**

Zwing Bus Stop **116**

Restaurante Mestizo Mestizo Restaurant **120**

Proyecto Russo Russo Project **132**

El armario y el colchón The Wardrobe and the Mattress **144**

Casa de Madera Wooden house **150**

Teatro Regional del Biobío Biobío Regional Theater **156**

Bodega de Vinos VIK VIK Wine Cellar **166**

Chile antes de Chile Chile before Chile **174**

El Castillo del Gigante Egoísta The Castle of the Selfish Giant **188**

Casa para el Poema del Ángulo Recto House for the Poem of the Right Angle **190**

Corral **204**

Folly **208** Smiljan Radić: Traducir el diseño a la materialidad –el «trabajo de riesgo». Alan Chandler **213**
Smiljan Radić: Translating Design into Materiality—the “Workmanship of Risk.” Alan Chandler

La muerte en casa Death at Home **222**

El lebrato marino. Oscar Wilde **234** The Sea-Hare. Oscar Wilde **236**

El Niño Escondido en un Huevo The Boy Hidden in an Egg **238**

El Niño Escondido en un Pez The Boy Hidden in a Fish **240**

Frágil Fragile **242**

Torre Antena Santiago Santiago Antenna Tower **244** Evaluación paramétrica de la geometría estructural. Ricardo Serpell **248**
Parametric Evaluation of the Structural Geometry. Ricardo Serpell **251**

La imagen dialéctica The dialectical imagination **256**

Grifo Gryphon **258**

Nave **260**

Cronología de proyectos Projects chronology **278**

OBRA GRUESA

Arquitectura ilustrada por
Smiljan Radić

ROUGH WORK

Illustrated Architecture by
Smiljan Radić



Introducción BTG Pactual

Hace varios años asumimos como compañía un compromiso con la cultura de nuestro país a través del registro y difusión de la obra de artistas visuales chilenos como Fernando Prats, Iván Navarro y Matilde Pérez, entre otros. Después de desarrollar doce exitosos proyectos, esta vez quisimos dar un leve giro en la línea editorial para poner en sus manos el primer libro compilatorio de quien ha sido uno los protagonistas clave de la increíble explosión de la arquitectura chilena a nivel internacional de los últimos años: Smiljan Radić.

Graduado de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Chile en 1989, fue elegido en 2001 como el mejor arquitecto joven menor de 35 años por el Colegio de Arquitectos de Chile. En 2009 fue nombrado miembro honorario del American Institute of Architects de Estados Unidos; el año 2010 participó junto a Marcela Correa en la XII Bienal de Arquitectura de Venecia, y en 2014 fue seleccionado para diseñar el famoso pabellón de verano de la Serpentine Gallery de Londres, engrosando una lista compuesta por grandes figuras como Zaha Hadid, Toyo Ito y Oscar Niemeyer.

Para BTG Pactual Chile es un privilegio haber participado en «Obra Gruesa», proyecto que describe y plasma el proceso de trabajo de Smiljan, su inspiración, el profundo entendimiento del entorno, su interés por lo escultórico y la delicadeza presente en cada una de sus obras. Como equipo nos sentimos identificados con Radić en su manera de hacer las cosas; la rigurosidad, excelencia en el trabajo, innovación y en que buscamos agregar valor en todo lo que hacemos.

Atentamente,
Juan Guillermo Agüero
CEO BTG PACTUAL CHILE

BTG Pactual introduction

For several years, our company has been committed to supporting Chilean culture by documenting and promoting the work of visual artists, such as Fernando Prats, Iván Navarro and Matilde Pérez, among others. Following twelve successful projects in this vein, we are now changing tack slightly by producing the first book-length compilation of the works of a key figure in the recent boom in Chilean architecture: Smiljan Radić.

Radić graduated from the School of Architecture at the Universidad Católica de Chile in 1989, before being named the best architect under 35 by the Chilean College of Architects in 2001. In 2009, he was named an honorary member of the American Institute of Architects in the United States, while in 2010 he took part in the 12th Venice Biennale of Architecture, along with Marcela Correa. More recently, he was selected to design The Serpentine Gallery's famous summer pavilion in London in 2014, joining a list of distinguished figures such as Zaha Hadid, Toyo Ito and Oscar Niemeyer.

It is a privilege for BTG Pactual Chile to have taken part in "Rough Work", a project that describes and documents Smiljan's work, his inspirations, profound understanding of his environment, interest in sculpture and the delicacy of each of his designs. As a team, we identify with Radić and the way he goes about his work: with rigour, excellence, innovation and determination, in order to add value to everything we do.

Sincerely,
Juan Guillermo Agüero
CEO BTG PACTUAL CHILE

Casi todas las construcciones que me interesan son las definitivamente pasadas, aquellas de las cuales no se tiene recuerdo ni imagen alguna, las que *desconocemos* sin ninguna preocupación.

El carbonero aún mide en varas sus hornillas. El diámetro de éstas habitualmente es de tres o cuatro varas, lo que permite controlar de buena manera la quema de hasta veinte sacos de carbón por horneada.

Se construye la hornilla convencional haciendo en la tierra un hoyo cilíndrico de 120 cm de profundidad, el cual se rellena con un cúmulo de leña de espino, cortada en pequeños trozos. Luego se cubre con barro y paja, apisonándolos con un palo corto, hasta formar una cúpula. En su perímetro se hacen perforaciones regulares que servirán más tarde de troneras. Durante un mes se deja orear la hornilla como cualquier cerámica. Transcurrido este tiempo de espera, se quema la leña lentamente durante cuatro días, regulando el tiraje del fuego a través de las troneras. Días más tarde, una vez frío el horno, el carbón se retira por una portezuela semienterrada. La cúpula cocida queda vacía y puede recibir otra carga de leña. Sin mantenimiento, su resistencia a la intemperie supera los cinco años.

La Casa del Carbonero existente es una construcción con dos habitaciones abandonadas, un muro suelto con una ventana que abre sobre una terraza exterior y un acacio. Esporádicamente lo usan como alojamiento los carboneros que trabajan en la zona. No hay baño, no hay cocina. Los servicios nunca han existido.

Lo que hemos llamado la Ampliación para la Casa del Carbonero es una esfera de barro de 320 cm de diámetro. Como pueden ver, la ampliación no consiste en proveer a la casa de los servicios faltantes. La ampliación no sirve para nada. Simplemente es el ensanche de nuestro imaginario constructivo y de la memoria fija del carbonero enterrada en torno a estas construcciones.

Su material es el abandono. Aquí todo pesa demasiado.

Almost all the constructions that interest me are definitively from the past, those of which we have no memory or image, those we *do not know* and have no concern for.

The charcoal-burner still measures his burners in rods. Their diameter is usually three or four rods, which allows up to twenty sacks of charcoal to be burnt per bake.

The conventional burner is built by making a cylindrical hole in the earth, 120 cm deep, which is filled with a pile of hawthorn wood, cut into small sticks. This is covered with mud and straw and tamped with a short stick until it forms a dome. Around its edge, perforations are made at regular intervals that will serve later as embrasures. For a month, the burner is left to harden, like any pottery. Once this period has elapsed, the wood is allowed to burn slowly for four days, using the embrasures to regulate the draught of the fire. Some days later, once the furnace is cold, the charcoal is removed through a half-buried door. The cooked dome is now empty and can receive another load of firewood. Without any maintenance, the burner can resist the weather for more than five years.

The Charcoal-burner's House is a construction of two abandoned rooms, a loose wall with a window opening onto an outside terrace and an acacia tree. The charcoal-burners who work in the area use it sporadically for accommodation. There is no bathroom or kitchen. Services have never existed.

What we have called the Enlargement for the Charcoal-burner's House is a mud sphere, 320 cm in diameter. As you can see, the enlargement does not involve providing the house with the missing services. The enlargement serves no purpose. It is simply to broaden our imagination as builders and preserve the fixed memory of the charcoal-burner buried close to these constructions.

Its material is abandonment. Everything here is too heavy.

Ampliación para la Casa del Carbonero

Enlargement
for the Charcoal-burner's House

obra — work

Ampliación para la Casa del Carbonero
Enlargement for the
Charcoal-burner's House

ubicación — location

Alhué, Chile

coautor — co-author

Marcela Correa

ingeniería estructural — structural engineering

Autoconstrucción
Self-construction

1998–99

año del proyecto — year of project

8 m²

superficie construida — built area

400 ha

superficie del terreno — site area



FOTOGRAFÍAS—PHOTOS: SMILJAN RADIC

29

—Cúpula, hornilla tradicional para producir carbón
—Dome, traditional kiln for charcoal production



30

—Ampliación para la Casa del Carbonero en construcción, detalles
—Extension for the Charcoal Burner's House under construction, details



31



— Ampliación para la Casa del Carbonero en construcción, detalles
— Extension for the Charcoal Burner's House under construction, details

32



33



34

FOTOGRAFÍAS-PHOTOS: SMILJAN RADIĆ



35

26

27

Esta casa se sitúa en un conocido barrio eriazo. En él, cada casa, como un mojón, rellena todo lo que puede de su terreno, parcelándolo en miserables rincones donde entre matorrales se pierde, por fortuna, la anhelada *casa en la pradera* —ésa que simula estar rodeada por grandes extensiones sin tomar en cuenta el limitado perímetro de su parcela—.

Si tienen la posibilidad de visitar algunas viviendas construidas en torno a la década de 1960 en Chile, podrán darse cuenta de que sus arquitectos sabían que por debajo de los 800 m² de terreno uno trabaja en un sitio cerrado entre medianeras. Esta es una de las razones por las cuales los exteriores de esas casas no son jardines, son patios.

La Casa para mi Hermana, encajada en un terreno de 800 m², parte de esta misma premisa. Con un muro perimetral de hormigón arenado, todo el sitio queda amurallado en lo alto, como las fortalezas cuatrocentistas de Francesco di Giorgio. La esquina y una inútil escalera exterior se dejan libres afuera del sitio, tratando de aliviar los alrededores «urbanos». Sobre la muralla queda suspendido un volumen opaco de cerámica negra y bajo él se relacionan los tres ambientes del primer piso: un patio duro de piedra, un interior (con alto de 3,30 m y largo de 21 m) y un patio verde con la piscina a un costado, formando parte del muro de cintura. Sobre el interior continuo quedan los dormitorios en el segundo piso, al cual se sube por una escalera de paso ancho.

This house is situated in a well-known wasteland neighbourhood. Each house is like a landmark, filling what it can of its land and dividing it into miserable corners where, fortunately, the cherished *house in the prairie* is lost among the bushes, a house that pretends to be set in wide stretches of land and to ignore the limited perimeter of its plot.

If you get a chance to visit some houses built during the 1960s in Chile, you will realize that their architects knew that on less than 800 m² of land one works in a closed site between party walls. This is one reason why the exteriors of these houses are not gardens, but yards.

The House for my Sister, encased in a plot of 800 m², lies within this same premise. With a perimeter wall of sandblasted concrete, high walls surround the whole site like the fourteenth-century fortresses of Francesco di Giorgio. The corner and a useless external staircase have been left free outside the site, in an attempt to relieve the “urban” surroundings. On the wall hangs an opaque volume of black pottery. Underneath it lie the three first floor rooms: a hard stone patio, an interior room (3.30 m high and 21 m long) and a green yard with the pool to one side, forming part of the boundary wall. Over the continuous interior are the second floor bedrooms, reached by a wide staircase.



89
Smiljan Radić,
Rocca di Mondavio 01 y Rocca di Mondavio 02, 1993,
acuarela sobre papel, 9 x 14 cm cada uno.
Colección del arquitecto
Smiljan Radić,
Rocca di Mondavio 01 and Rocca di Mondavio 02, 1993,
watercolor on paper, 9 x 14 cm each.
Collection of the architect

obra — work	2002 año de construcción — year of construction
Casa para mi Hermana House for my Sister	245 m² superficie construida — built area
ubicación — location	800 m² superficie del terreno — site area
Santiago, Chile	
colaborador — collaborator	
Stephan Skeley	
ingeniería estructural — structural engineering	
Sergio Rojo	

Casa para mi Hermana

House for my Sister

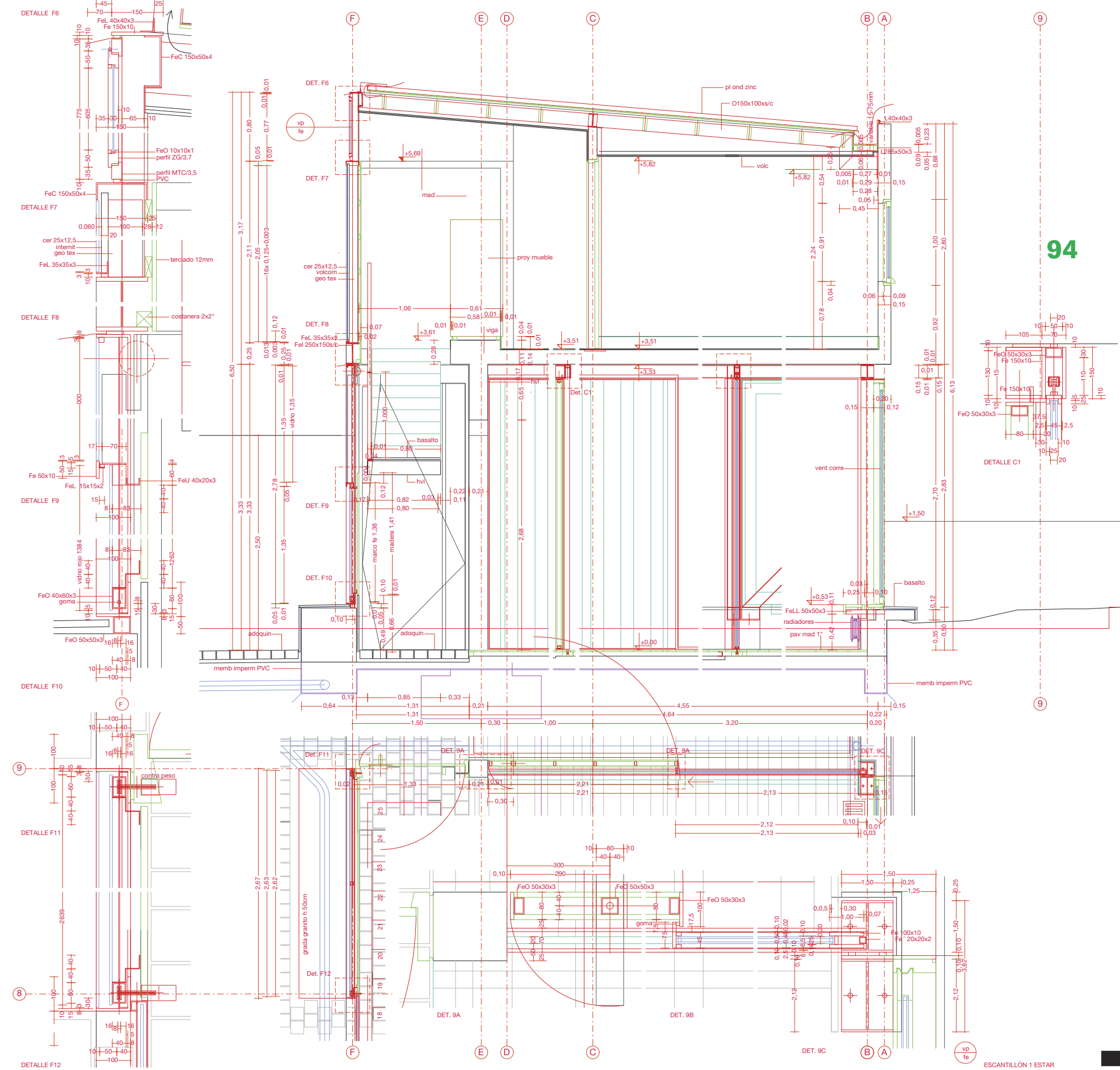
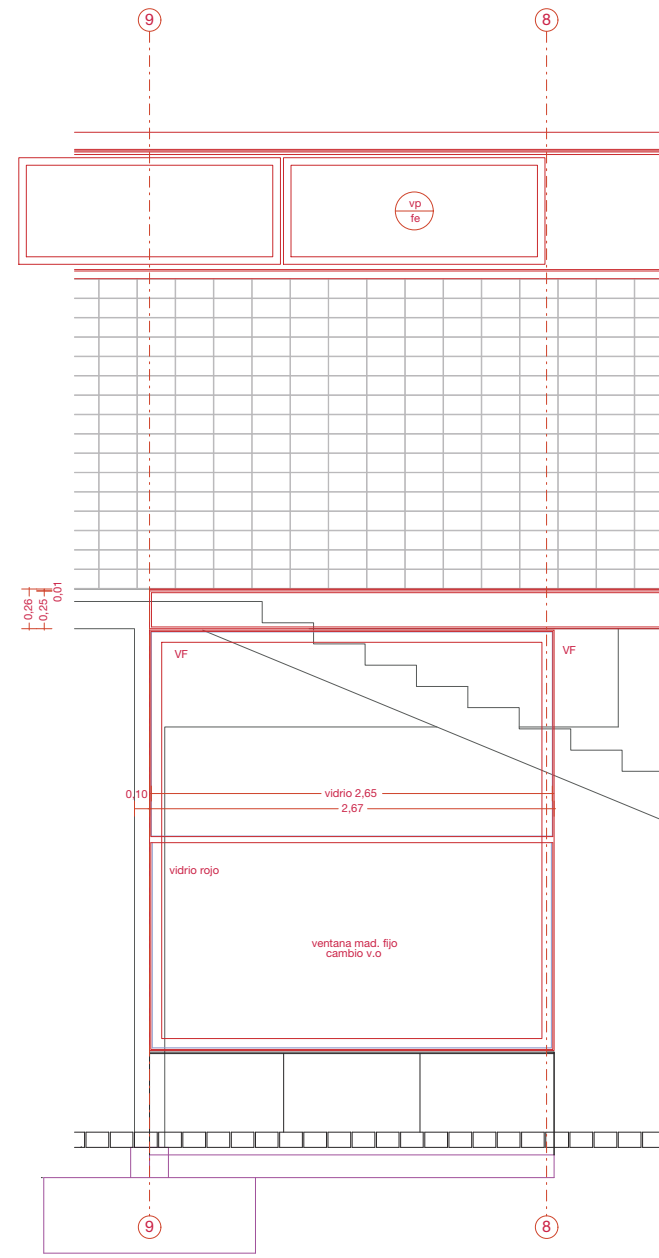


FOTOGRAFÍA—PHOTO: GONZALO PUGA



FOTOGRAFÍA—PHOTO: JORGE BRANTMAYER

93



94

Sección detallada de la sala de estar — Detailed section of family room

72

73

El programa de este proyecto se desarrolla a escondidas de la carretera, a lo largo y ancho de todo el sitio, en medio de la *inconfor- table naturaleza*, porque se entiende que las diversas y claras situaciones de la geografía ayudan a caracterizar cada uno de sus ambientes interiores. El pabellón central flota sobre el mar, los dormitorios de los huéspedes son pequeñas cuevas sobre la quebrada de vegetación espinosa y el volumen de los hijos ha sido abandonado en la parte baja del sitio, junto al ruido permanente de las olas que revientan a pocos metros.

Los espacios interiores de esta casa suman 400 m²; sin embargo, las terrazas y plataformas exteriores se extienden por más de 800 m². Esta desproporción era indispensable para poder abarcar la totalidad de situaciones variadas que ofrecía el sitio, el bien más amable del proyecto.

Sobre la plataforma de acceso, junto a Marcela Correa instalamos once piedras de basalto, con lo cual sepultamos la casa de forma concluyente bajo un peso real y otorgamos a ese espacio una dimen- sión pública. El objetivo de esta operación era inyectar desde el inicio un poco de valor temporal a la nueva construcción. Esta casa ya se ha asentado definitivamente en el terreno. Su estructura de hormigón visto en bruto se ha teñido con el aire marino, la vegetación se ha reproducido esponjosa y los pastizales han invadido las canterías de los pavimentos en las terrazas.

The program of this project develops out of sight of the road, through across the length and breadth of the site, in the middle of *uncomfortable nature*, because it is understood that the diverse and clear situations of geography help to characterize each of its interior rooms. The central pavilion floats on the sea, the guest bedrooms are small caves over the gulley of thorny vegetation and the space for the children has been left for the lower part of the site, next to the permanent noise of the waves breaking a few meters away.

The interior spaces of this house total 400 m², but the terraces and outdoor platforms extend for over 800 m². This disproportion was indispensable to be able to cover all the varied situations offered by the site, the project's greatest asset.

On the access platform, together with Marcela Correa, we installed eleven basalt stones, with which we bury the house conclusively under a real weight and add to this space a public dimension. The purpose of this operation was to inject a little time value into the new construction from the very start. This house has already settled definitively into the site. The marine air has stained its bare concrete structure, the vegetation has grown in spongy profusion and grasses have invaded the pavement stonework on the terraces.

Casa Pite

Pite House



FOTOGRAFÍA - PHOTO: CRISTÓBAL PALMA

98



FOTOGRAFÍA - PHOTO: HISAO SUZUKI

99



97

97
Smiljan Radić,
Acrópolis de Lindos 03 y *Acrópolis de Lindos 01*, 1993,
acuarela sobre papel, 18 x 14 cm cada una.
Colección del arquitecto
Smiljan Radić,
Acropolis of Lindos 03 and *Acropolis of Lindos 01*, 1993,
watercolor on paper, 18 x 14 cm each.
Collection of the architect

obra — work
Casa Pite
Pite House
ubicación — location
Papudo, Chile
colaboradora — collaborator
Marcela Correa, escultora — sculptor
ingeniería estructural — structural engineering
Enzo Valladares
2003–05
año del proyecto — year of project
400 m²
superficie construida — built area
15000 m²
superficie del terreno — site area

78

79



100

(100-101) FOTOGRAFÍAS-PHOTOS: ERIETA ATTALI

80



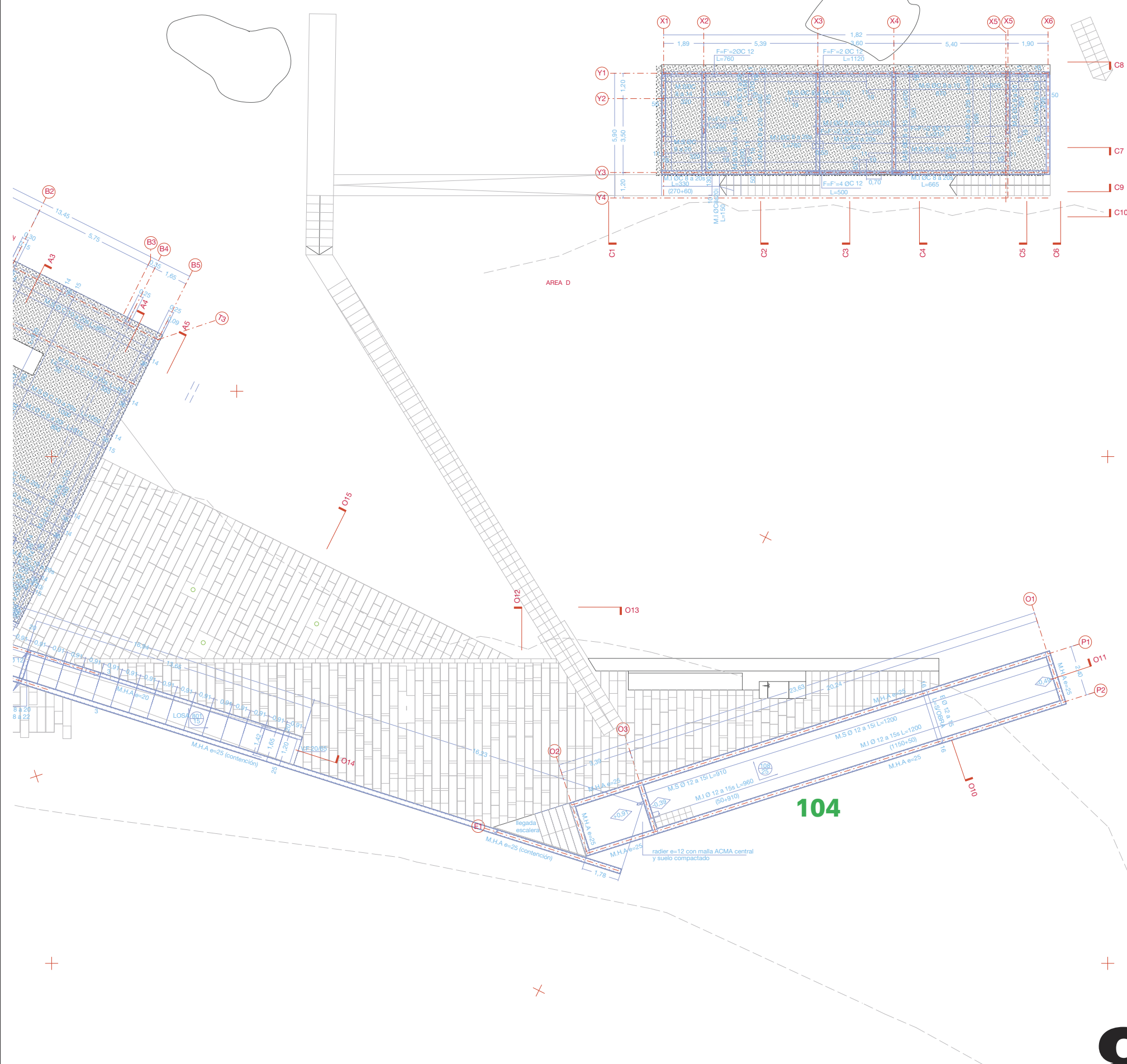
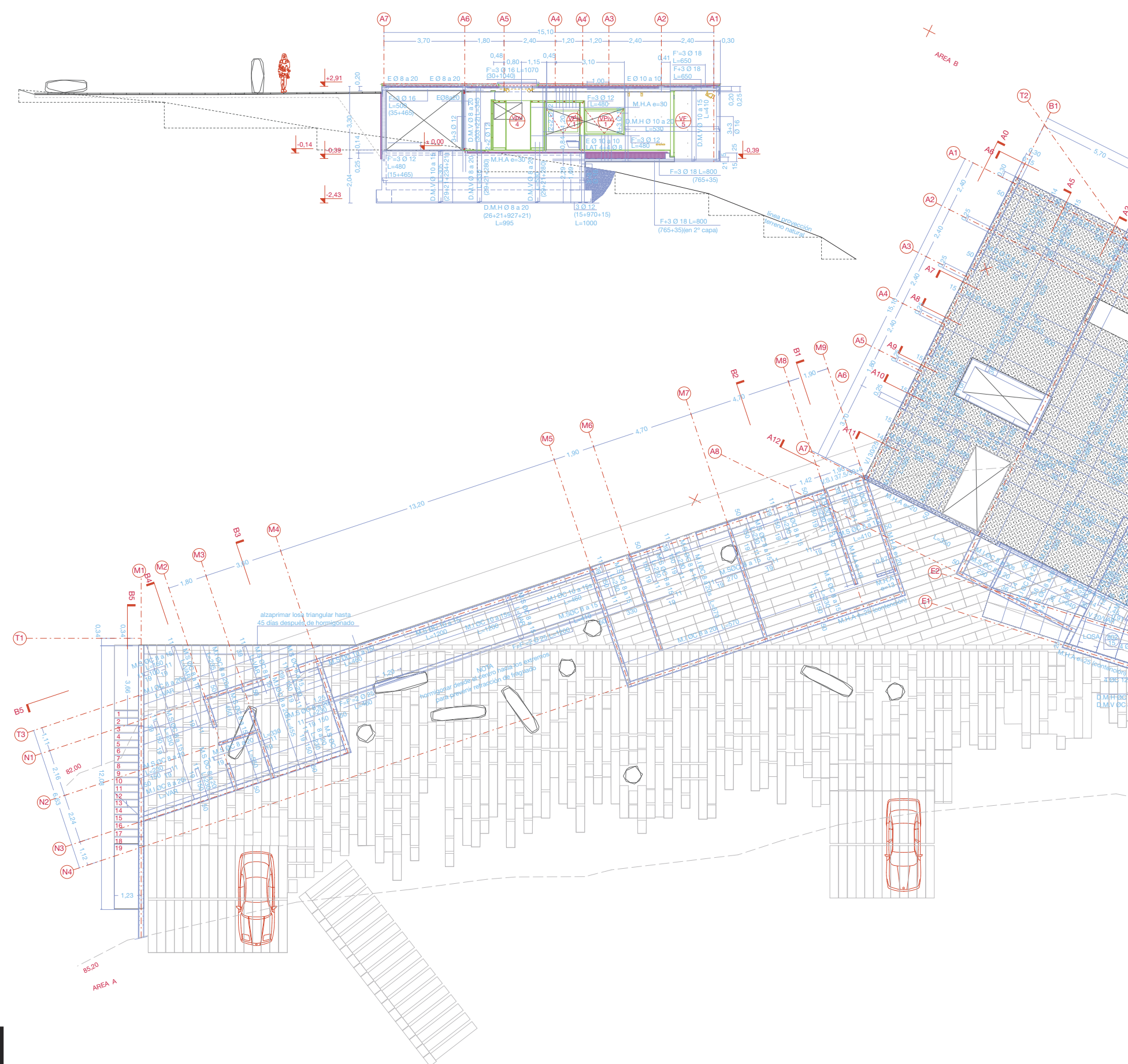
101



102

FOTOGRAFÍA-PHOTO: CRISTÓBAL PALMA

81



Planta de terraza de acceso y corte — Plan of access terrace and section

En el pueblo de Krumbach he visto, quizá parcialmente, un espacio público siempre en calma... una colección de espacios exteriores que parecen la extensión natural de los pequeños y protegidos espacios interiores domésticos.

El paradero ubicado en la calle Zwing trata de explicitar esa domesticidad de los espacios exteriores. Para ello, simplemente copiamos un módulo de una tradicional habitación popular, la *Stube* o salón familiar. Reprodujimos su preciosa baja altura y sus decoraciones de cielo, pero cambiamos la materialidad —de madera a un concreto teñido de negro— para dar la sensación de extrañamiento necesaria en un objeto público, expuesto y abandonado en el medio del campo. La casa para pájaros y las sillas de carácter popular acentúan el carácter doméstico y apacible del conjunto.

I have seen, though perhaps only partially, a public space that is always at peace in the town of Krumbach, a collection of urban exteriors that seem to be the natural extension of small protected and domestic interior spaces.

Zwing Bus Stop aims to explicitly express this domesticity. In order to achieve this, we have taken the "mold" of a piece of a *Stube* Room. We have reproduced its beautiful height, its ceiling figures, and we have transformed its materiality from wood to black concrete in order to induce the feeling of familiar "estrangement." In our view, this is necessary in an object that is public, exposed, and abandoned in the middle of the countryside. The birdhouse and popular wooden chairs strewn about the interior further accentuate the domestic and peaceful nature of the whole.

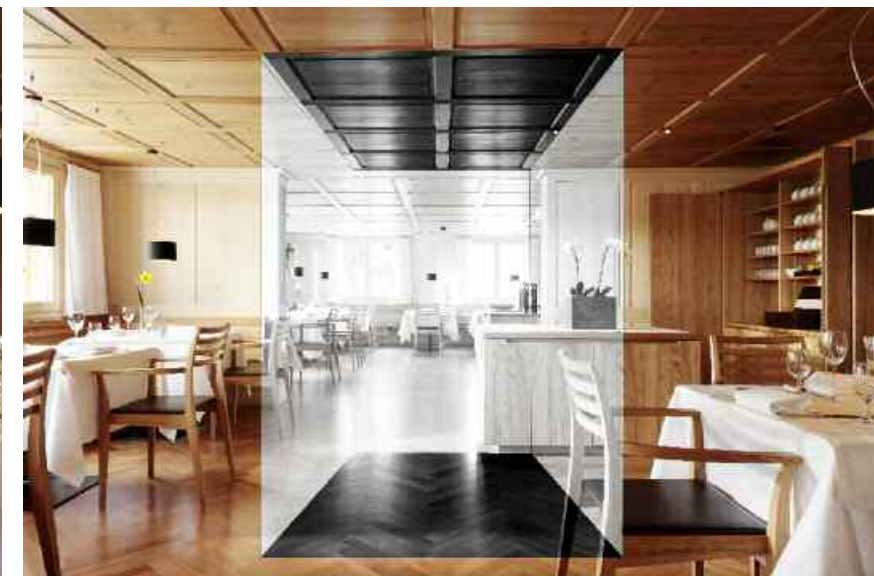
Zwing Bus Stop

Zwing Bus Stop



150

—Sala tipo *Stube* o Salón familiar y módulo espacial de la *Stube*, Austria
—*Stube* room and spatial module of the *Stube*, Austria



151



FOTOGRAFÍA—PHOTO: ADOLF BEREUTER

152



IMAGEN—IMAGE: YUJI HARADA

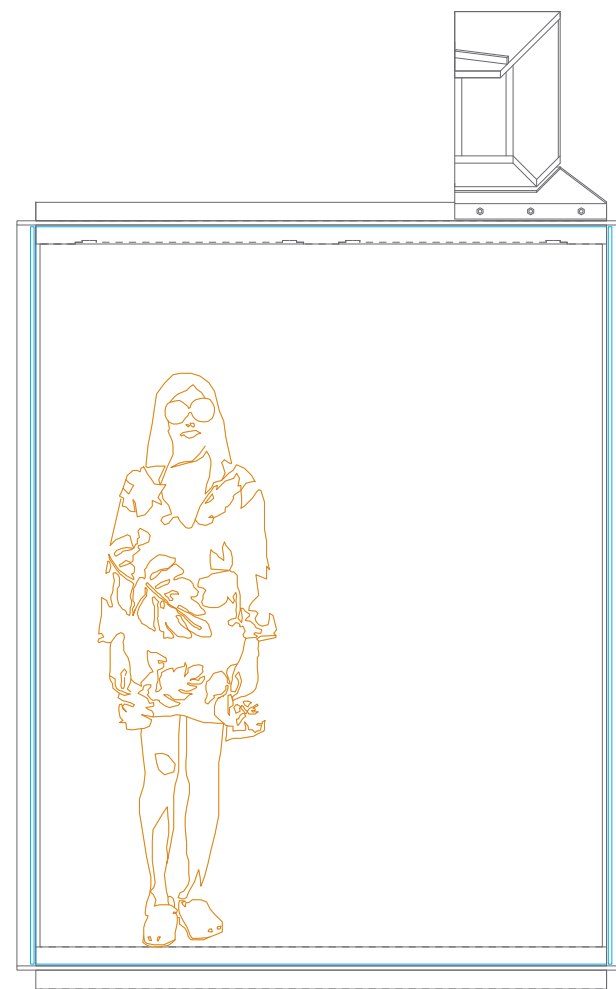
—Zwing Bus Stop en invierno
—Zwing Bus Stop in winter

116

obra — work	Zwing Bus Stop
ubicación — location	Krumbach, Austria
colaborador — collaborator	Yuji Harada
año del proyecto — year of project	2013
superficie construida — built area	12 m²

117

15



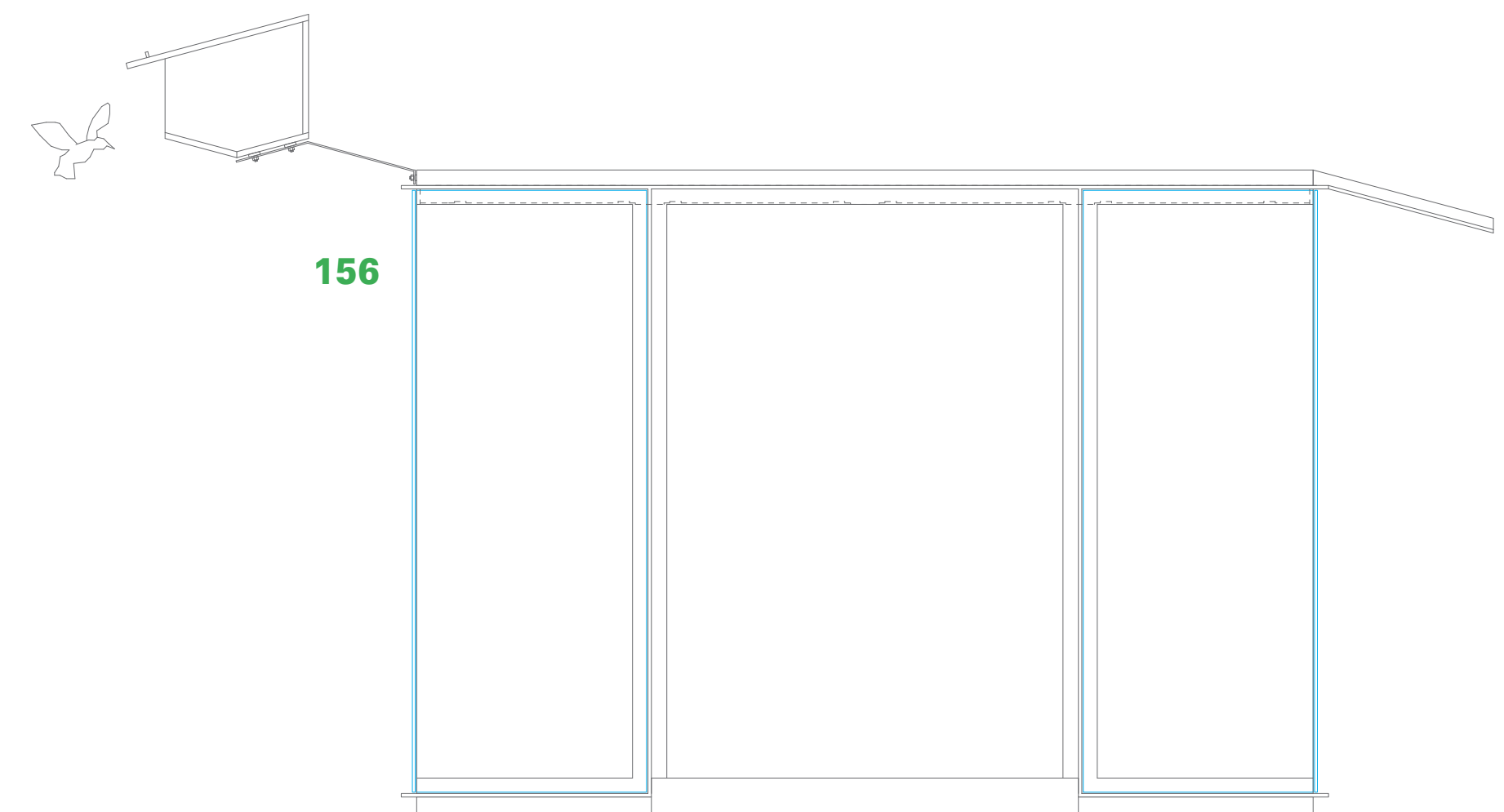
154



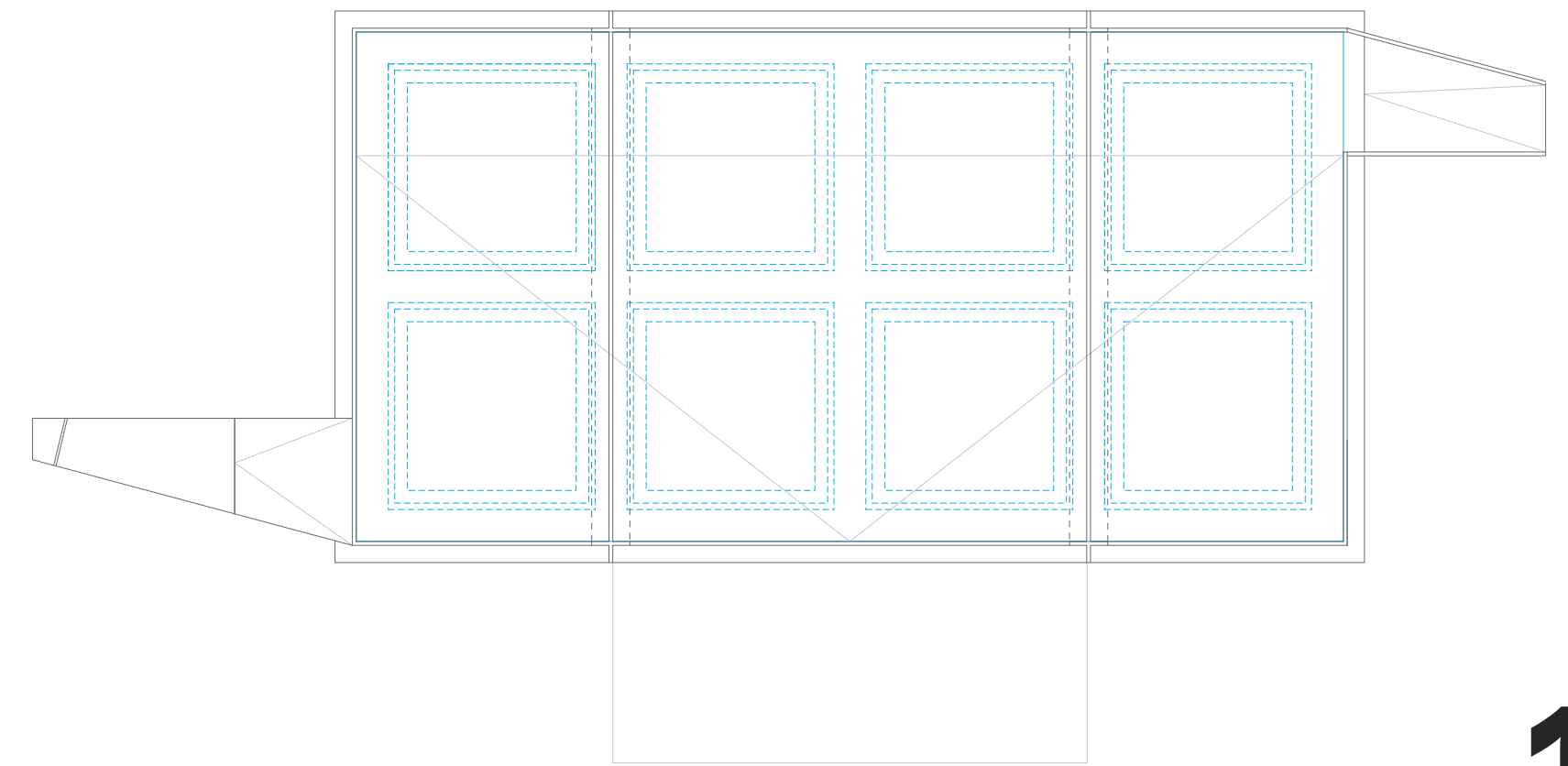
—Zwing Bus Stop en verano
—Zwing Bus Stop in the summer

118

155



156



119

Comentario para una exposición a base de algunos escritos de Tadeusz Kantor [T.K.] y Bruno Schulz [B.S.]

Tadeusz Kantor, *Wielopole, Wielopole* (Milán: Ubulibri, 1981).

Bruno Schulz, *Le botteghe color cannella* (Turín: Enaudi Tascabili, 1991).

1 *El armario y el colchón* son los artefactos domésticos habitables más pequeños que podemos asociar con la arquitectura.

2 Los planos a *fil di ferro* usados para construir las casas tradicionales japonesas y las casas rurales en la isla de Chiloé, o sus grandes iglesias de madera, nos recuerdan los delicados límites de un antiguo armario —esas delgadas paredes que aíslan su interior sombrío de la REALIDAD—.

3 El colchón lleva en sí raíces de un mundo primitivo: lana de oveja, crin de caballo, hojas de choclo y paja seca formaban antiguamente su relleno. Esta materia prima informe adquiere su figura gracias al patrón de corte de su envoltorio y a los lazos de algodón que hermanan los lados opuestos de esta piel de cotí.

4 *El armario y el colchón* sin usuarios son una ruina, una sinrazón... Sin los hábitos colgados de los percheros, sin la respiración de los durmientes.

5 Ambos poseen una rastrera movilidad que los diferencia del resto del mobiliario doméstico. Podríamos decir que son muebles a su PESAR. Sin embargo, su tamaño a escala humana les da un carácter duradero... *el armario y el colchón* son lo suficientemente grandes para formar en sí mismos OTRO LUGAR.

Sobre los colgadores penden los vestidos, que son parte de nosotros mismos y tienen un secreto poder de cambio, de metamorfosis y travestismo. En el armario reposan nuestros enseres, los souvenirs, nuestro pasado, los recuerdos, las cartas, los secretos. [T.K.] Todo aquello que una pequeña habitación puede recordar.

El colchón es una cancha que soporta silenciosamente el peso de los durmientes, en ella reposa la vida, sin más.

6 Para limpiar un armario debemos convertirlo en ruina, DESPANZURRAR su interior, vaciar sus secretos y exponerlos bajo la incómoda luz del día a la cual no están acostumbrados. Luego debemos meternos en su interior y limpiar sus ángulos poblados de bichos... *Como en el fondo de una botella, tribus de moscas aprisionadas, encerradas para siempre en su dolorosa agonía, diluida en monótonas y largas lamentaciones, en un zumbido airado y lastimero.* [B.S.]

Comments on an exhibition based on the writings of Tadeusz Kantor [T.K.] and Bruno Schulz [B.S.]

Tadeusz Kantor, *Wielopole, Wielopole* (Milán: Ubulibri, 1981).

Bruno Schulz, *Le botteghe color cannella* (Turín: Enaudi Tascabili, 1991).

1 *The Wardrobe and the Mattress* are two of the smaller common domestic objects that can be associated with architecture.

2 The *fil di ferro* plans used to build traditional Japanese houses, the rural houses on the island of Chiloé and the island's large wooden churches all remind us of the delicate outline of an old wardrobe. The thin walls isolate the somber interior from the outside REALITY.

3 The mattress is rooted in a more primitive world. Sheep's wool, horse hair, maize leaves, and dry straw were the ancient materials used to fill them. This raw material acquires its form thanks to how the outer material is cut and the cotton ties that bind the sides of *coti* hide.

4 *The Wardrobe and the Mattress* without use are in ruin, without *raison d'être*. Without the habits hanging from the hooks, without the slow breathing of the sleepers.

5 Both objects possess a creeping mobility that differentiates them from other domestic furniture. We could say that they are items of furniture DESPITE themselves.

However, on the human scale their size gives them a lasting character... *the wardrobe and the mattress* are sufficiently big by themselves to form ANOTHER PLACE.

Dresses hang from the hangers, they are part of ourselves and they have the secret power of change, of metamorphosis and transvestism. The wardrobe is home to our belongings, souvenirs, our past, memories, letters, secrets... [T.K.] All that one small room is able to remember.

The mattress is a playing field that silently bears the weight of the sleepers, there lies LIFE, nothing more.

6 In order to clean a wardrobe, we must turn it to ruin, render its interior ASUNDER, empty it of its secrets, expose them to the cold light of day, where they are not used to being. We must then ourselves go into the wardrobe and clean out the bug-filled nooks... *Like the bottom of a bottle, tribes of trapped flies, forever enclosed in their painful agony, blurred into long monotonous laments in an airy and pitiful buzz...* [B.S.]

El armario y el colchón

The Wardrobe and the Mattress



FOTOGRAFÍAS - PHOTOS: ATSUSHI NAKAMICHI/NACASA AND PARTNERS



181

180

—Armario, detalle de las fundaciones e interior
—Wardrobe, detail of foundations and interior

182



145

obra/exposición — work/exhibition

El armario y el colchón
The Wardrobe and the Mattress

ubicación — location

Maison Hermès, Ginza, Tokio, Japón
Maison Hermès, Ginza, Tokyo, Japan

coautor — co-author

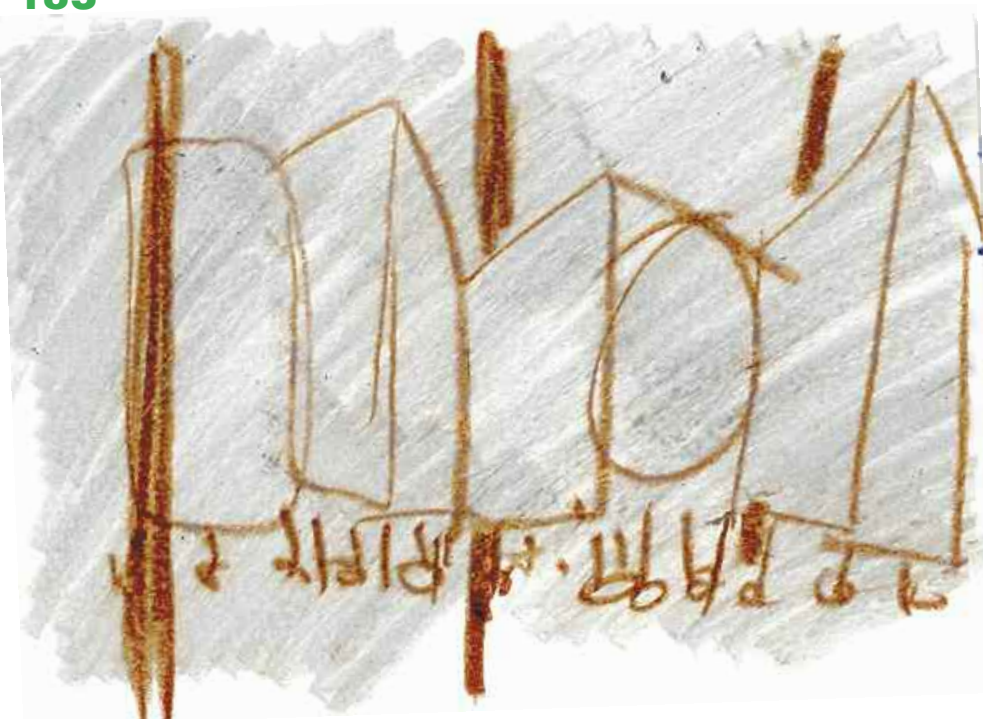
Marcela Correa, escultora —sculptor

2013

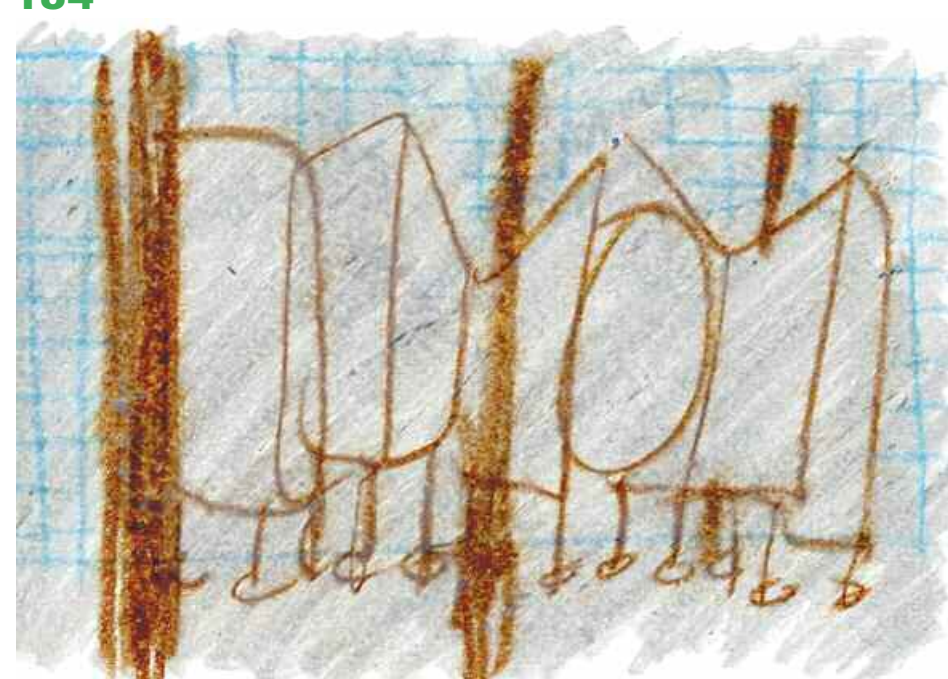
año del proyecto — year of project

144

183



184



185



FOTOGRAFÍAS—PHOTOS: ATSUSHI NAKAMICHI/NACASA AND PARTNERS

—Armario, detalle
—Wardrobe detail

183
184

Smiljan Radić, *El armario y el colchón*, dibujos 01 y 02, 2013, pastel sobre papel, 21 x 29 cm cada una. Colección del arquitecto

Smiljan Radić, *The Wardrobe and the Mattress*, drawings 01 and 02, 2013, pastel on paper, 21 x 29 cm each. Collection of the architect

146

7

El colchón se limpia golpeándolo fuerte con un palo al aire libre. A golpes la materia de su relleno primitivo recupera su memoria y nuevamente respira, ventilando sus olores bajo el sol.

En lo profundo de la materia se delinean sonrisas indefinidas, se engendran tensiones, se acumulan esbozos de formas. Toda la materia oscila en la infinidad de posibilidades que la recorren con extraños escalofríos. Esperando el hálito regenerador del espíritu, se mueve sin cesar, lo tienta con millares de curvas dulces y suaves que ingenia en delirios ciegos. Desprovista de iniciativa propia, lujuriosamente moldeable, femeninamente plástica, dócil a todos los impulsos, constituye un territorio fuera de la ley. [T.K.]

8

Cuando vemos a escondidas el colchón y su durmiente, vemos un ser único y ausente. Los durmientes respiran horas de vida consumidas sobre blandas fundaciones... Los sueños descansan donde aparecen nuevos modales,

el mundo es éste y no hay otro mundo fuera de él, pareciera decir el durmiente abandonado.

Enormes y profundas camas esperaban, colmadas de frescas y estratificadas sábanas, recibir nuestros cuerpos. Las cataratas de la noche chirriaban bajo el peso de las masas oscuras del sueño, de la espesa lava que se preparaba para irrumpir desde los terraplenes a desbordar las esclusas, las puertas, los viejos armarios, las chimeneas, donde el viento hacía oír su lamento. [B.S.]

9

En esta exposición, los colchones son pesados cuerpos aireándose bajo la luz de los ventanales. Poseen nombres propios: *Marita Peña, Cora Ramírez, Patita de la Cerda, Inés Piraiño*... quizá el nombre de aquellas abuelas que un día sobre ellos vivieron. Estos cuerpos son la marca de su peso muerto... *son creaciones amorfas, sin estructura interior, engendros de la tendencia imitadora de la materia que, provista de memoria, repite por costumbre las formas una vez aprehendidas [B.S.]*.

10

Al tensar los hilos de algodón que cruzan de lado a lado el relleno amorfo de estos cuerpos embalados, se somete a presión un interior primitivo y desde él se extrae forma de aquello que aparece informe, aquello que es un caso o una casualidad: la materia, *el ser más pasivo e indefenso del cosmos. Cualquiera puede amasarla, moldearla: obedece a cualquiera [B.S.]*.

11

Por otro lado, el armario que presentamos es un ensamblaje que ha crecido hasta superar la escala convencional de un antiguo ropero para transformarse en un pequeño pabellón, una *folly*. Desde fuera, sus piernas se apoyan sobre unas bases de cristal que sirven de cimiento para esta frágil construcción arcaica. Aparece hermético y sólido gracias a su piel y al colchón que reposa tirado sobre su encimera. Por dentro, la delgada pared de madera se hace translúcida y el interior se llena de una luz naranja. Su tamaño interior lo miden espacialmente una silla, un lavatorio y una serie de burbujas *atrapamoscas* colgadas de percheros que pueblan su interior humano. Su memoria es un video biográfico de algunas instalaciones anteriores siempre encendido y un cúmulo de diarios que se irán amontonando día a día a lo largo de la muestra.

7

You clean the mattress by hitting it with a stick in the open air. With each blow, the primitive stuffing inside recovers its memory and breathes again, airing old smells in the sunlight.

In the deepest part of the stuffing, vague smiles are drawn, tensions are born, the outlines of shapes build up. The material inside oscillates in the infinity of possibilities that run across its surface in strange chills. Awaiting the habit of regenerating the spirit, it moves endlessly, playing with thousands of sweet soft curves, devising blind delirium. Lacking its own initiative, luxuriously malleable, femininely plastic, docile to all impulses, it constitutes a world outside the law... [T.K.]

8

When we peek at a mattress and its sleeping occupant, we see a unique and [ABSENT] being. Sleeping people breathe away hours of their lives on soft foundations... Dreams lie in places where new ways of being arise,

the world is this one and there is no other, the abandoned sleeper seems to say.

Enormous deep beds await, layered in fresh sheets, receiving our bodies. The cataracts of the night creak under the weight of the dark masses of sleep, of the viscous lava preparing to overflow from the banks, to break out of the locks, the doors, the old wardrobes, the fireplaces, where the wind whistles out its lament. [B.S.]

9

In this exhibition, the mattresses are heavy bodies airing themselves in the sunlight from the windows. They have names: *Marita Peña, Cora Ramírez, Patita de la Cerda, Inés Piraiño*... perhaps the name of the grandmothers who once slept in them. These bodies are the mark of their dead weight... *they are shapeless creations, without an internal structure, born of the material's tendency to mimic, using its memory to habitually repeat shapes once learned. [B.S.]*

10

By tensing the threads of cotton that criss-cross the shapeless stuffing of these embalmed bodies, their primitive interior is subjected to a pressure and from this a SHAPE is extracted from that which appears formless, that which is a case or a coincidence – the MATERIAL, *the most passive and defenseless being in the cosmos. Anyone can knead it and mold it – it obeys all. [B.S.]*

11

Then there is the Wardrobe which we present as an assembly that has grown to the extent that it goes beyond the conventional scale of an old wardrobe, becoming a small pavilion, a *folie*. The reference for these new proportions is a chair, a sink, and a series of *fly-catcher* bubbles hanging from coat-hangers that populate this inhabitable interior, together with glass piano legs that are the foundations for this fragile archaic construction.

147

12
 Tengamos en cuenta el hecho significativo de que (el armario) asume expresividad y sentido solamente en el momento en que es [...] cerrado.
 Entonces, de improviso, se valoriza el significado y el prestigio que lo rodean. Se consolida [...]
 Cambiamos la escala de los sentidos [...]
 Se separa del ambiente, se encierra en sí mismo, se aísla. Y en ese momento comienza a simular plenamente.
 Al menos simula preciosas fachadas de casas, asimila velozmente y con facilidad los estilos necesarios, en independencia de las circunstancias [...]
 Sus antas se abren impetuosamente hacia regiones siempre más profundas y oscuras de este interior que parece doméstico.
 Entonces [...] como sobre un suave colchón, los sueños desarrollan su trama [...]
 No en un espacio místico y nebuloso, pero sí separado por unas sutiles y frágiles paredes de la realidad cotidiana. [T.K.]

13
 Más armarios
 Más colchones
 Menos casas...

12
 Consider the meaningful act That (the wardrobe) assumes expressivity and meaning Only at the times when It is... closed
 Then, unexpectedly, the meaning and the prestige surrounding it Are valued. It is reaffirmed...
 Change the scale of the meanings...
 The space is separated, it is enclosed, isolated. And in that moment it begins to fully simulate, It at least simulates the beautiful façades of houses, It assimilates rapidly, and easily, the necessary styles, Irrespective of the circumstances...
 Its frames open impetuously Towards regions, steadily deeper and darker From this interior that appears so domestic.
 Then... as if on a soft mattress...
 Dreams make their way...
 Not in a mystical cloudy place But indeed separated by subtle and fragile walls of everyday reality... [T.K.]

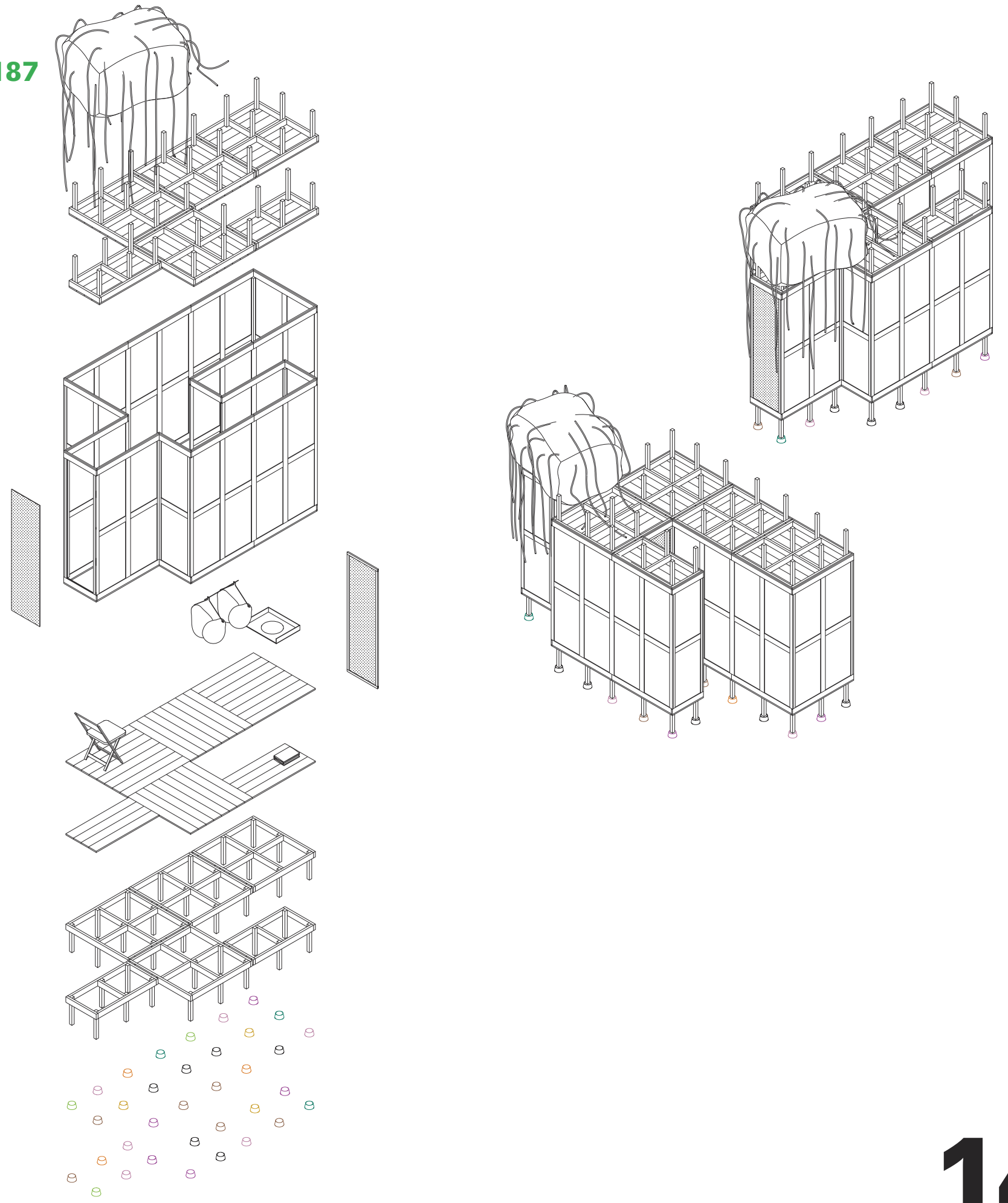
13
 More wardrobes
 More mattresses
 Fewer homes...

FOTOGRAFÍAS- PHOTOS: ATSUSHI NAKAMICHI/NACASA AND PARTNERS

186



187



Mis embalajes eran un intento de «barruntar»
la naturaleza del objeto. Escondiéndolo, envolviéndolo.
—Tadeusz Kantor, *Wielopole, Wielopole*

My packagings were an attempt to “portend”
the nature of the object. By hiding it, enveloping it.
—Tadeusz Kantor, *Wielopole, Wielopole*

Teatro Regional del Biobío

Biobío Regional Theater

Nuestro proyecto para el Teatro Regional del Biobío es el esqueleto posible de un teatro embalado.

En su interior, el espectador se moverá /trepará en una retícula espacial que majaderamente aparece midiendo/ocupando cada uno de los rincones. Es en las salas de espectáculo donde ésta pierde saturación y da el aire necesario para la representación, un aire negro, una penumbra de límites difusos.

Toda esta *parafernalia* en torno a las salas —entendidas como campos abiertos en medio de esta trama estructural de 3,90 m de arista— es simplemente un andamiaje, como si fuera la parte trasera de una escenografía, el soporte de rango inferior que habitualmente se esconde y no vemos.

De esta manera, el espectador no debe esperar cruzar el vestíbulo y acceder a la oscuridad de la sala para *abrir* el teatro, el misterio aparece antes de entrar. Basta con que el paseante/espectador vea el manto que cae sobre el edificio, velándolo, para presentir o «barruntar», como dice Kantor, que dentro algo se esconde, o para al menos creer por un momento que circular por su interior irá de la mano con un proceso experimental.

El actor, por su parte, tiene a su disposición un aire flexible. Las salas han adquirido dimensiones contemporáneas, y con algunos instrumentos mecánicos básicos se solucionan las calidades técnicas óptimas requeridas por la polivalencia del lugar.

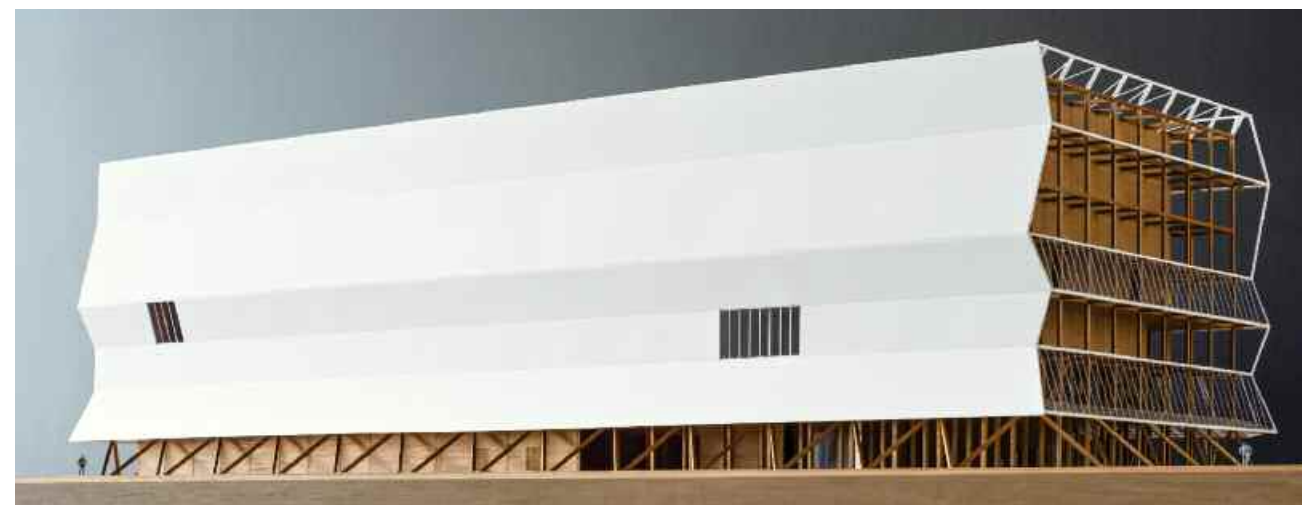
Our project for the Biobío Regional Theater is the prospective skeleton of a packaged theater.

Inside, the spectator will move/climb a spatial grid that stubbornly appears to measure/occupy each corner. It is in theaters where this grid loses saturation and gives enough space for the performance, a black air, a penumbra with blurred edges.

All this *paraphernalia* around the halls —understood as open fields in the middle of this 3.90 m structural frame edge— is simply a scaffolding, as if it were the backstage part of a scenery, the lower-rank supporting structure that is usually hidden from view.

In this way, the viewer need not wait to cross the lobby and access the darkness of the hall to *open* the theatre, as the mystery appears before anyone enters. It is enough that the passer-by/spectator sees the mantle that falls on the building, guarding it, in order to presage, as Kantor says, that inside something is hidden, or at least to believe for a moment that to move around inside will form part of an experimental process.

In turn, the actor, has flexible air at his disposal. The rooms have acquired contemporary dimensions, and with some basic mechanical instruments, the optimum technical qualities required by the multi-purpose



196

Eduardo Castillo (1972–2017). Arquitecto — Architect



197

FOTOGRAFÍAS—PHOTOS: JOSÉ LAGOS MUÑOZ

obra — work
Teatro Regional del Biobío
ubicación — location
Concepción, Chile
coautores — co-authors
Eduardo Castillo, Gabriela Medrano
ingeniería estructural — structural engineering
B. y B. Ingeniería Estructural Ltda.

2011–17
año del proyecto — year of project
9650 m²
superficie construida — built area



198

FOTOGRAFÍA—PHOTO: SKYVIEW



199

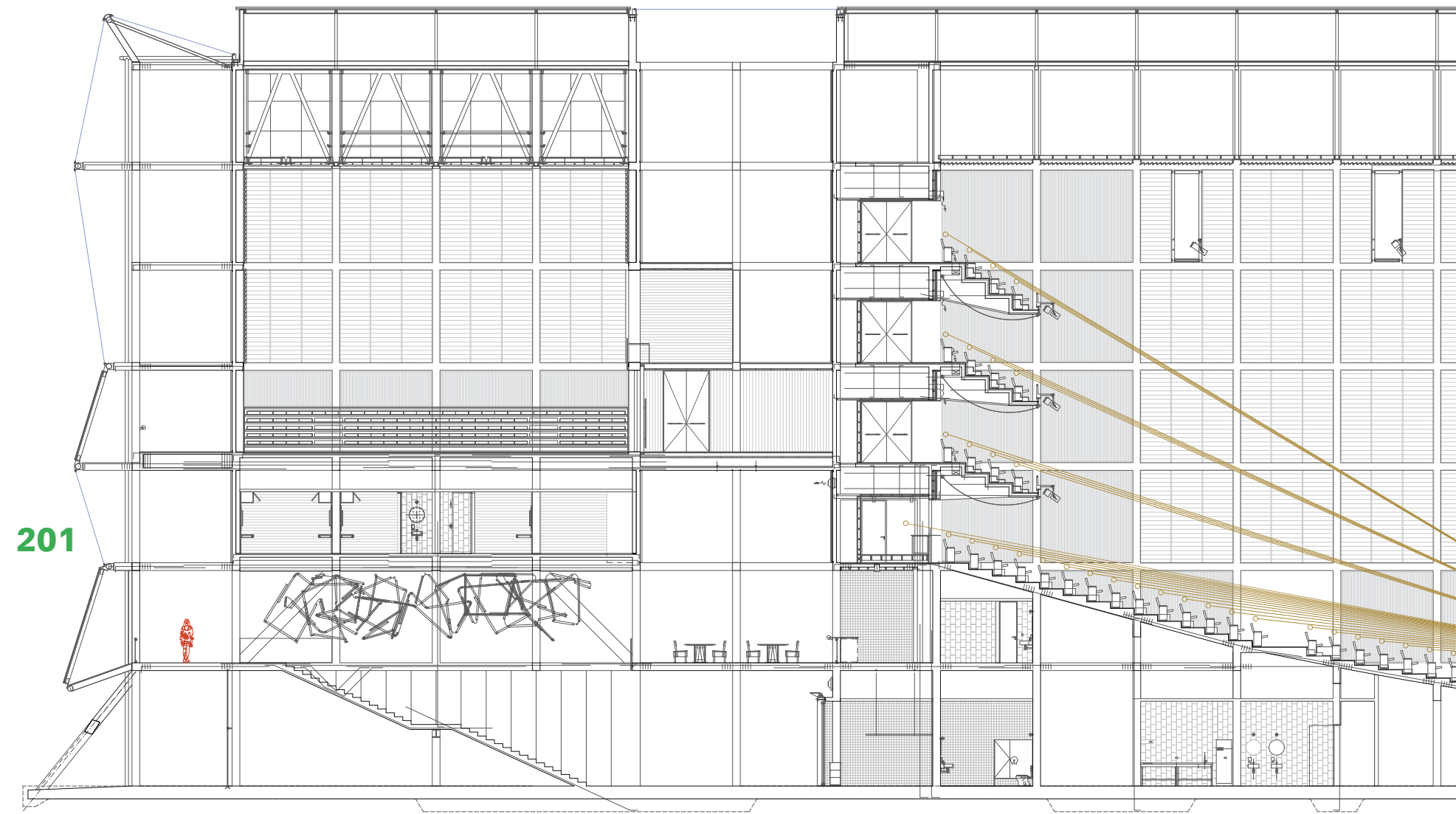


MAQUETA—MODEL: ALEJANDRO LÜER FOTOGRAFÍAS—PHOTOS: GONZALO PUGA

200

156

157

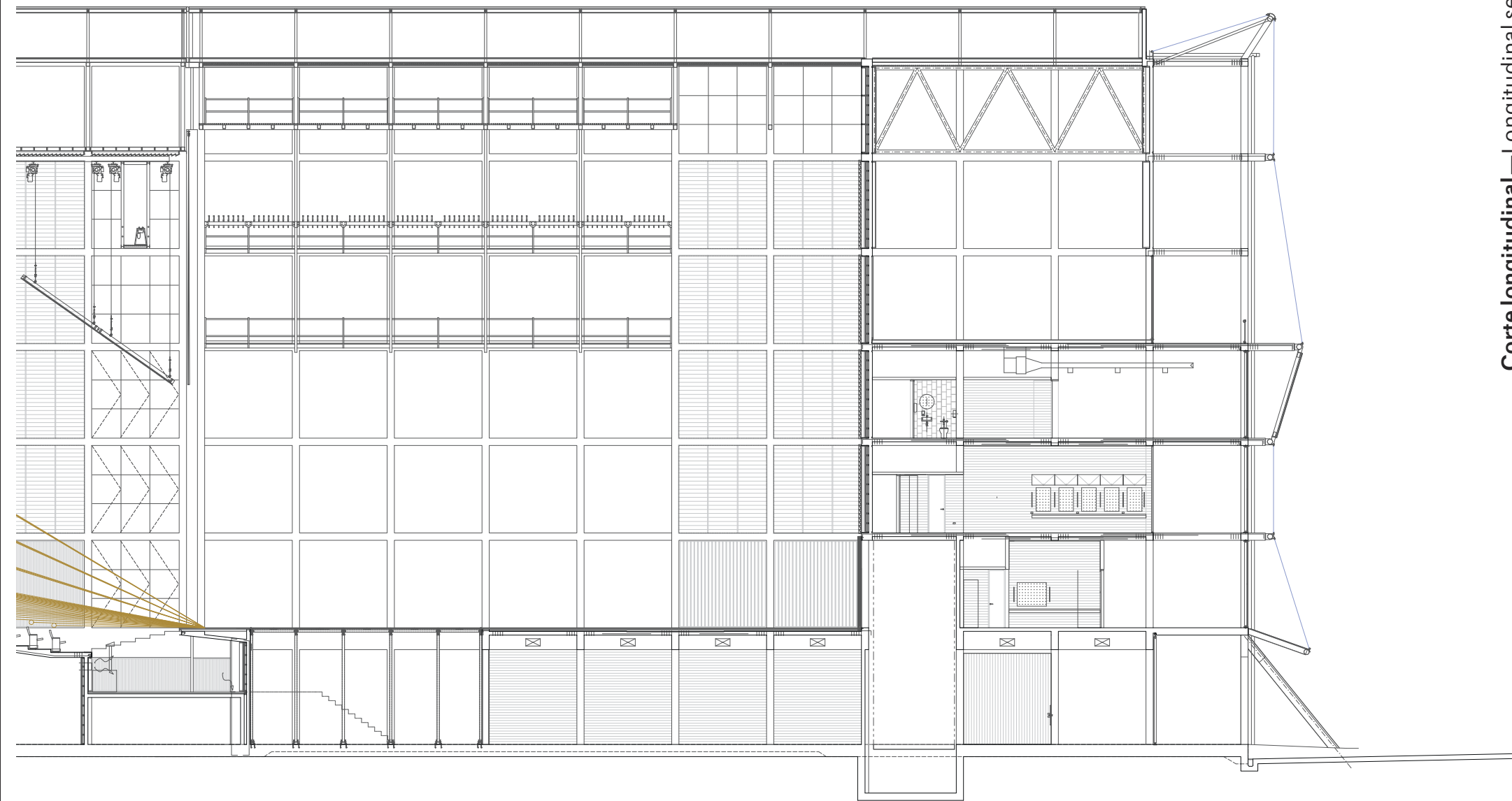


FOTOGRAFÍA—PHOTO: GABRIELA MEDRANO



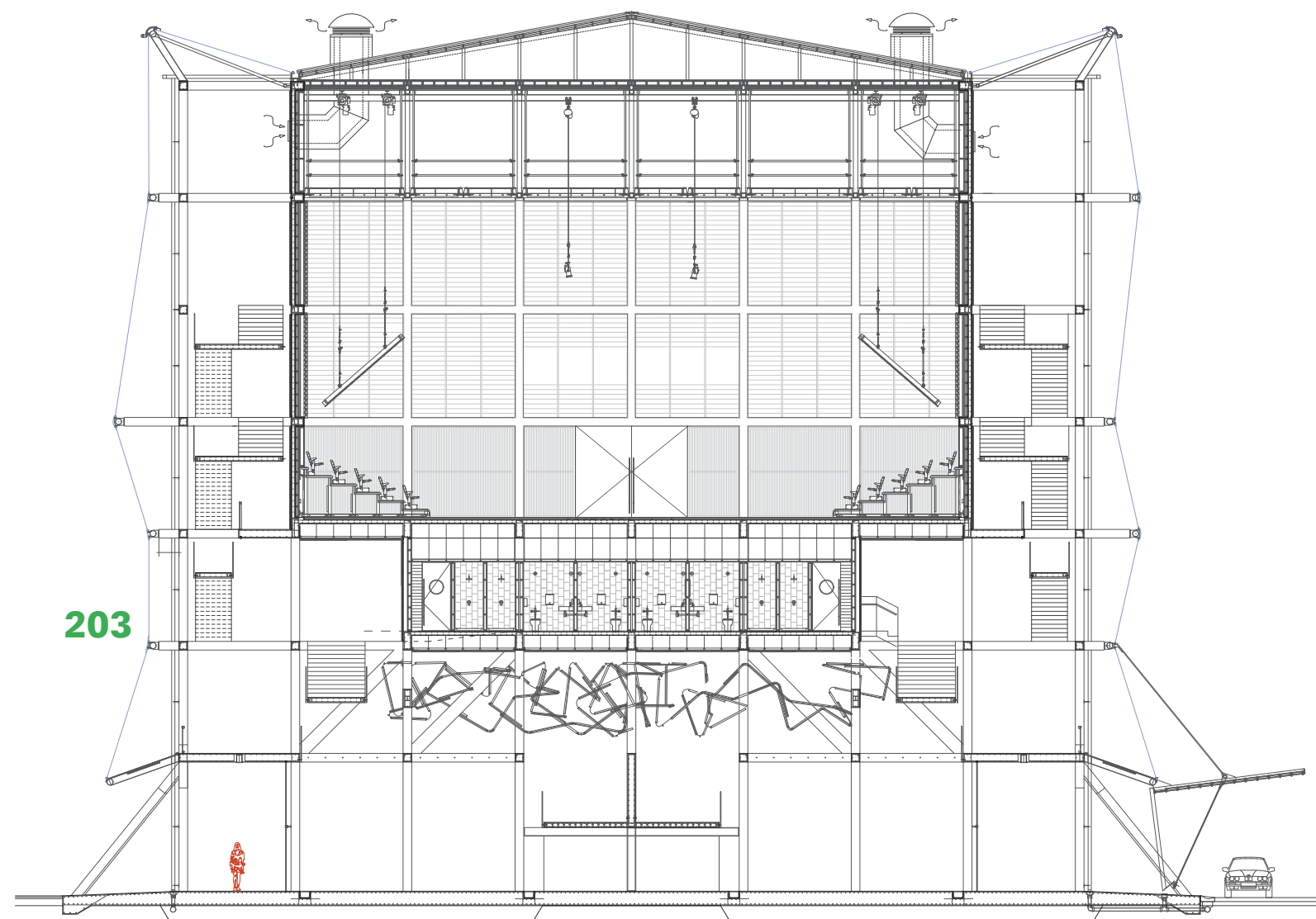
158

202

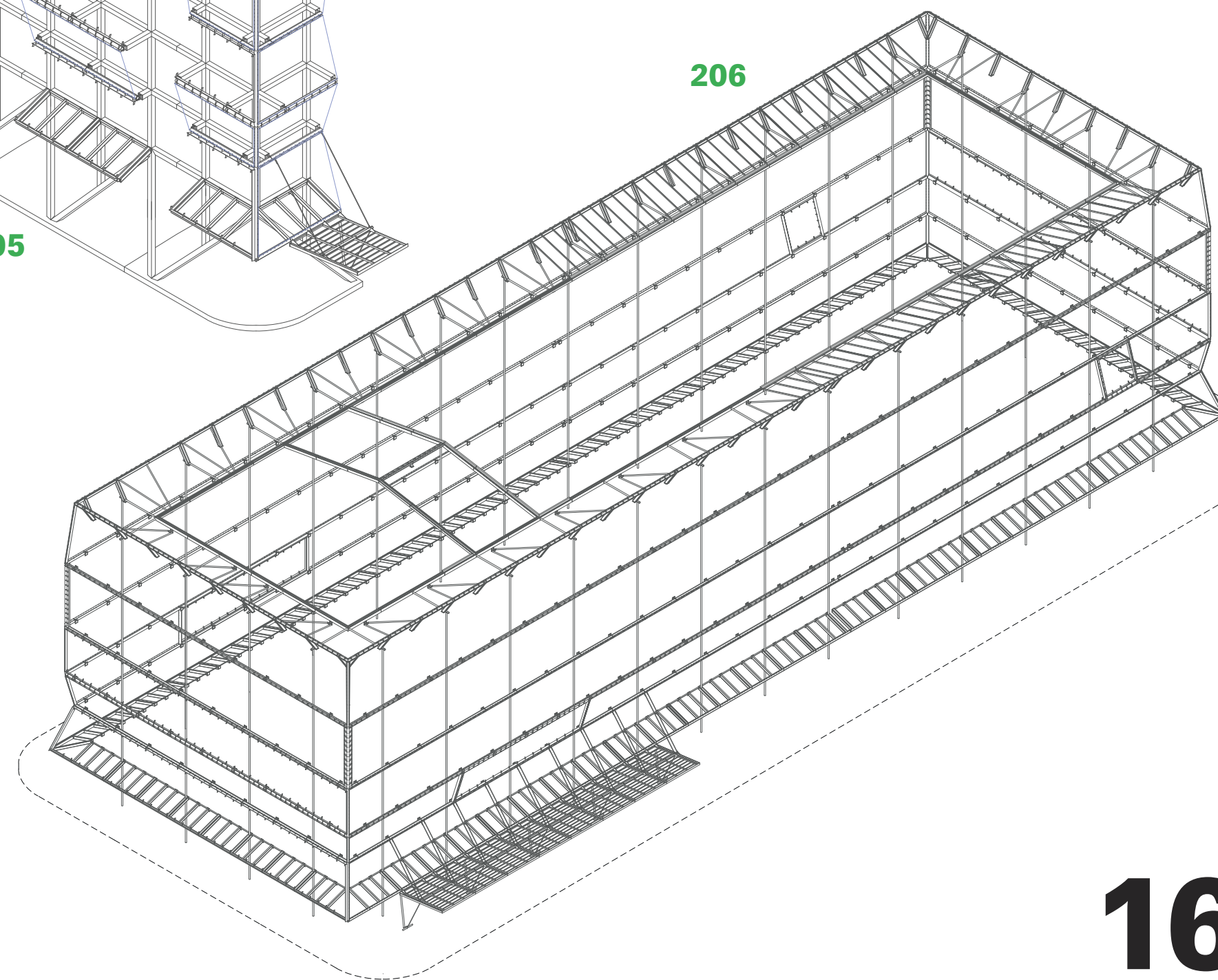
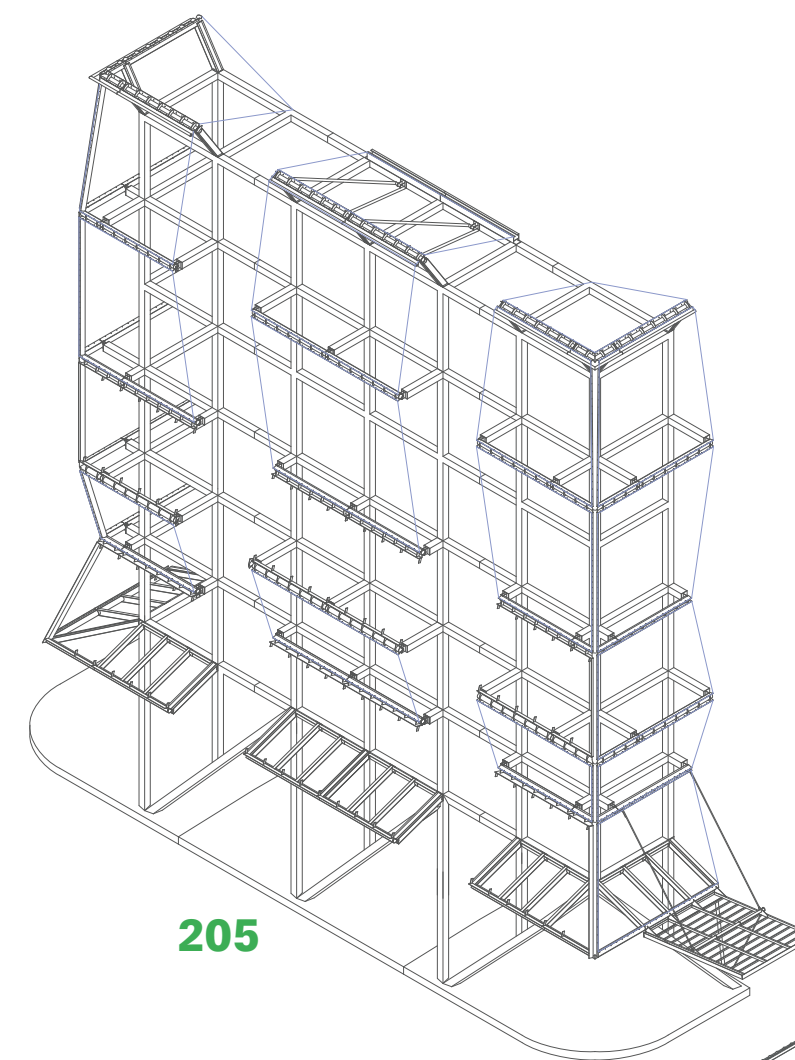
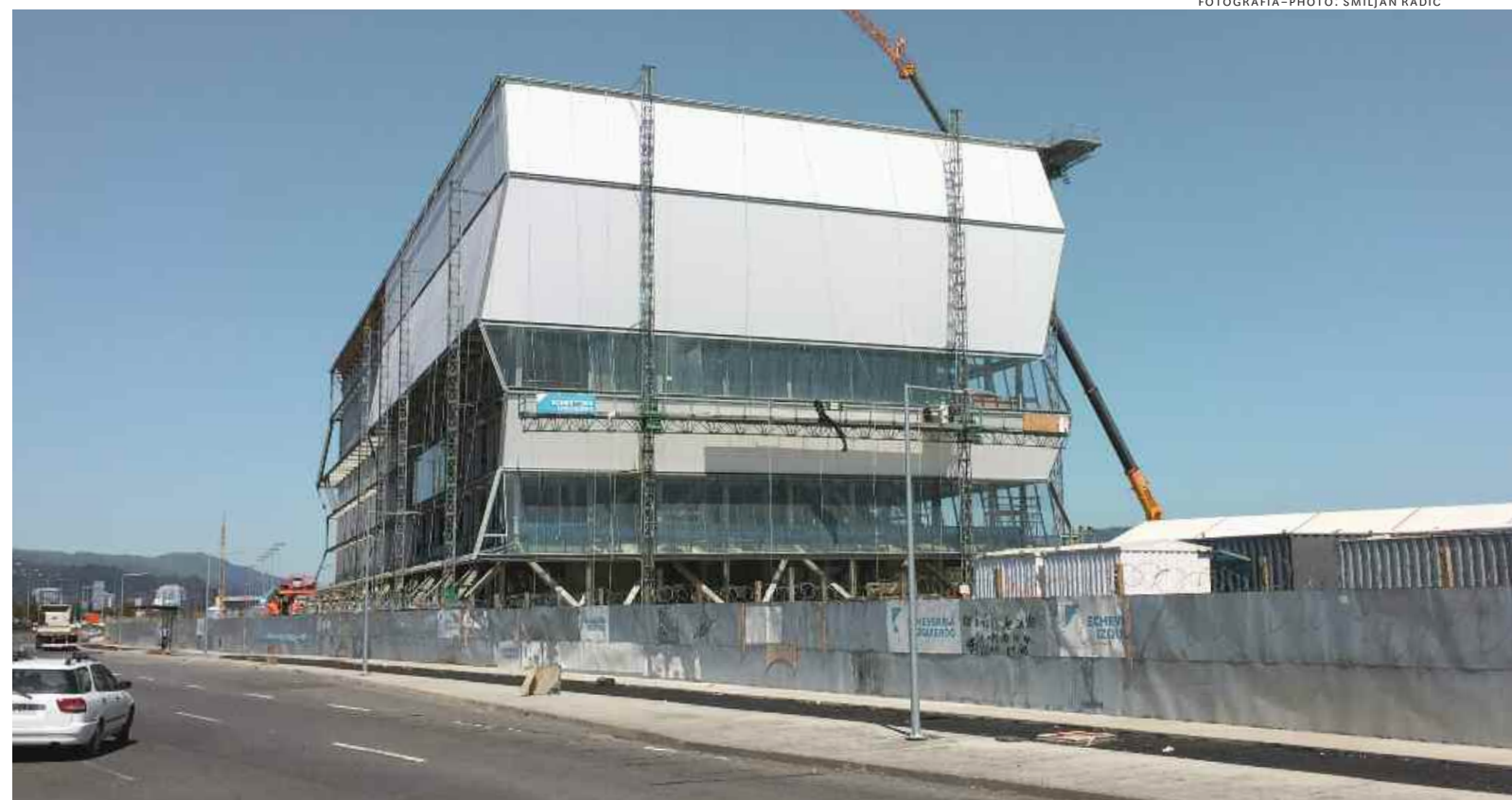


Corte longitudinal — Longitudinal section

159



FOTOGRAFÍA- PHOTO: SMILJAN RADIĆ



Esta bodega supuso una nueva escala de negocios en el ámbito de los vinos premium en Chile, con el desafío de implementar el trabajo artesanal vitivinícola más allá de su reducida escala habitual. En concordancia con este complejo cambio en la elaboración del vino, el edificio de la bodega se mueve entre la industria y el panorama, entre la producción y el paseo. Cada uno de sus ámbitos productivos responde a estas variables, las cuales muchas veces en el llamado *mundo del vino* se presentan como irreconciliables, lo cual lleva a enmascarar o esconder de los ojos del visitante la escala real del proceso industrial.

El edificio de 280 m de largo está semienterrado en medio del campo, si bien la manipulación de sus alrededores inmediatos lo hace medianamente perceptible desde el exterior. La organización lineal y sin variaciones de su planta productiva es matizada en su sección longitudinal mediante el paso por atmósferas diferenciadas que responden efectivamente a necesidades técnicas básicas del proceso de producción, relativas a la temperatura, la humedad y la ventilación. Se ingresa al edificio sobre un espejo de agua de flujo continuo, a través de una serie de senderos que recorren una instalación de piezas de granito recogidas del campo. El agua que corre bajo los pies del visitante colabora en la refrigeración de la sala de barricas en el nivel inferior. El espacio entre muros que la contiene se abre hacia la Cordillera de los Andes en un extremo y enfrenta la sala de cubas en el otro. La sala de cubas alberga 220 cubas de acero inoxidable y está cubierta con una techumbre de unos 130x40 m, hecha de doble membrana de PTFE. Con la luz y ventilación natural que permite esta techumbre se desarrolla el trabajo más arduo de la bodega. El visitante se desplaza por ese mismo nivel, entre las cubas o sobre ellas, teniendo como telón de fondo el panorama del viñedo. Al final de la sala de cubas se encuentra en el subsuelo una sala de fermentación maloláctica en barricas y una sala de cata. Muros de hormigón negro y roble americano, una humedad permanente y la penumbra reinante caracterizan el ambiente. Desde allí, el visitante sube a la sombra de un pabellón con grandes aleros, concebido para eventos y sala de ventas.

This winery introduces a new business scale to Chile’s premium wine market. The challenge was to implement locally crafted winemaking beyond its usual level. This complex change in the winery concept led to the building’s insertion in a world ranging between industry and the landscape, between production and relaxed walks. Each of its production areas respond to these variables, considered irreconcilable in the world of wine, which tends to lead the real scale of the industrial process to be camouflaged or hidden from the visitor’s gaze.

The 280 m long building is partly buried in the middle of a field. The landscaping operation on its immediate environs is quite obvious to passers-by. The unvaried linear organization of the production plant is nuanced in its longitudinal section by passing through differentiated environments that respond efficiently to the technical requirements of the production process— temperature, humidity, and ventilation.

Visitors enter the building alongside a sheet of flowing water, a series of paths around a facility built from locally collected granite. The water flows beneath the visitors’ feet to cool the barrel cellar. The space between the walls containing them opens at one end towards the Andes mountains, while the other end faces the vat room.

The vat room contains 220 stainless steel tanks, and has a double PTFE membrane roof measuring roughly 130x40 m. The hardest work at the winery is done with natural lighting and ventilation beneath this roof. Visitors move along this level, between or above the vats, with the panoramic backdrop of the vineyard. In the basement at the end of the vat room is the malolactic barrel room and a tasting room. Its black concrete and American oak walls, its permanent humidity, and the prevailing penumbra characterize the atmosphere in this space. Visitors climb from this point, in the shade of a pavilion with large eaves, to an area designed for events and the sales room.

obra — work	2008–12 año del proyecto — year of project
ubicación — location	14 200 m² superficie construida — built area
colaborador — collaborator	4 400 ha superficie del terreno — site area
ingeniería estructural — structural engineering	Luis Soler y Asociados Ltda., Bird Air

Bodega de Vinos VIK

VIK Wine Cellar



209



210

FOTOGRAFÍAS—PHOTOS: CRISTÓBAL PALMA

La creación de la sala «Chile antes de Chile» generó una posibilidad única para consolidar el edificio y renovar el imaginario espacial del Museo Chileno de Arte Precolombino.

El edificio del museo se organiza alrededor de dos patios y una galería pública exterior en el primer nivel. Con la intervención se amplió en unos 1000 m² la superficie de exhibición y de depósitos en dos niveles subterráneos bajo los patios norte y sur.

El patio norte se techó mediante una burbuja de membrana translúcida de ETFE con adhesión de baja emisividad (*low-e*) para albergar en él la boletería, la cafetería y una pequeña tienda. Esta cubierta transparente y autosoportante ha sido anclada al perímetro del patio sobre la cornisa superior del edificio mediante una estructura de acero muy parecida a la desarrollada en la Casa CR.

El patio sur, por el contrario, mantuvo su condición de exterior, libre de un uso condicionante. Su suelo se cubrió con un pavimento de piedras huevillo de 2" de diámetro fraguado sobre arena, algo similar a lo que se encontró en las excavaciones arqueológicas realizadas en el sitio. El hall de acceso entre los patios se liberó para reunir en él las circulaciones verticales para cada uno de los cuatro niveles del museo.

La sala de exposición mayor (38×11×7 m) y los depósitos están enterrados en el subsuelo, atravesando el edificio de lado a lado en un recorrido único llamado «Chile antes de Chile». El gran tamaño de esta sala, o mejor dicho, la indefinición del tamaño, ha dado una nueva escala a los recintos de exposición del museo. Abunda en ella una penumbra natural matizada por la luz que entra a través de dos lucernarios ubicados en sus extremos. En medio de esta penumbra natural, las piezas arqueológicas flotan iluminadas puntualmente.

En contraste con esta situación en el subsuelo, volvimos a iluminar naturalmente los recintos existentes de los niveles superiores abriendo las ventanas que dan sobre la calle y sobre los patios, las cuales permanecían tapiadas.

The creation of the “Chile before Chile” exhibition gallery presented a unique opportunity to consolidate the building and reimagine the spaces of the Chilean Museum of Pre-Columbian Art.

The museum building is organized around two courtyards and an outdoor public gallery on the first level. With the intervention, the exhibition and storage areas on two underground levels under the north and south courtyards were extended by about 1000 m².

The north courtyard was roofed with a bubble of translucent ETFE membrane with low-e coating to house the box-office, the coffee shop, and a small museum shop. This clear self-supporting cover is anchored to the courtyard’s perimeter on the upper cornice of the building by means of a steel structure very similar to that developed for Casa CR. The south courtyard, on the other hand, was preserved as an exterior space, with no specific use. The floor was paved with 2” gravel stones set on sand, similar to what was found in the archaeological excavations carried out on the site. The entrance hall between the courtyards was freed up to absorb the vertical circulation to and from each of the museum’s four levels.

The largest exhibition gallery (38×11×7 m) and the storage facilities are buried in the basement, crossing the building from one side to the other in a unique tour called “Chile before Chile.” The large size of this gallery, or rather its indefinite size, has given a new scale to the museum’s exhibition spaces. Many sections are naturally in half-shadow, nuanced by the light from two skylights located at either end. In this dusky space, the archaeological objects seem to float under targeted lighting.

In contrast to the setting in the basement, we restored natural lighting in the existing upper level spaces by opening the windows to the street and the courtyards, which had been boarded up.

Chile antes de Chile

Chile before Chile

MAQUETA—MODEL: ALEJANDRO LÜER FOTOGRAFÍAS—PHOTOS: GONZALO PUGA



216

obra — work

Chile antes de Chile

ubicación — location

Santiago, Chile

colaborador — collaborator

Eduardo Castillo

ingeniería estructural — structural engineering

B. y B. Ingeniería Estructural Ltda.

2008–13

año del proyecto — year of project

3056 m²

superficie construida — built area

4140 m²

superficie del terreno — site area



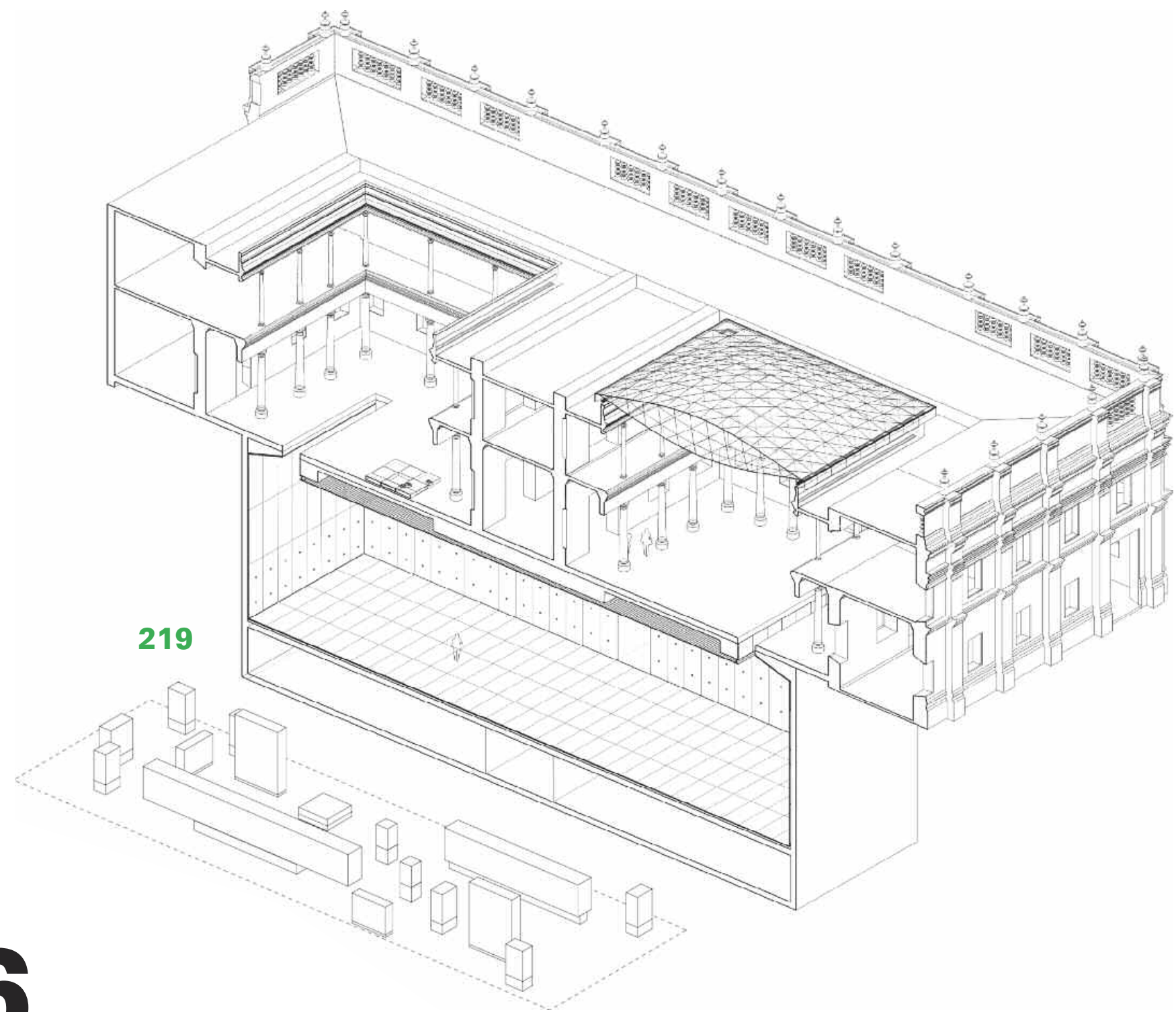
217



218

174

175



176



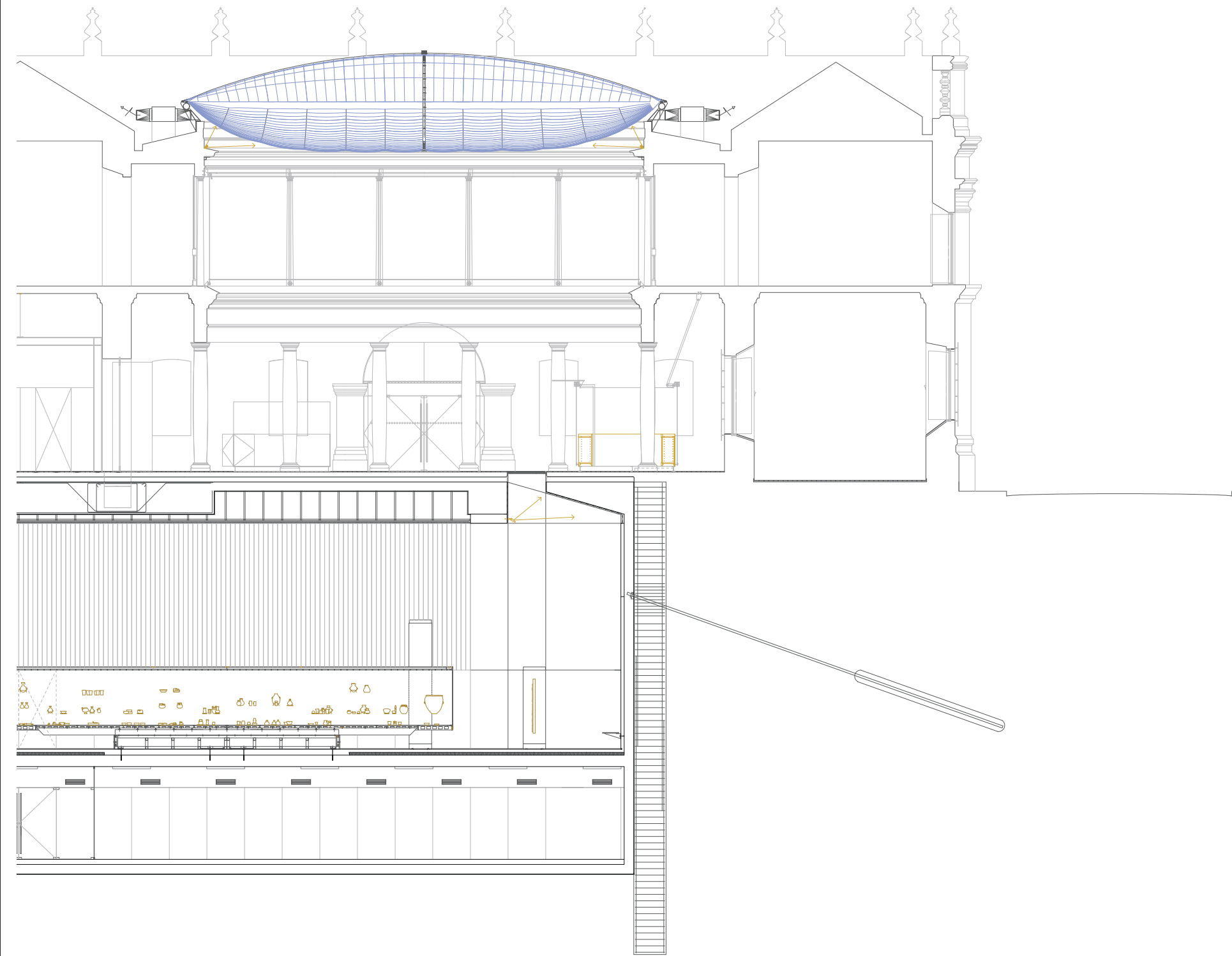
220

177

221



178



Corte longitudinal—Longitudinal section

179



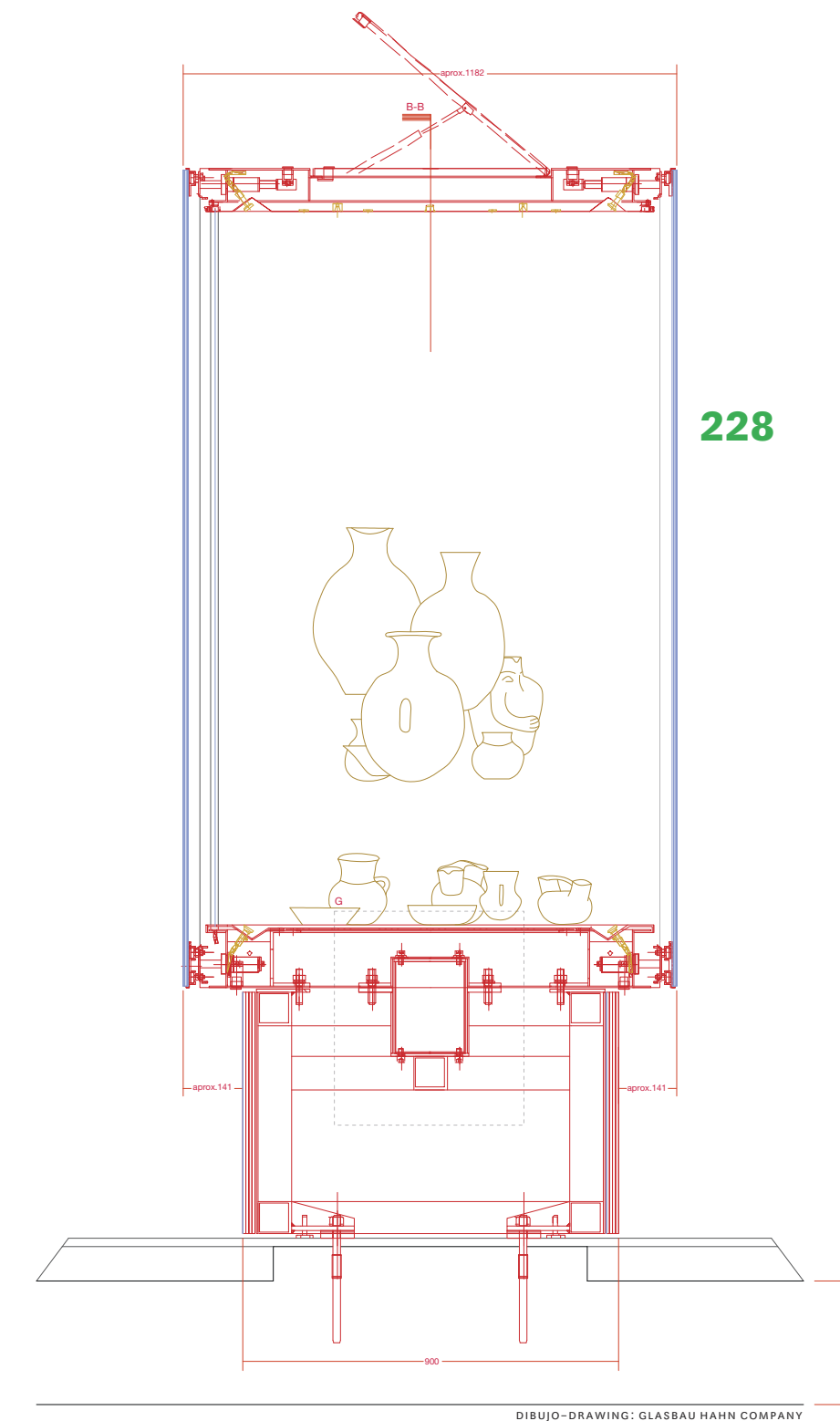
184

226



FOTOGRAFÍAS - PHOTOS: CRISTÓBAL PALMA

227



228

185

Detalle de vitrina en sala «Chile antes de Chile» — Detail of display case in “Chile before Chile” gallery

Un día, el GIGANTE volvió. Había ido a visitar a su amigo el Ogro de Cornualles, y permanecido con él durante siete años.
Al cabo de los siete años había dicho todo lo que tenía que decir, pues su CONVERSACIÓN era LIMITADA, y determinó volver a su CASTILLO. Al llegar, vio a los niños jugando en el jardín.

— ¿Qué hacéis aquí? — vociferó ásperamente.
Y los niños escaparon corriendo.

— MI JARDÍN ES MI JARDÍN — dijo el Gigante —; todo el mundo debe comprenderlo, y a nadie permitiré que juegue en él.

Al efecto, levantó una TAPIA elevadísima, y puso un cartelón que decía:
Se prohíbe la entrada
Bajo las penas consiguientes.
Era un Gigante muy EGOÍSTA...⁽¹⁾

Todos sabemos que el Gigante Egoísta de Oscar Wilde volvió cansado a su castillo después de siete años de ausencia y lo encontró invadido. Gritó, puso un letrero en la entrada y espantó el ruido constante de los niños. En venganza, el invierno cayó sobre su jardín permanentemente. La naturaleza hizo un festín con él hasta lograr su arrepentimiento, obligándolo a dejar entrar de nuevo el griterío en su refugio sordo y entrañable.

¿Cómo podría ser el castillo del Gigante Egoísta?
¿Cómo podría ser su refugio?



232

One day the GIANT came back. He had been to visit his friend the Cornish ogre, and had stayed with him for seven years. After the seven years were over he had said all that he had to say, for his CONVERSATION was LIMITED, and he determined to return to his own castle. When he arrived, he saw the children playing in the garden.

— “What are you doing here?” he cried in a very gruff voice, and the children ran away.

— “MY OWN GARDEN IS MY OWN GARDEN,” said the Giant; “anyone can understand that, and I will allow nobody to play in it but myself.”

So he built a HIGH WALL all round it, and put up a notice-board.
TRESPASSERS
WILL BE
PROSECUTED

He was a very SELFISH Giant...⁽¹⁾

We all know that Oscar Wilde’s Selfish Giant returned to his castle tired after seven years of absence and found it invaded. He shouted, put a sign in the doorway and scared away the constant noise of the children. In revenge, winter fell on his garden permanently. Nature made a feast of him until he repented, forcing him to let the shouts back into his silent and beloved refuge.

How might the castle of the Selfish Giant be?
How might your refuge be?

obra/maqueta — work/model
El Castillo del Gigante Egoísta
The Castle of the Selfish Giant
dimensiones — dimensions
38 cm (diámetro-diameter) × 15 cm (alto-height)

2009
año del proyecto — year of project

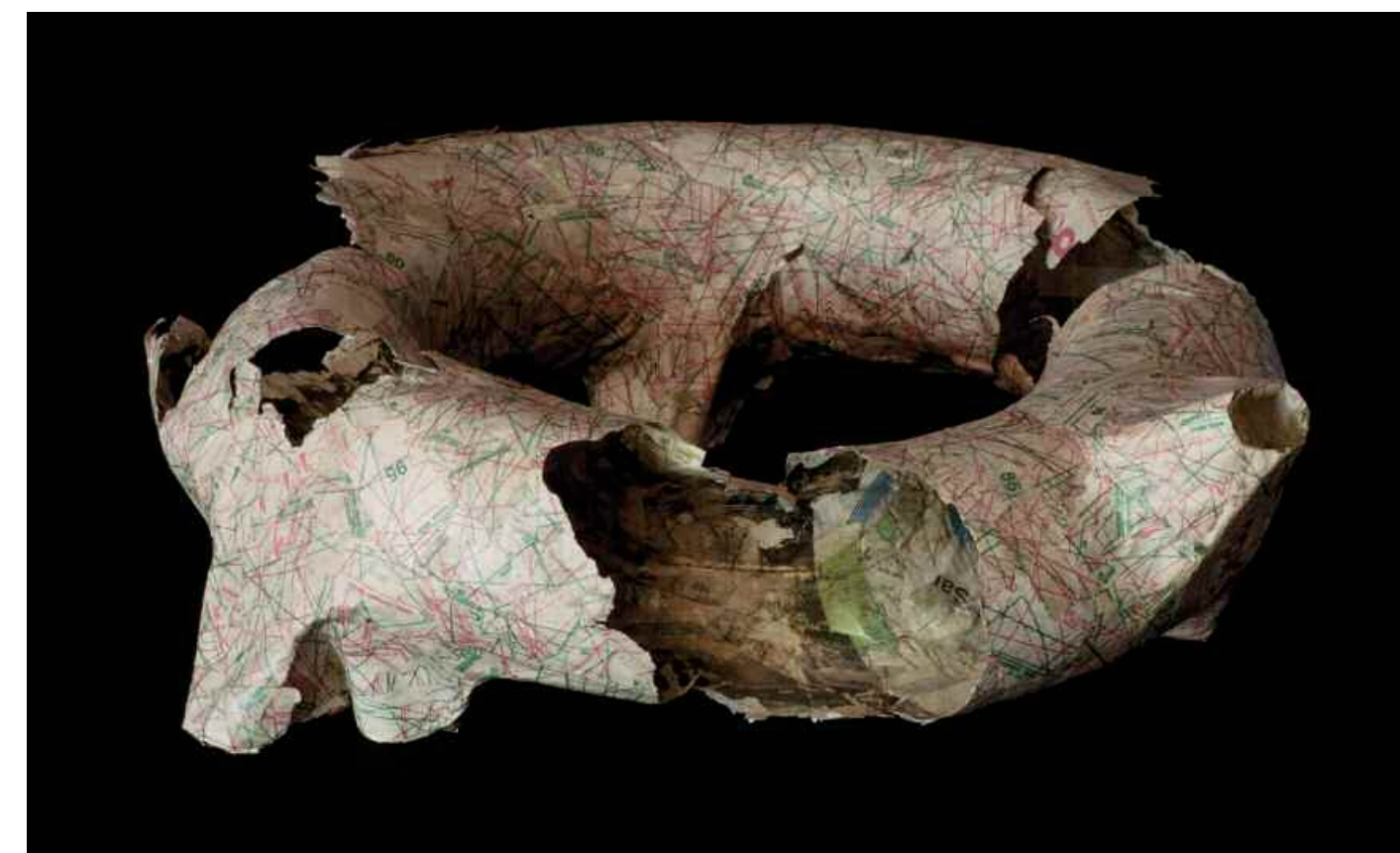
El Castillo del Gigante Egoísta

The Castle of the Selfish Giant

(1) Oscar Wilde, «El gigante egoísta», en *Obras Completas* (Buenos Aires: Hachette S.A., 1916), 69.

(1) Oscar Wilde, *The Selfish Giant*, in *The Happy Prince and Other Tales* (London: Duckworth, 1913).

233



MAQUETA-MODEL: SMIJAN RADIĆ FOTOGRAFÍAS-PHOTOS: GONZALO PUGA

234

188

189

En la imagen del capítulo C.2, dedicado a la «Carne» en el *Poema del ángulo recto* de Le Corbusier, el observador ocupa el cuerpo de un hombre tendido en un entorno ambiguo. Parece mirar un paisaje interior donde una mujer se encucilla inclinándose hacia una abertura que deja ver pasar una nube. Se ven los pies del hombre y un menhir, que seguramente es su rodilla o su pene erecto. Este ambiente está cubierto por una mano colocada es forma de bóveda sobre el total de la litografía, aumentando la sensación de interior o caverna.

La maqueta en cedro de la Casa para el Poema del Ángulo Recto se mostró por primera vez en la exhibición *Global Ends* en la Galería Ma de Tokio en 2010. Mucho debe su ambiente a la imagen antes descrita y a nuestra instalación en Venecia, *El Niño Escondido en un Pez*: un exterior opaco en hormigón armado; un interior tranquilo y perfumado en madera de cedro.

Esta casa es el último refugio que hemos construido. Su estructura es una bóveda regular en hormigón armado de 12 cm de espesor que cubre hasta 18 metros de luz, apoyada sobre los muros perimetrales. La bóveda se recorta irregularmente en su perímetro y deja en su interior un patio abierto. Es un volumen ciego ante un paisaje de montaña privilegiado, incrustado en un bosque de robles y acosado por el Jardín de Hojas formado por 300 piedras de basalto.

Su encierro da cuenta de que sus habitantes conocen los alrededores, como lo conoce un campesino, un vagabundo o un monje, *naturalmente*.

In the image of Chapter C.2, dedicated to “Flesh” in the *Poem of the Right Angle* by Le Corbusier, the observer occupies the body of a man stretched out in an ambiguous setting. He seems to be looking at an inner landscape in which a woman is kneeling, leaning towards an opening that shows a cloud passing. The feet of a man can be seen and a menhir, that is surely his knee or his erect penis. A hand placed vault-like over the whole lithograph covers this scene, increasing the sensation of an interior or a cave.

The cedar wood model of the House for the Poem of the Right Angle was shown for the first time in the *Global Ends* exhibition in the Ma Gallery in Tokyo in 2010. The setting owes much to the image described above and to our installation in Venice, the Child Hidden in a Fish: an opaque exterior in reinforced concrete; a peaceful interior perfumed by cedar wood.

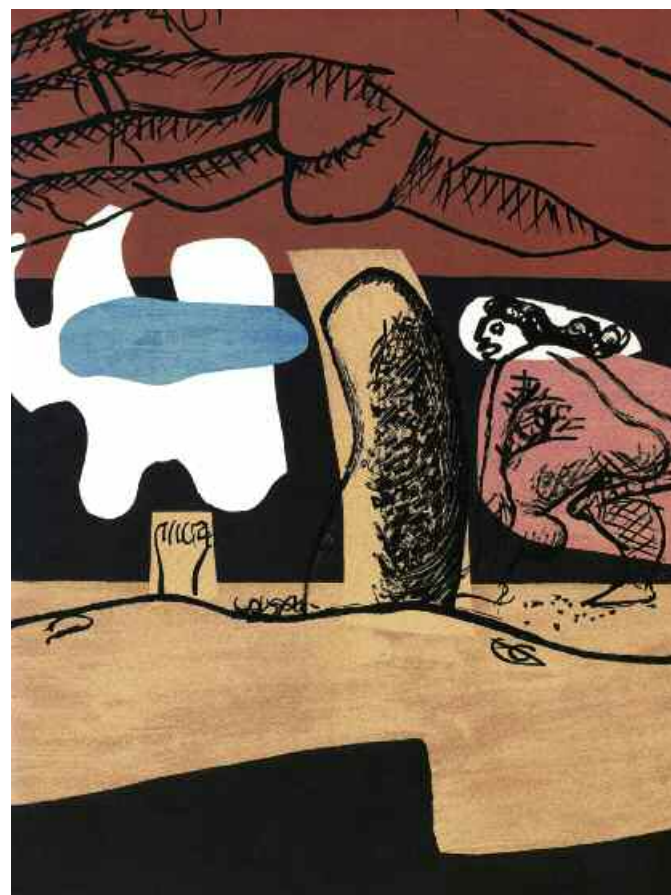
This house is the latest refuge we have built. Its structure is a regular vault in 12 cm thick reinforced concrete covering up to 18 meters of light, supported on perimeter walls. The vault is cut away irregularly at its perimeter, leaving inside an open patio. It is a blind volume in front of a privileged mountain landscape, encrusted in a wood of oak trees and besieged by the Garden of Leaves formed by 300 basalt stones.

Its seclusion accounts for how its inhabitants know the surroundings, as a peasant, a vagrant, or a monk would know them, *naturally*.

Casa para el Poema del Ángulo Recto

House for the Poem of the Right Angle

235



235

Le Corbusier, litografía C.2, *Poema del ángulo recto*, 1947-1953
Le Corbusier, lithograph C.2, *Poem of the Right Angle*, 1947-1953

190

obra — work

Casa para el Poema del Ángulo Recto
House for the Poem of the Right Angle

ubicación — location

Vilches, Chile

paisajismo — landscaping

Marcela Correa, escultora — sculptor

colaborador — collaborator

Jean Petitpas

ingeniería estructural — structural engineering

B. y B. Ingeniería Estructural Ltda.

2010-12

año del proyecto — year of project

165 m²

superficie construida — built area

4,5 ha

superficie del terreno — site area

236



FOTOGRAFÍA — PHOTO: SMILJAN RADIC

237



238



239

MAQUETA — MODEL: ALEJANDRO LÜER FOTOGRAFÍAS — PHOTOS: GONZALO PUGA

240

191

241



FOTOGRAFIA-PHOTO: GONZALO PUGA

192

242



(228-230) FOTOGRAFÍAS- PHOTOS: SMILJAN RADIC



243

193



244

245
Lucernarios con escultura colgante de Marcela Correa,
Dibujo, 2007, madera de espino, 265 x 505 x 420 cm
Colección privada
Skylights with hanging sculpture by Marcela Correa,
Dibujo (Drawing), 2007, hawthorn wood, 265 x 505 x 420 cm
Private collection



245

FOTOGRAFÍAS- PHOTOS: GONZALO PUGA

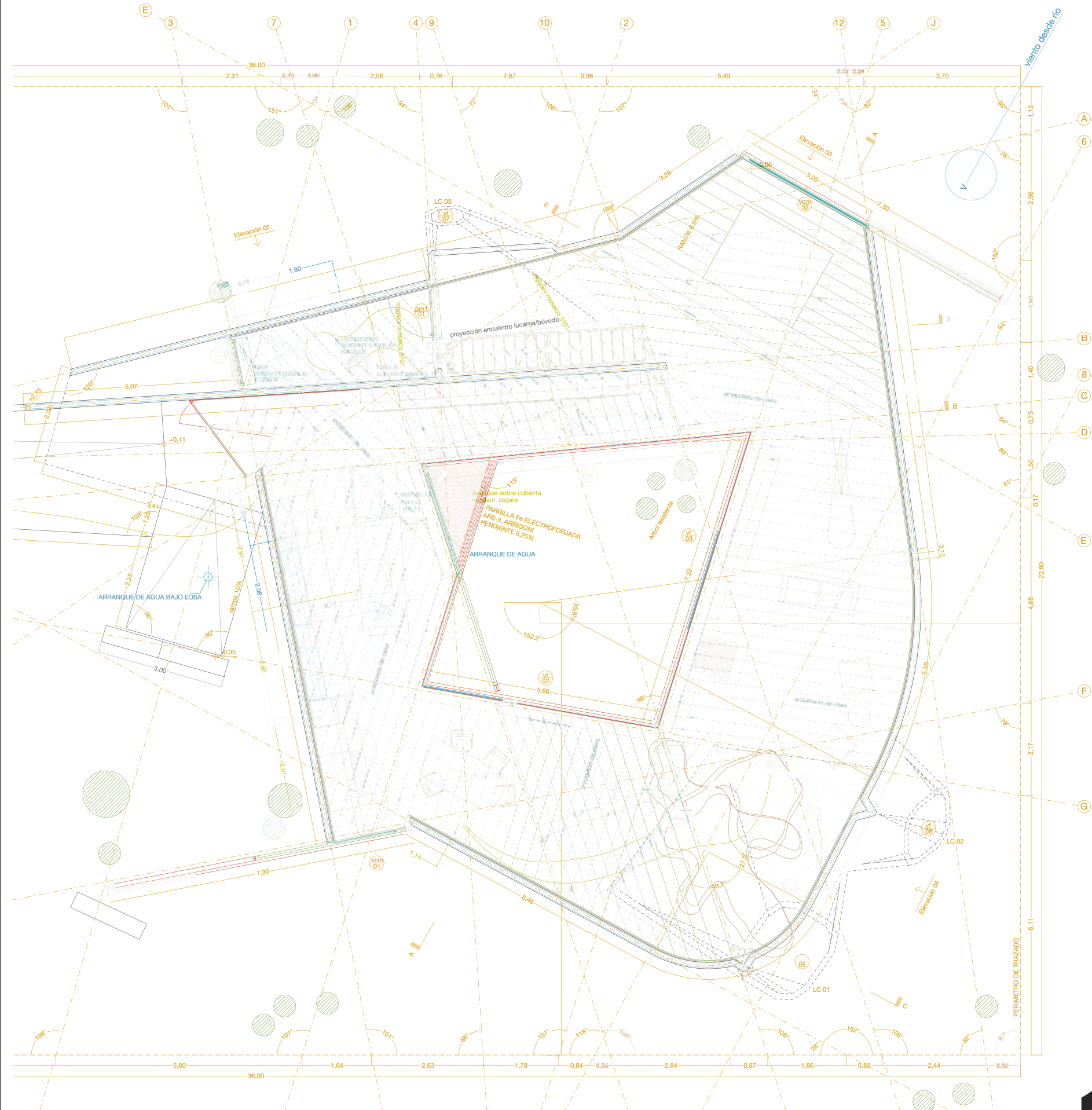
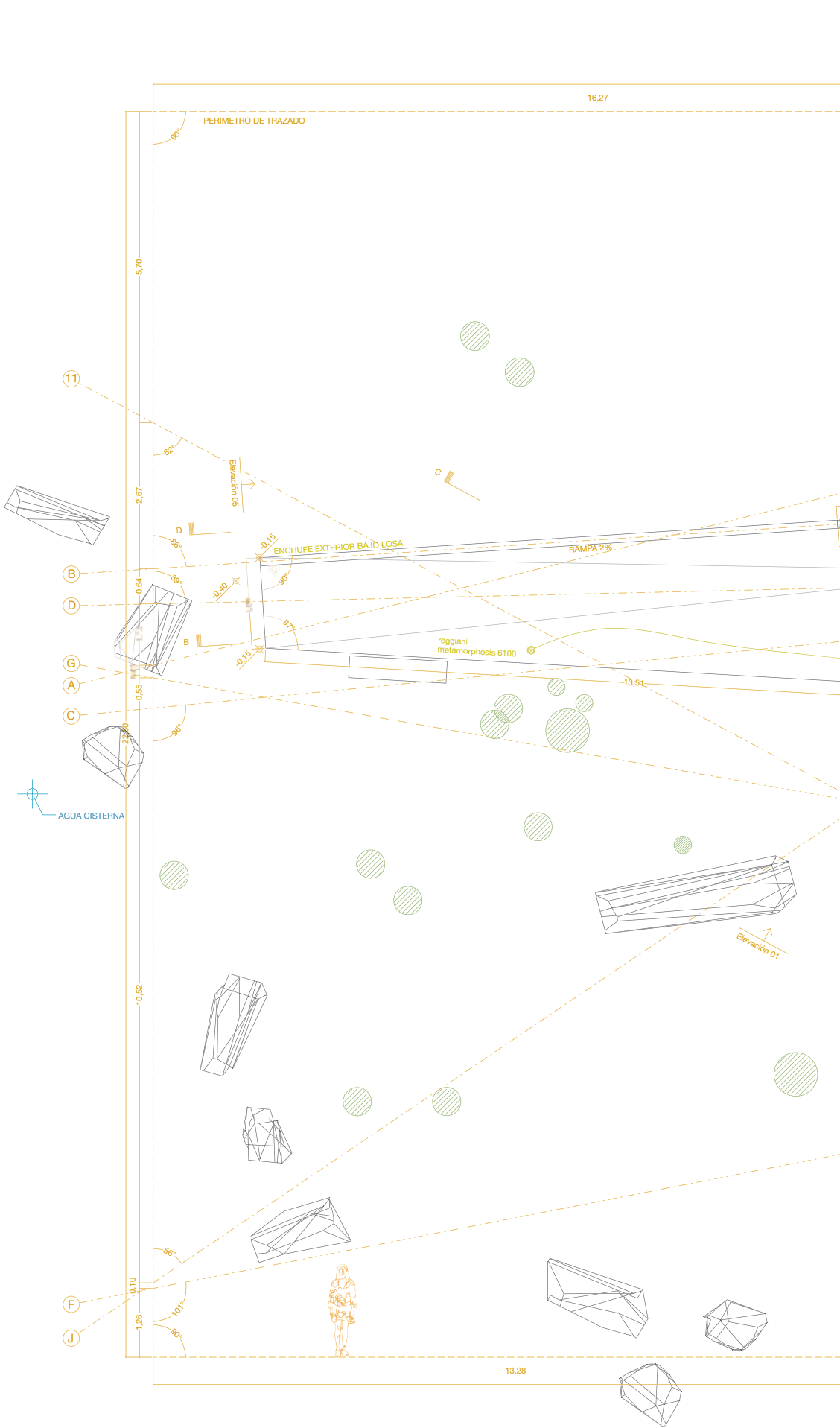
194



246

195

248



Un objeto es un ingrediente del carácter de un acontecimiento. El carácter de un acontecimiento no es más, de hecho, que los objetos que son sus ingredientes y las maneras con que esos objetos hacen su ingreso en el acontecimiento. De este modo, la teoría de los objetos es la teoría de la comparación de los acontecimientos. Los acontecimientos son comparables únicamente porque dan forma exterior a las permanencias. Comparamos los objetos en los acontecimientos siempre que podemos decir: «Ahí está de nuevo». Los objetos son los elementos de la naturaleza que pueden «darse de nuevo».

ALFRED NORTH WHITEHEAD, *El concepto de naturaleza* (Madrid: Gredos S.A., 1968), 161.

An object is an ingredient in the character of some event. In fact, the character of an event is nothing but the objects which make up its ingredients and the ways in which those objects make their ingression into the event. Thus, the theory of objects is the theory of the comparison of events. Events are only comparable because they embody permanencies. We are comparing objects in events whenever we can say, "There it is again." Objects are the elements in nature which can "be again."

ALFRED NORTH WHITEHEAD, *The Concept of Nature*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1920), p.143.

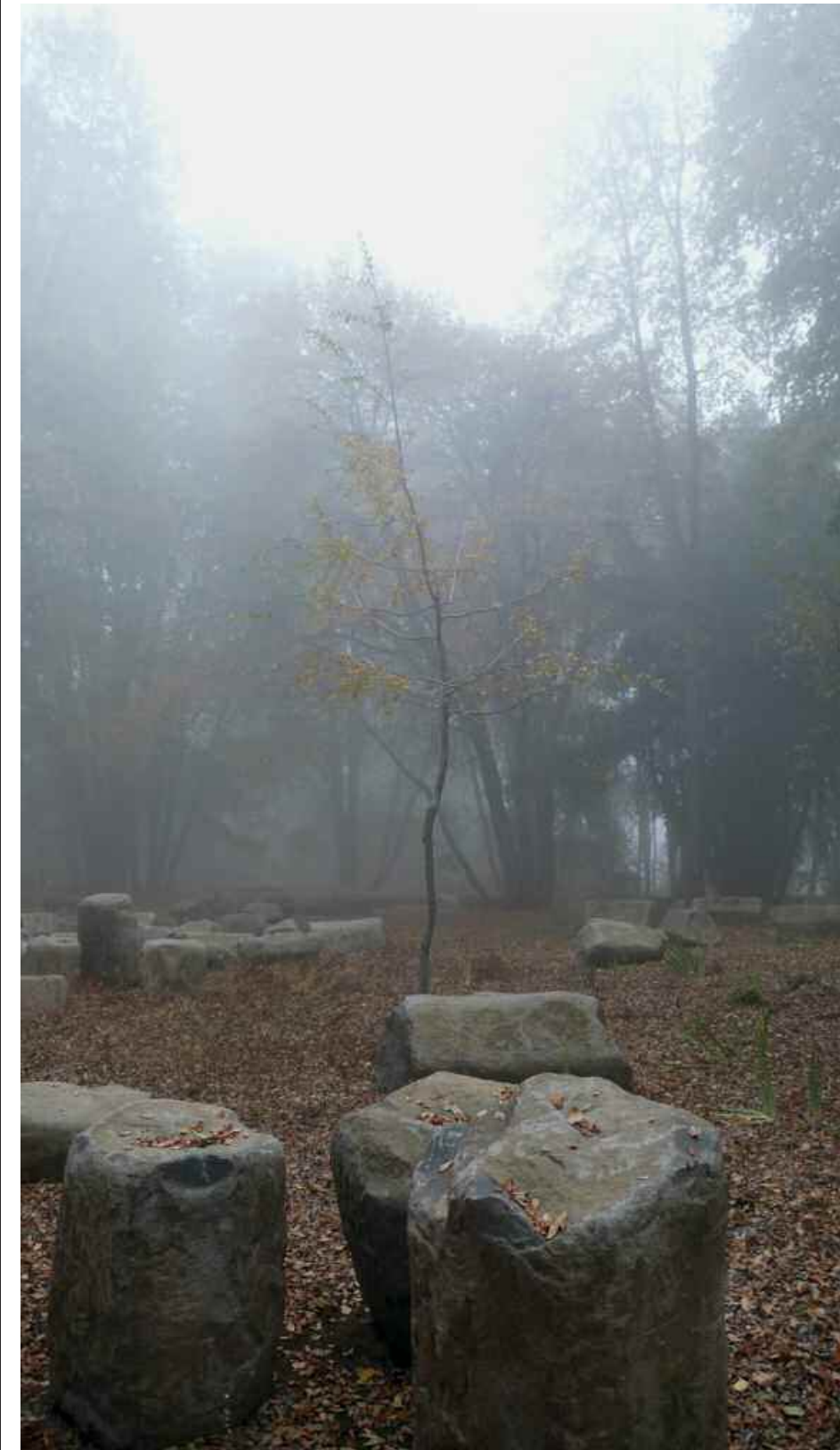
200



FOTOGRAFÍAS - PHOTOS: SMILJAN RADIC

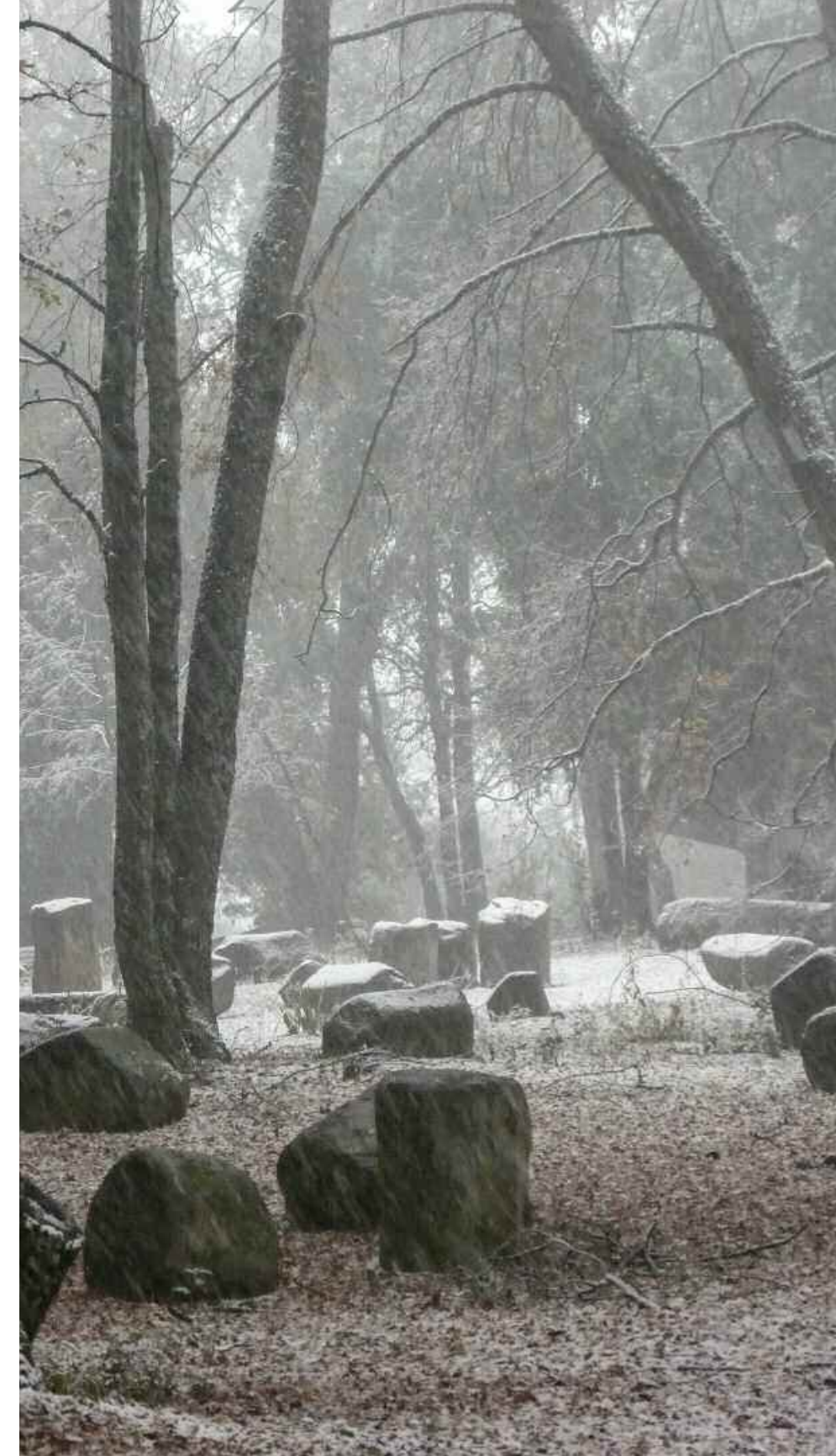
249

250



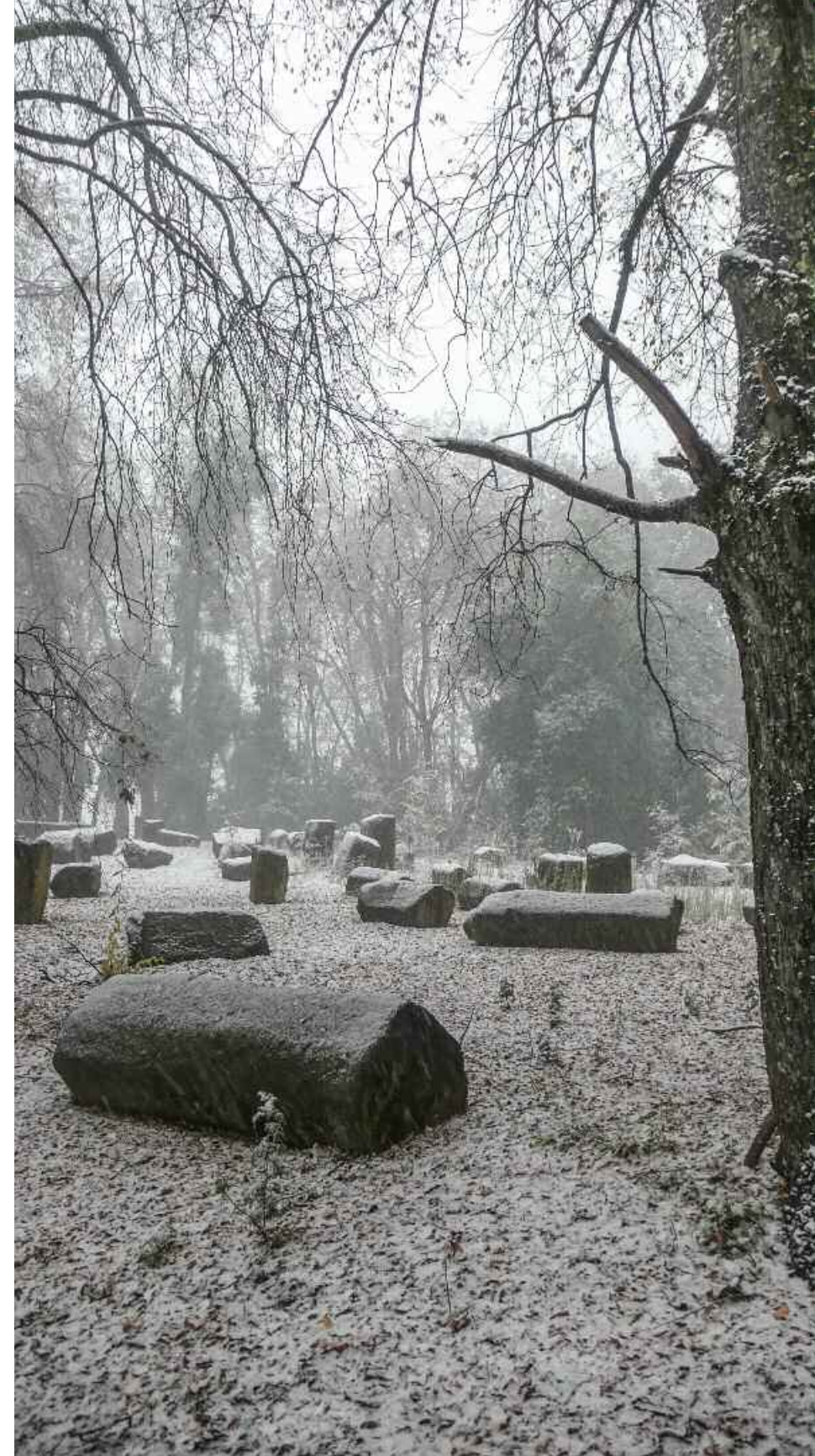
251

201



252

202



253

FOTOGRAFÍAS- PHOTOS: SMILJAN RADIC



254



255

203

Este taller de escultura consiste únicamente en un corral de piedras que circunscribe un área utilizable en medio de un campo, un puente-grúa para mover grandes pesos y una tienda que cuelga de éste y que brinda protección tan solo en su interior, pero abierta al exterior.

This sculpture workshop consists merely of a stone enclosure that surrounds a usable area in the middle of an open field, a bridge crane to move heavy loads, and a tent hanging from it that offers protection inside, but is open to the outside.

Corral

Corral



256

256
Smiljan Radić,
planta de ubicación, 2013,
estampado con papas, 87×21 cm.
Colección del arquitecto
Smiljan Radić,
site plan, 2013,
potato print, 87×21 cm.
Collection of the architect



257

DIBUJO—DRAWING: YUJI HARADA

obra — work
Corral
ubicación — location
Vilches, Chile
ingeniería estructural — structural engineering
B. y B. Ingeniería Estructural Ltda.

2014-15
año del proyecto — year of project
100 m²
superficie construida — built area
34 ha
superficie del terreno — site area



258

FOTOGRAFÍAS—PHOTOS: SMILJAN RADIĆ

— Vista de otoño
— Autumn view



259

El pabellón efímero creado para la Serpentine Gallery de Londres en 2014 continúa la tradición de las pequeñas construcciones románticas que se ven en los parques o en los grandes jardines, las llamadas *follies*, que fueron muy populares desde fines del siglo XVI hasta comienzos del XIX.

En general, las *follies* aparecen como ruinas, o erosionadas por el tiempo, y presentan un carácter exuberante, sorprendente y a menudo primitivo. Estas características difuminan artificialmente los límites temporales y físicos entre estas construcciones y su entorno natural. Nuestro pabellón retomó literalmente esos mecanismos formales, aplicando un lenguaje arquitectónico contemporáneo.

Así, la forma inusual y las cualidades sensuales del pabellón de 2014 se juxtaponían con la arquitectura clásica de la Serpentine Gallery para producir un sentimiento de extrañamiento en el visitante y una relación ambigua entre el jardín de la galería y el interior del pabellón.

Externamente, el visitante ve un frágil cascarón en forma de toro, suspendido sobre grandes piedras de cantera. Las piedras naturales se asocian con los elementos decorativos externos que suelen verse en los parques; sin embargo, aquí se utilizaron como estructura de soporte para el edificio. Esto rompe los límites definidos entre la edificación y el jardín, dando al pabellón, en sus bases, un peso físico y temporal que subraya la ligereza y la fragilidad del cascarón que sostienen.

El cascarón translúcido, de color crema amarillento (como el *masking tape*), está hecho de fibra de vidrio y alberga un interior organizado alrededor de un patio vacío, desde el cual el entorno natural aparece a un nivel más bajo, dando la sensación de que todo el volumen se halla flotando. Tiene secciones abiertas, como si se hubiera rasgado, recurso que sirve para incorporar los alrededores inmediatos a su interior. El suelo es un entablado de madera gris, como si el interior se hubiera construido más como una terraza que como un espacio protegido. Por la noche, gracias a la semitransparencia del cascarón, la luz de tono ámbar atrae la atención de los transeúntes, como las lámparas atraen a las polillas.

El pabellón se encuentra ahora instalado en los jardines de la galería y centro de artes Hauser & Wirth Somerset.



MAQUETA-MODEL: SMILJAN RADIĆ FOTOGRAFÍA-PHOTO: YUJI HARADA

264

obra — work
Folly, Serpentine Gallery Pavillion

ubicación — location
**Kensington Gardens,
Londres, Inglaterra**
London, UK

colaborador — collaborator
Yuji Harada

ingeniería estructural — structural engineering
AECOM

2014
año del proyecto — year of project

180 m²
superficie construida — built area

The ephemeral pavilion created in 2014 for the Serpentine Gallery in London continues the tradition of small romantic constructions seen in parks or large gardens, the so-called *follies*, which were hugely popular from the late 16th to early 19th century.

Generally, *follies* appear to be ruins, or worn away by time, taking extravagant, surprising, and often primitive forms. These features artificially blur the temporal and physical limits between these buildings and their surroundings. This formal style was taken literally by our pavilion, and applied in a contemporary architectural language.

Thus, the unusual shape and sensual qualities of the 2014 pavilion were juxtaposed with the classical architecture of the Serpentine Gallery to create a feeling of estrangement in the visitor and an ambiguous relationship between the garden and the pavilion's interior.

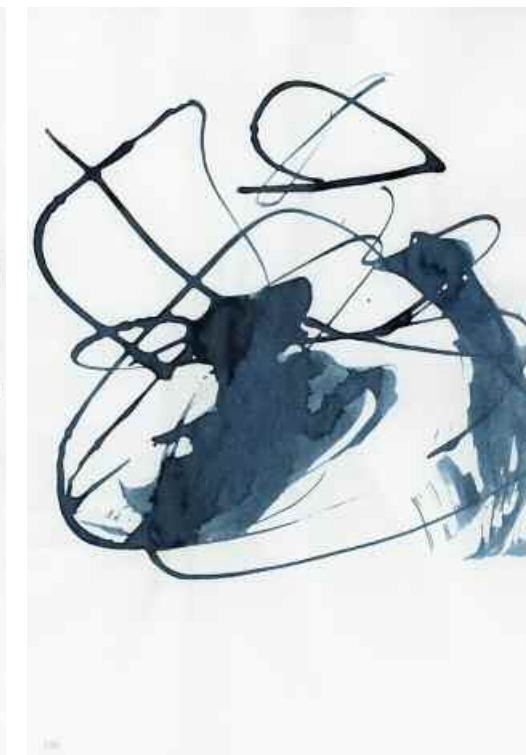
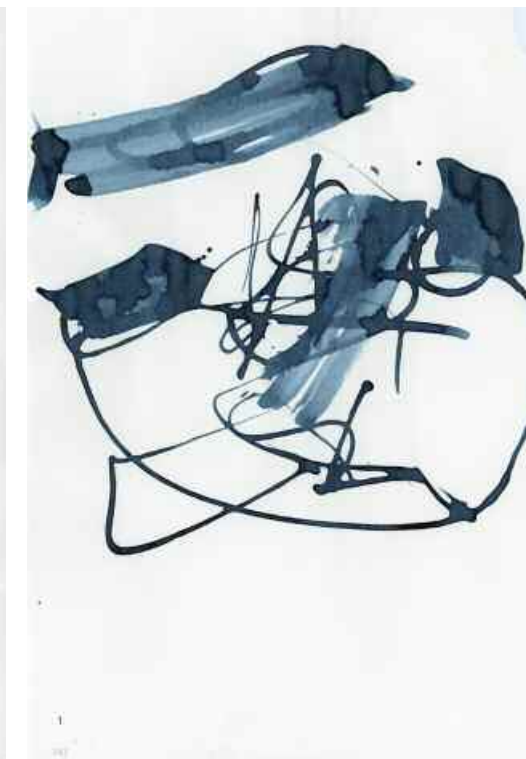
From the outside, visitors see a fragile shell in the shape of a bull, suspended on large quarry stones. Natural stones are associated with external decorative elements seen in parks, but here they were used as support for the structure. In this way, the limits of the building and the garden were broken, giving the pavilion, at its base, a physical and temporal weight that highlights the lightness and fragility of the upper shell.

The translucent, cream yellow shell (like masking tape) is made of fiberglass. The interior is organized around an empty patio, from where the natural setting appears lower, giving the impression that the entire volume is floating. The shell has open sections, as if it were torn, incorporating the immediate surroundings into the interior through these openings. The floor is gray wood decking, as if the interior were more a terrace than a protected inner space. In the evening, the semitransparent shell filters a soft amber-toned light that attracts the attention of passers-by, like a lamp attracts moths.

The pavilion is now installed in the garden of Hauser & Wirth Somerset, a gallery and arts center.

Folly

Folly



265

264
Modelo 5, plasticina,
20 x 20 x 10 cm.
Archivo Smiljan Radić

Model 5, modeling clay,
20 x 20 x 10 cm
Smiljan Radić Archive

265
Smiljan Radić,
Dibujo azul 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 2014,
tinta sobre papel, 13 x 20 cm cada uno.
Colección del arquitecto

Smiljan Radić,
Blue Drawing 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 2014,
ink on paper, 13 x 20 cm each.
Collection of the architect

208

209

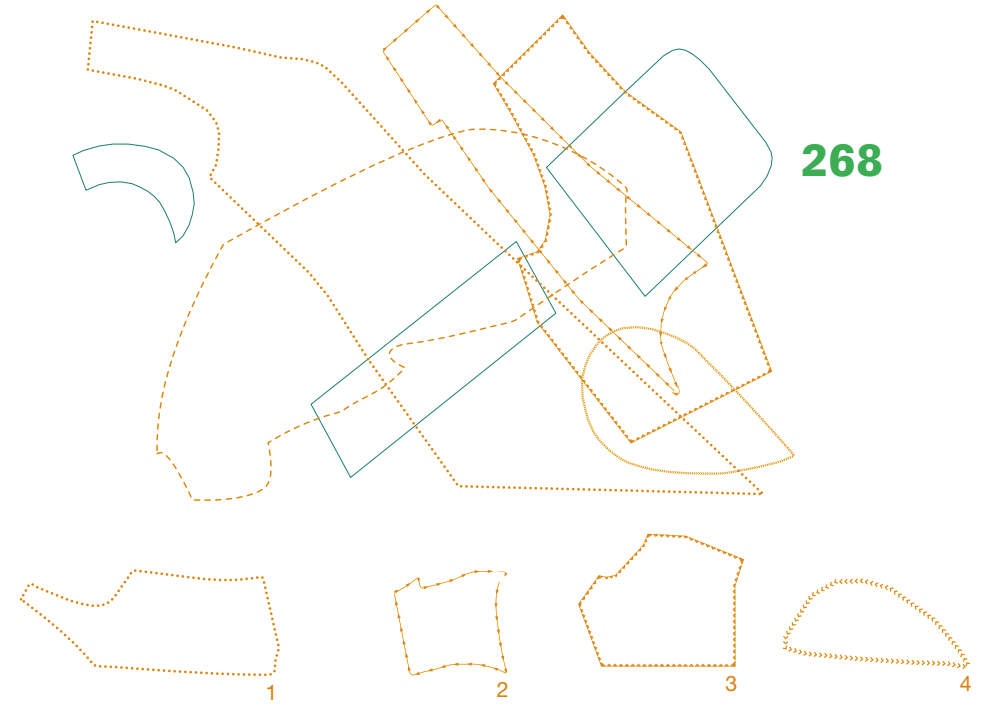
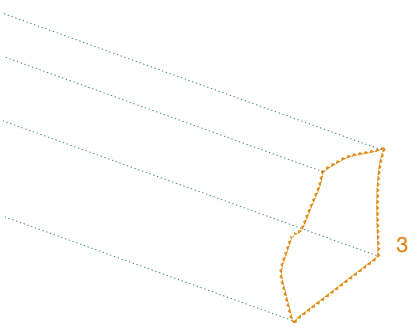
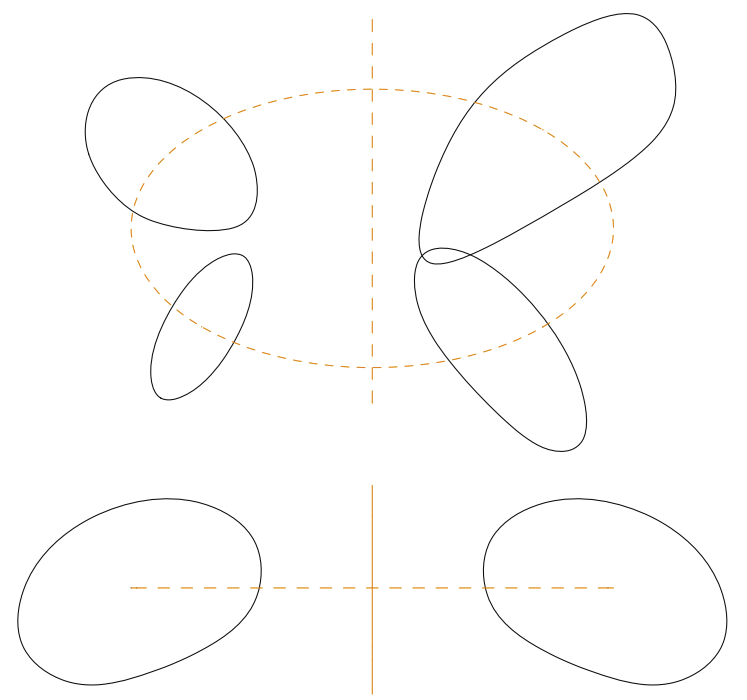
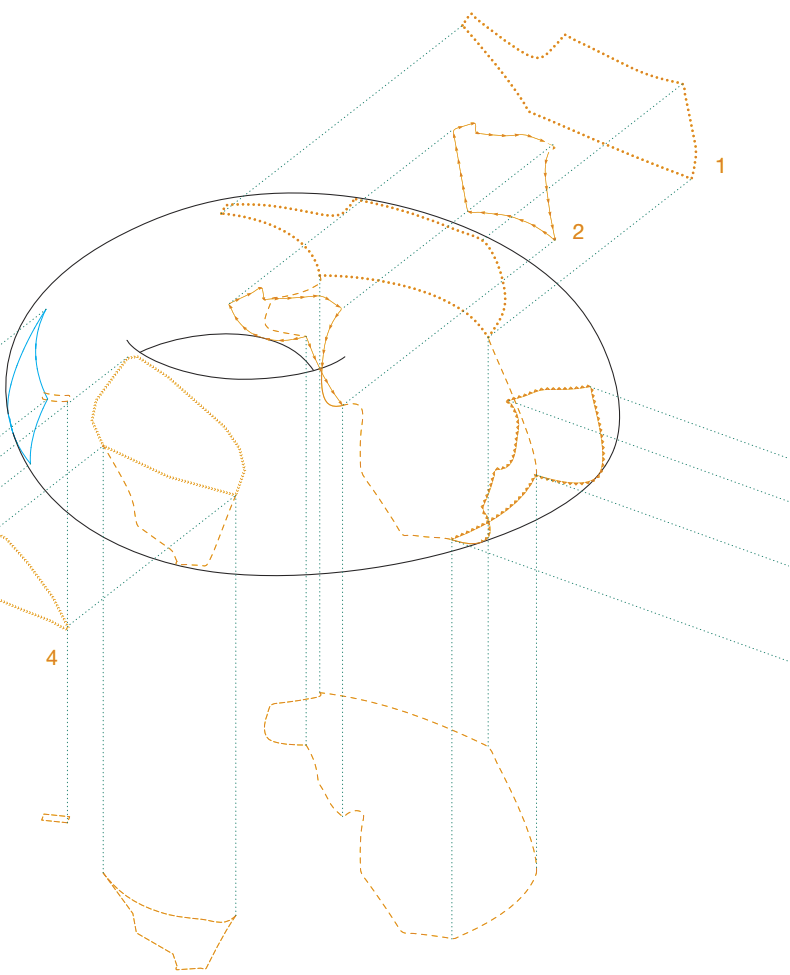
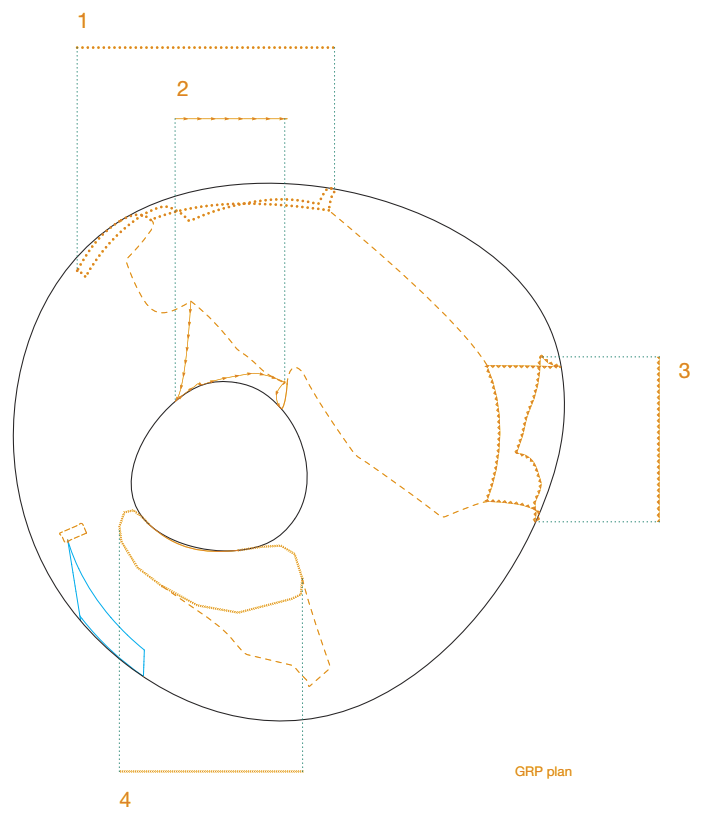


266

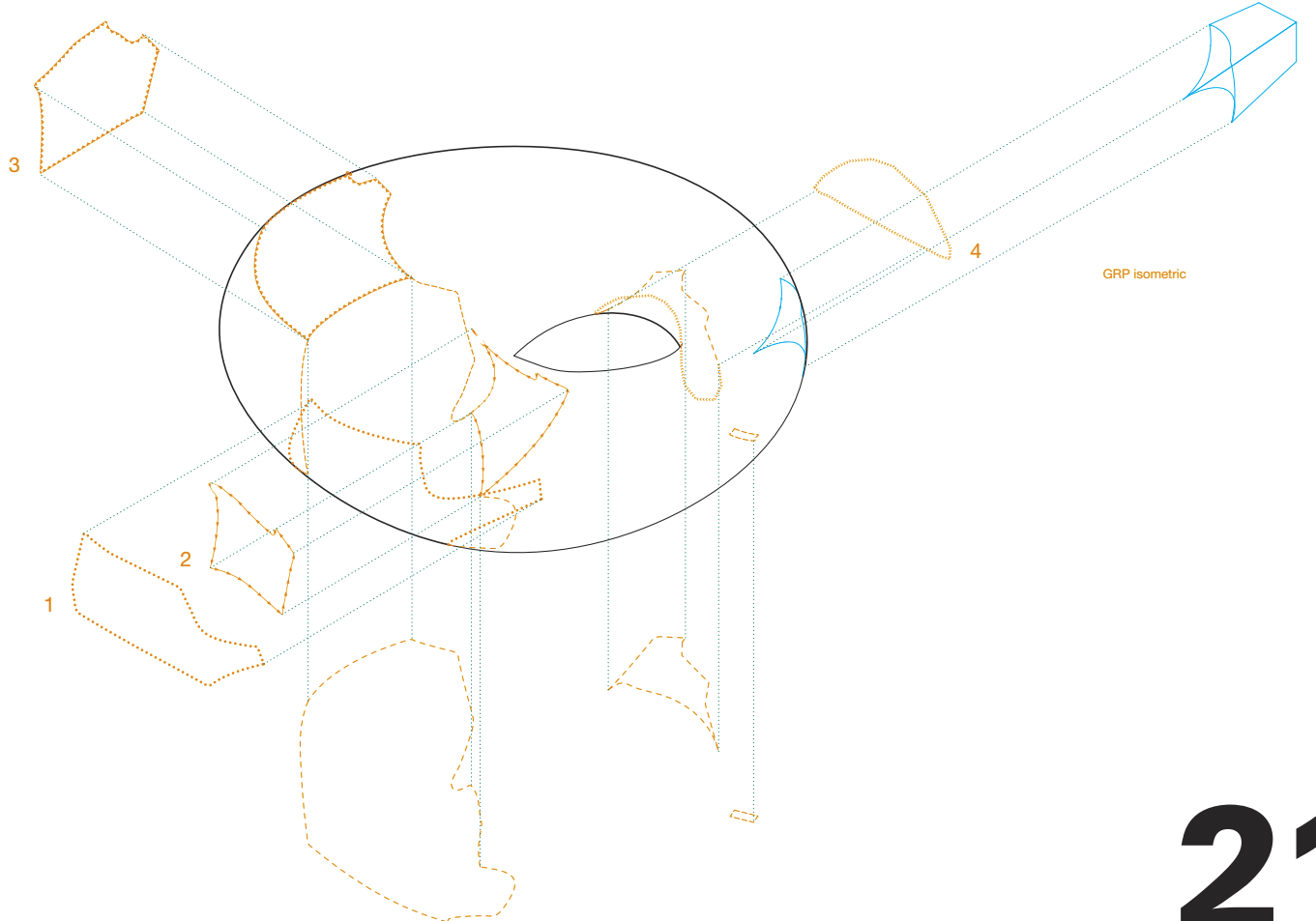


267

266
267
Modelo final, fibra de vidrio y madera de cedro, 70 x 70 x 25 cm.
Colección del arquitecto
Final model, GRP and cedar wood, 70 x 70 x 25 cm.
Collection of the architect



268



210

211



FOTOGRAFÍAS PHOTOS: SMILJAN RADIĆ

270

— En construcción en los talleres de Stage One, Londres, 2014
 — Under construction at the Stage One workshop, London, 2014

271



214

Trabajé con fibra de vidrio sin terminar, porque no solemos verla de esa manera; todo está un poquito crudo. Y para mí, esa textura del material [tiene el carácter] de algo hecho a mano. ⁽²⁾ —

⁽²⁾ Radić citado por Ellis Woodman, *Daily Telegraph*, 24 de junio de 2014.

Esta relación fundamental entre una idea arquitectónica derivada del material de una maqueta y la traducción de esa misma idea, saturada del material del cual está hecha, a la materialidad de una pieza arquitectónica tiene profundas implicancias para la comprensión del papel que juega el material en la forma, en la idea y en el entendimiento de las construcciones que habitamos permanente o temporalmente.

Ello nos exige definir nuestras prioridades y decidir qué retenemos y qué descartamos en ese proceso de traducción: qué cosa es de valor a la hora de cambiar la escala y qué cosa es meramente deseable.

El uso de la tecnología y la interpretación de la escala a través de la materialidad quedan aptamente demostrados en la Serpentine con el nuevo pabellón temporal de Radić y el pabellón «permanente» de Hadid:

P: Me interesa la superficie y la capacidad de transmitir la luz que buscas lograr del material. A menudo la fibra de vidrio se trabaja hasta lograr una superficie «in-material», estilo Zaha Hadid, pero también es capaz de retener la huella de cada movimiento de la mano que la trabajó. Dado que Hadid acaba de terminar una estructura de formas pulidas para la Serpentine a unos cientos de metros del Pabellón, me gustaría mucho saber cómo vas a trabajar tú este material.

R: Hay dos tipos de material en los dos pabellones que has puesto como ejemplo: uno es fibra de vidrio y el otro también es fibra de vidrio. Los dos son reales, pero pertenecen a mundos diferentes... ninguno es mejor o peor que el otro, tan solo son diferentes. Ambos se interesan por la definición de las formas, pero de maneras opuestas, y ambos se interesan por el grado de opacidad o de transparencia, pero también de maneras opuestas. La realización de las estructuras también es diferente: en el Pabellón, las capas de fibra de vidrio serán estructurales, van a sostener el aire que el Pabellón atrapa, gracias a un grosor de unos 12 mm y a una racionalidad semejante a la del papel maché. Los dos lugares pueden leerse de distintas maneras. En el nuevo Pabellón todo va a ser más crudo, pero no menos definido. ⁽³⁾

⁽³⁾ Radić en correspondencia con el autor.

La juxtaposición de lo crudo y lo definido tiene un gran interés, ya que revela un respeto por las subvaloradas condiciones de conveniencia y simplicidad, y desafía el supuesto de que definición equivale a refinamiento, lo que en realidad no es más que la persistencia de un concepto tan viejo como el Renacimiento. Es importante reflexionar sobre la naturaleza de la construcción frágil en relación con la «exactitud» y la «precisión» para poder determinar el valor de las palabras que usamos para describir no solamente lo que hacemos y cómo lo hacemos, sino también cómo diseñamos.

David Pye, en su libro *The Nature and Art of Workmanship*,⁽⁴⁾ clarifica la diferencia entre el «trabajo de riesgo» y el «trabajo de certeza». Pye describe el rol del artesano en términos de si está involucrado en la

This fundamental relation between an architectural idea derived through the material of a model and the translation of the same idea, saturated with the material out of which it is made, into the material of a piece of

architecture has profound implications for our understanding of the role material plays in the form, idea, and understanding of the constructions we permanently or temporarily inhabit.

It requires us to prioritize what we retain through the translation process, and what is jettisoned, that is, what is of value in rescaling the work versus what is simply expedient. The use of technology and the interpretation of scale via materiality are aptly demonstrated at the Serpentine in the new temporary pavilion by Radić and the “permanent” pavilion by Hadid:

Q: I am interested in the surface and light transmission quality of the material you want to achieve—fiberglass is often perfected to a “material-less” Zaha Hadid surface, yet is capable of holding evidence of every movement of the hand that made it. As Hadid just completed a smooth shape for the Serpentine just a few hundred meters from the Pavilion, I am very interested in how you will treat this material.

A: There are two types of material in the two pavilions that you put as an example: one is fiberglass and the other is also fiberglass. Both are real, but belong to different worlds—neither better nor worse, just different. Both are concerned with the sharpness of forms but in opposite ways, and both are concerned with the degree of opacity or transparency, also in opposite ways. The making of the structures is also different. In the Pavilion, the fiberglass layer will be structural, will support the air that it traps, thanks to being about 12 mm thick and a rationality that is similar to *papier-mâché*. The two places can be read differently. Everything will be more crude in the new Pavilion, but no less defined. ⁽³⁾

⁽³⁾ Radić in correspondence with the author.

This juxtaposition of crude and defined is of interest, as it reveals a respect for the undervalued condition of expediency and simplicity, and challenges the assumption that definition equates to refinement, which in reality is simply the persistence of a concept as old as the Renaissance. It is important to expand on the nature of fragile construction in relation to “accuracy” and “precision” in order to determine the value of words that we use to describe not only what we make and how we make it, but how we design.

In his book *The Nature and Art of Workmanship*,⁽⁴⁾ David Pye clarifies the difference between the “workmanship of risk” and the “workmanship of certainty.” He describes the role of the individual maker either being involved with the determination of the result, or being placed on the periphery of a pre-determined digital/mechanical operation of manufacture: “In the workmanship of risk, the result of every operation during production is determined by the workman as he works and its outcome depends wholly or largely on his care, judgement and dexterity.”⁽⁵⁾ The workmanship of certainty provides a process of such exactitude that the output is a clear manifestation of the intention, uniformly delivered. To establish a manufacturing process which precisely correlates to the output, all aspects of material performance

215

determinación del resultado o si está situado en la periferia de una operación de factura digital/mecánica predeterminada: «En el trabajo de riesgo, el resultado de cada operación durante el proceso es determinado por el trabajador a medida que trabaja, y el resultado final depende total o mayormente de su cuidado, buen juicio y destreza».⁽⁵⁾ El trabajo de certeza es un proceso de tal exactitud que el resultado final es una clara manifestación de la intención, plasmada uniformemente. Para establecer un proceso de factura que guarde una relación precisa con el resultado, hay que determinar todos los aspectos del comportamiento del material, tanto en la manufactura como en el uso, y suprimir las aberraciones o fallas para facilitar la certeza de dicho resultado. El efecto que la producción altamente mecanizada exige sobre el material es la homogeneidad: una viga de madera que requiere «ingeniería», la baja granulosidad del MDF, el plástico isotrópico o el bloque de acero moldeado. Como tal, el trabajo de certeza elimina el riesgo material al eliminar la diversidad y particularidad del material físico, lo que podríamos llamar la «materialidad» en sí. El trabajo de riesgo acepta activamente la particularidad de cualquier material, y mediante un proceso de ajustes, incorpora el comportamiento físico variable dentro de un elemento, reconciliando de ese modo un todo estructural.

(4, 5) David Pye, *The Nature and Art of Workmanship* (Cambridge University Press, 1968).

Cuando los requisitos de una obra están fijados, son plenamente comprendidos y constantes, el «trabajo de certeza» produce precisión y exactitud. Sin embargo, si las necesidades cambian, si la información original es ligeramente imperfecta o las circunstancias se modifican, la precisión no dejará de ser mensurablemente «precisa», pero a la obra le faltará exactitud porque ya no estará alineada con el propósito para el que fue creada. La probabilidad de cambio a lo largo de un ciclo de vida útil está casi garantizada; así lo determina la historia, de manera que el uso de precisión para producir exactitud no es un hecho dado, y nuestro supuesto de que la una produce la otra es en realidad cuestionable.

P: La palabra «nitidez» se utiliza en *El Croquis* en relación con el refugio de Chiloé... Puede que sea simplemente la traducción al inglés (*sharpness*), pero es una palabra fuerte que comprendo particularmente por haber estudiado con Peter Salter en la Architecture Association. Me gustaría entender cómo usas tú la idea que encierra esa palabra en el contexto del refugio, y tal vez en otros proyectos.

R: La fotografía aplana el mundo, presenta todo con el mismo grano de definición. Si vas a ver las estructuras de concreto de Lina Bo Bardi, en términos de cómo cumplen las necesidades de los proyectos —hablando incluso en un sentido social—, ves que la arquitectura parece desalineada o tal vez desordenada en comparación con los estándares de construcción europeos. La paradoja es que este desorden costaría muchísimo dinero en Europa, porque sería algo antinatural, constructivamente hablando. Es obvio que en cada momento y en cada lugar la arquitectura tiene un grado diferente de nitidez. Descubrir el grado exacto de nitidez es muy difícil, es más fácil estandarizarlo todo, llevar todo al mismo punto de resolución, aunque en algunos puntos todo resulte un poco falso.⁽⁶⁾

216

in manufacture and in use need to be determined, with aberrations or flaws removed to facilitate certainty of outcome. The effect on material that highly mechanized production requires is homogeneous—timber that requires “engineering,” the grainlessness of MDF, the isotropic plastic or the milled steel block. As such, the workmanship of certainty edits out material risk by editing out material diversity and particularity at the same time—we could call it “materiality” itself. The “workmanship of risk” actively accepts the particularity of any material, and through a process of procedural adjustment, incorporates the variable physical performance within an element by reconciling a structural whole.

(4, 5) David Pye, *The Nature and Art of Workmanship* (Cambridge University Press, 1968).

When the requirement of the work is fixed, fully understood, and constant, the “workmanship of certainty” delivers precision *and* accuracy. However, if needs shift, the original data is slightly flawed or circumstances change, the precision remains measurably “precise” but the work lacks accuracy because it is no longer aligned to the purpose for which it was made. The likelihood of change during a lifecycle of use is virtually guaranteed, history determines this, so the use of precision to deliver accuracy is not a given, and our assumption that one delivers the other is actually questionable.

Q: The word “sharpness” is used in *El Croquis* about the Chiloé refuge—it may be simply the translation, but this is a powerful word that I have a particular understanding of, having studied with Peter Salter at the AA. I would like to gain an understanding of how you use the idea behind this word within the refuge, and perhaps in other projects.

A: A photograph flattens the world, presents it all with the same grain definition. If you look at the concrete structures of Lina Bo Bardi, in terms of the way they meet the needs of the projects—even in a social sense—you see that their architecture appears out of line, or perhaps cluttered, in comparison to European standards of construction. The paradox is that this clutter would cost lots of money in Europe, because it would be something unnatural, constructively speaking. It is obvious that at every moment and in every place architecture has a different degree of sharpness. Discovering the exact degree of sharpness is very difficult; it is easier to standardize everything, take everything to the same level of resolution, although in some places it is all a bit fake.⁽⁶⁾

(6) Radić in correspondence with the author.

So how does the “workmanship of risk” operate differently from the “workmanship of certainty” that Radić alludes to?

By gauging the manufacturing process so as to respond to the particularities of a material, the methodology of making is open to variety, which if managed throughout the fabrication can lead to resolution that offers the potential for adjustment to the vagaries of both materiality and operation. With less process-driven construction, the ability to adjust and adapt is also inherent in this mode of manufacture, maintaining accuracy for longer.



FOTOGRAFÍAS—PHOTOS: IWAN BAAN

272



273

—Vista interior y vista de patio interior
—Interior view and view of interior patio

217

para contrarrestar esta inestabilidad. El ingeniero supuso que el cascarón y su superficie eran primordiales, mientras que Radić quería que el grosor mismo del material fuese el tema de la obra. «Cuando algo se derrumba en Chile, lo apuntalamos», dijo, y diseñó dos armazones para sostener la forma del toro. La piel ya no se sostiene por sí misma, pero esto es secundario a la historia; en realidad se trata de entender la fragilidad del recinto y la belleza inherente al hecho de que podemos seguir el modo en que cada paño de fibra se fue colocando incrementalmente, cómo cada sección fue ensamblada y conectada con las otras para profundizar nuestra comprensión de lo que a primera vista pasa por ser una superficie única.

Las columnas que apuntalan la obra están dispuestas de manera dinámica, con una terminación inequívoca que nos ofrece unas figuras negras en primer plano contra el fondo de una nubosa piel color ámbar arriba y alrededor nuestro. El carácter bidimensional, como de dibujo, creado por el equipo de iluminación y los puntales enfatizan la tridimensionalidad de la fibra de vidrio, reforzando el lenguaje interno del proyecto en lugar de debilitarlo.

¿Cómo fue recibido por los críticos el Pabellón? ¿Cómo se ha interpretado esta manifestación de un proceso de traducir ideas literarias a una forma, de traducir una forma a la maqueta de un edificio, y luego al edificio mismo? La discusión (predeciblemente) gira en torno a la forma. La provocadora presencia descontextualizada del Pabellón suscita una reacción formalista, pero que pasa por alto las impactantes implicancias materiales de la metodología de Radić:

— *Una estructura que parece una «cápsula espacial alienígena», diseñada por el arquitecto chileno Smiljan Radić, será este año el Pabellón de la Serpentine Gallery.* ⁽⁸⁾

⁽⁸⁾ Sitio web de la BBC News, 12 de marzo de 2014.

La más extraña estructura que haya agraciado el parque del oeste de Londres [...] parece el sitio de un monumental ritual pagano. ⁽⁹⁾

⁽⁹⁾ Oliver Wainwright, *The Guardian*, 24 de junio de 2014.

El Pabellón de 2014 establece un caso ejemplar para estudiar la rica relación entre la escala y la materialidad arquitectónica, y sobre todo invita a una comprensión crítica del sistema de valores que moldea el proceso de traducción entre ellas. Para Radić, el interés en las «construcciones frágiles» plantea profundas preguntas sobre el modo en que los materiales y la construcción son valorados o, por extensión, sobrevalorados en la práctica arquitectónica. El significado que solemos asignar a la permanencia está, según él, plenamente abierto al cuestionamiento. Como resultado de ello, surge una manera original de practicar la arquitectura. ¿Cómo nos relacionamos con el objeto al descubierto?, pregunta Radić.

— *Lo que solemos encontrar [en Chile] son construcciones frágiles fuera de toda tradición. Construidas de mejor o peor manera por un autor solitario, promueven la solución de un problema específico. El autor muere y se muere la construcción, así como su supuesta*

How, then, has the Pavilion been received by the critics? How has this manifestation of a process of translating literary ideas into a form, the translation of a form into the model of a building, then into the building itself been interpreted? The reportage (predictably) centers on form, with the provocatively un-contextual shape eliciting a formalist response, but one that passes over the striking material implications of Radić’s methodology:

— *A structure resembling an “alien space pod” designed by Chilean architect Smiljan Radić is to be the Serpentine Galleries’ Pavilion this year.* ⁽⁸⁾

⁽⁸⁾ BBC News website, March 12, 2014.

— *Weirdest structure yet to have graced the west London lawn... looks like the site of a momentous pagan ritual.* ⁽⁹⁾

⁽⁹⁾ Oliver Wainwright, *The Guardian*, June 24, 2014.

The 2014 Pavilion establishes a strong case study on the rich relationship between architectural scale and materiality and, importantly, invites a critical understanding of the value system that shapes the way the translation between them occurs. For Radić, the interest in “fragile constructions” raises profound questions about how material and construction are valued or, by implication, overvalued in making architecture. The meaning we habitually assign to permanence is for him fully open to question and, as a result, an original way of making architecture emerges. Radić asks: How do we relate to exposed objects?

— *What we usually find [in Chile] are fragile constructions unconnected to any tradition. Built in a better or worse manner by a lone author, they promote the solution to a specific problem. The author dies and so dies the construction, and its alleged contribution to the constructive world. Vernacular is something that has to do with a state of permanence that fragile constructions do not have. We could say: Vernacular architecture has memory, fragile constructions have an infected memory. For this reason, we can live with vernacular architecture, while fragile constructions may appear as “suspicious.”* ⁽¹⁰⁾

⁽¹⁰⁾ Radić in correspondence with the author.

Formally as distinct from its surroundings as any of the other pavilions, the critics’ response to the image of the project missed its critical quality. Radić provides an immediate and enjoyable spatial structure but with a narrative that undermines just as effectively as it affirms the value of architecture. This balancing act delivers both pleasure and disquiet, but in a manner which is positive and engaging.

So, *utilitas* and *veritas* without the stifling presence of *firmitas*, and all the cultural baggage that building for permanence brings.

276



FOTOGRAFÍA—PHOTO: IWAN BAAN

220

221

*Y un día al alba la desgracia se cuela
entre las sábanas y nos sorprende desnudos.
Hoy al alba.*
—Yorgos Seferis, *Seis noches en la Acrópolis*

«La muerte en casa» fue una conferencia dictada en el seminario *La luna de acuerdo*, organizado por el Magister de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile en mayo de 2014. El texto se ha revisado posteriormente. —S.R.

[FIGURA 277] Aldo Rossi termina de escribir su *Autobiografía científica* en 1981 cuando el Cementerio de Cataldo, en Módena, se construye. Leí por primera vez ese texto diez años más tarde y recuerdo que sus imágenes me parecieron tan reales que me vi obligado a dejar Venecia y viajé a Mantua, donde con un poco de suerte podría comprobar *la entrada de las nieblas por las puertas de San Andrés de Mantua, y después a Módena, donde con unas migajas de sensibilidad verificaría el sentimiento de piedad que se siente en la casa de los muertos.*

¿Por qué visitar esos edificios? En el texto rossiano, las nieblas y los restos los relacionan:

—*Pero ya durante el proyecto, ese edificio [el Cementerio de Módena] pertenecía a las inmensas brumas del valle del Po, a las casas desiertas, abandonadas desde hace muchos años, tras las grandes inundaciones; casas en las que aún pueden encontrarse la tacita rota, la cama de hierro, el cristal quebrado, la foto amarillenta y la humedad, las señales del río exterminador. Pueblos en los que el río reaparece con la continuidad de la muerte, dejando tan sólo signos, señales, fragmentos; pero fragmentos entrañables.*⁽¹⁾ —

(1) Aldo Rossi, *Autobiografía científica* (Barcelona: Gustavo Gili, 1998), 24.

*And one day at dawn misfortune slips
between the sheets naked and surprises us.
Today at dawn.*
—George Seferis, *Six Nights on the Acropolis*

“Death at Home” was a conference given in the seminar *The Moon Agrees*, organized by the Master’s Program in Architecture at the Pontificia Universidad Católica de Chile in May of 2014. The text has been revised. —S.R.

[FIGURE 277] Aldo Rossi finished writing his *Scientific Autobiography* in 1981 when Cataldo Cemetery in Modena was built. I first read this text ten years later and I remember his images seemed so real that I was compelled to leave Venice and travel to Mantua, where with a little luck I would be able to see the *entry of the mists through the gates of Sant’Andrea in Mantua*, then I went to Modena, where with a few crumbs of sensibility I verified *the feeling of piety* that is felt in the house of the dead.

Why visit those buildings? In Rossi’s text, the mists and the remains connect them:

—*Yet in the project, this building (the Modena Cemetery) already belonged to the great mists of the Po valley and to the deserted houses on the river bank, abandoned for years in the wake of the great floods. In these houses, one can still find broken cups, iron beds, shattered glass, yellowed photos, along with the dampness and other signs of the river’s devastation. There are villages where the river appears with the continuity of death, leaving only signs, signals, fragments; yet they are fragments that one cherishes.*⁽¹⁾ —

(1) Aldo Rossi, *A Scientific Autobiography* (Cambridge: MIT Press, 1981), 15.

La muerte en casa

Death at Home

Bruma y restos entrañables son acontecimientos atmosféricos y cronológicos que demuestran *científicamente* el doble significado del tiempo y, por tanto de la construcción, la que queda, en esas líneas siempre emparentadas con el desvanecimiento...

—*Veía la niebla penetrar en la basílica [San Andrés de Mantua] tal como a menudo gustaba de observarla en la Galería de Milán, como algo imprevisible, que modifica y altera, como luz y sombra, como las piedras pulidas y gastadas por los pies y manos de generaciones de hombres.*⁽²⁾ —

(2) Aldo Rossi, *Autobiografía científica* (Barcelona: Gustavo Gili, 1998), 10.

Una pesada melancolía se deja sentir a ratos al releer la *Autobiografía científica*, donde se mezcla el orgullo por lo construido y la aventura que ofrece su biografía, «donde todo lo pasado se convierte en historia, y se hace difícil pensar que las cosas pudieran haber ocurrido de otro modo».⁽³⁾ La muerte, en cambio, aparece domesticada en el texto, desvanecida y sin interés después del proyecto de Módena, como declara Rossi, coqueteándole, *sentada sobre sus rodillas.*

(3) Aldo Rossi, *Autobiografía científica* (Barcelona: Gustavo Gili, 1998), 24.

[FIGURA 278] Empujado por la profunda admiración que siento por ese texto, comienzo estos comentarios acerca de la recién inaugurada *folly* en la Serpentine Gallery de Londres y acerca de mi último proyecto, un mausoleo llamado La Muerte en Casa. Extrañamente, los pabellones románticos de los parques ingleses —conocidos como *folly*— y los mausoleos tienen en común una fascinación por las formas extravagantes y una veneración de las ruinas y la melancolía.

En el año 2000, en el Museo Sir John Soane (que para un ojo distraído, no inglés, puede parecer un mausoleo), el arquitecto Cedric Price dio una conferencia titulada «The Kitchen Lecture». En ella aborda la relación entre cocina y arquitectura y sobre la marcha describe como una *folly* captura la mirada del paseante distraído:

Mist and cherished remnants are atmospheric and chronological events that *scientifically* demonstrate the double meaning of time, and therefore of construction, what is left, in these lines always related with the fading...

—*I saw the fog enter the basilica (Sant’Andrea in Mantua) as I often love to watch it penetrate the Galleria in Milan: it is the unforeseen element that modifies and alters, like light and shadow, like stones worn smooth by the feet and hands of generations of men.*⁽²⁾ —

(2) Aldo Rossi, *A Scientific Autobiography* (Cambridge: MIT Press, 1981), 10.

A heavy melancholy is felt at times when reading the *Scientific Autobiography*, where pride for what was built and the adventure offered by this biography are mixed, where “it is also true that everything that has happened is already history, and it is difficult to think that things could occur in any other way.”⁽³⁾ Death, instead, appears tamed in the text, faded and uninteresting after the Modena project, as Rossi states, flirting, *sitting on his knees.*

(3) Aldo Rossi, *A Scientific Autobiography* (Cambridge: MIT Press, 1981), 24.

[FIGURE 278] Moved by the deep admiration I feel for this text, I begin these notes on the newly opened *folly* at the Serpentine Gallery in London and on my latest project, a mausoleum called Death at Home. Oddly, mausoleums and the romantic pavilions in English parks, known as follies, share a fascination with extravagant forms and a reverence for ruins and melancholy.

In the year 2000, at the Sir John Soane Museum, which for a distracted (not English) eye may seem like a mausoleum, the architect Cedric Price gave a lecture called “The Kitchen Lecture.” In it, he addressed the relationship between architecture and cuisine, and in passing

277

Smiljan Radić, detalle exterior de Folly, Pabellón Serpentine Gallery, 2014, Londres

Smiljan Radić, exterior detail of Folly, Serpentine Gallery Pavilion, 2014, London

FOTOGRAFÍA—PHOTO: GONZALO PUGA



278

Dolmen, una folly natural, Parque Jean-Jacques Rousseau, s. XVIII, Ermenonville, Oise, Francia

Dolmen, a natural folly, Jean-Jacques Rousseau Park, 18th c., Ermenonville, Oise, France

FOTOGRAFÍA—PHOTO: 2006, CC BY-SA 3.0/GFDL



223

222

—La verdadera folly recoge la cosecha de un ojo en silencio y suspende la verdad misma de una manera maravillosa. La contemplación solitaria es esencial, aunque sólo sea por una fracción de un segundo. La folly distorsiona el tiempo, el espacio y el sitio, y al hacerlo mezcla la magia con el misterio, la diversión con la fantasía, ahora con entonces. El humor es esencial en su creador, y el ingenio es un bono. En efecto, la folly exitosa invita al espectador a suspender con presteza cualquier creencia en lo racional. El elemento de sorpresa generalmente se limita a una folly sola o visualmente aislada. El asombro reemplaza a la sorpresa cuando el espectador puede disfrutar de una serie de follies. Sin embargo, incluso en estas circunstancias, el goce visual sigue siendo de cierta forma particularmente inglés, una serie de acontecimientos en lugar de una experiencia secuencial. Para entender esto, el espectador debe comparar las cerca de cuarenta follies que se encuentran en los enormes jardines y parques de Stowe en Buckinghamshire.⁽⁴⁾ —

(4) Hans Ulrich Obrist y Cedric Price, *Conversation Series: Vol. 21* (Colonia: Walther König, 2009), 35.

[FIGURA 279] Construir una folly esencialmente es hacer algo por segunda vez, algo a destiempo. Ese algo es siempre el recuerdo de un olvido, sobre el cual, paradójicamente, podemos decir: Ahí está de nuevo... una cabaña abandonada, una cueva con algunos dioses viviendo dentro, un templo o una pirámide... Una roca, por ejemplo, tiene para todos un significado primitivo, y es en ese para todos donde se esconde la naturaleza burda de una folly... en la repetición de un lugar común.



279

Templo de la Filosofía,
Parque Jean-Jacques Rousseau, s. XVIII,
Ermenonville, Oise, Francia

Temple to Philosophy,
Jean-Jacques Rousseau Park, 18thc.,
Ermenonville, Oise, France

FOTOGRAFÍA—PHOTO: P. CHARPIAT, 2006, CC BY-SA 2.5

281

Smiljan Radić, detalle interior
de Folly, Pabellón Serpentine
Gallery, 2014, Londres

Smiljan Radić, interior detail
of Folly, Serpentine Gallery
Pavilion, 2014, London

FOTOGRAFÍA—PHOTO: GONZALO PUGA



described how a folly captures the gaze of distracted passers-by.

—The true folly reaps the harvest of a silent eye, suspending truth itself in a delightful way. Lone contemplation is essential if only for a split second. The folly distorts time, place and space, and in so doing mixes magic with mystery, fun and fantasy, now with then. Humour is essential, in its creator, and wit a bonus. In effect, the successful folly encourages the observer to suspend with alacrity any belief in the rational. The element of surprise is usually confined to the single or visually isolated folly. Wonderment replaces surprise when a series of follies can be enjoyed by the viewer. However, even in these circumstances the visual enjoyment remains, in a particularly English way, a series of incidences rather than a sequential experience. To understand this, the viewer should compare the forty or so follies still to be found in the enormous gardens and parkland of Stowe in Buckinghamshire.⁽⁴⁾ —

(4) Hans Ulrich Obrist and Cedric Price, *Conversation Series: Vol. 21* (Cologne: Walther König, 2009), 35.

[FIGURE 279] To build a folly is essentially to do something a second time, something at an inopportune moment. That something is always the memory of something forgotten, about which we can paradoxically say: *There it is again*... an abandoned cabin, a cave with some gods living inside, a temple or a pyramid... A rock, for example, has for everyone a primitive meaning, and it is in that for everyone where the crude nature of a folly lies... in the repetition of a commonplace.

[FIGURA 280] Las follies fueron construcciones incomprendidas e inútiles. Muchas veces eran sólo pequeñas señales extravagantes en un jardín que disparaban fácilmente el imaginario hacia tierras lejanas... una especie de cápsulas de tiempo construidas para despertar la memoria e inducir la sorpresa en el paseante. Señalaban lugares, organizaban los recorridos secundarios en un parque o simplemente pronosticaban la llegada de tiempos mejores... un deslinde, un rincón sagrado, un sendero misterioso, una colina que necesitaba por su carácter trágico y rocoso una torre, una fiesta o la llegada del verano.

[FIGURA 281] Mi proyecto para la Serpentine Gallery tiene algo de ese destiempo. Nadie sabe a ciencia cierta qué es real y qué es falso en ese pabellón, o para qué realmente sirve su extraño ambiente. [FIGURA 282] Tampoco qué truco estructura la cáscara translúcida de fibra de vidrio de sólo 12 mm de espesor, o si las piedras que lo soportan sostienen algo, o si son simplemente pesados vestidos o disfraces de tiempo, como las cariátides en un verdadero templo griego o en la marquesina del Highpoint II de Berthold Lubetkin en Londres. Pero una folly rechaza con desdén y capricho esas categorías. En ella, la diferencia entre verdadero y falso es algo insensato. Es una locura porque, inexplicablemente, como sucede con una ruina, lo que justifica su existencia es su solo aparecer. Su aparecer solamente.

[FIGURE 280] Follies were misunderstood, purposeless constructions. They were often only small, extravagant gestures in a garden, easily whisking off the imagination to distant lands... a sort of time capsule built to awaken the memory and induce surprise in passers-by. They marked locations, organized secondary paths in a park, or simply predicted the arrival of better times... a demarcation, a sacred spot, a mysterious trail, a hill whose tragic rocky nature begged for a tower, a party or the arrival summer.

[FIGURE 281] My project for the Serpentine Gallery has some of that inopportune moment. No one knows for sure what is real and what is false in this pavilion, or what its strange environment is really for.

[FIGURE 282] Nor what trick holds up the translucent fiberglass shell that is only 12mm thick, or if the stones that support it hold anything, or if they are simply heavy dressing or disguises of time, like the caryatids on a true Greek temple, or on the canopy of Berthold Lubetkin's Highpoint II in London. But the folly disdainfully and capriciously rejects these categories. The difference between true and false in it is something foolish. It is crazy because, inexplicably, just as with a ruin, what justifies its existence is simply its appearance. Its appearance alone.



282

Smiljan Radić, detalle exterior
de Folly, Pabellón Serpentine
Gallery, 2014, Londres

Smiljan Radić, exterior detail
of Folly, Serpentine Gallery
Pavilion, 2014, London

FOTOGRAFÍA—PHOTO: GONZALO PUGA



280

Smiljan Radić, detalle exterior
de Folly, Pabellón Serpentine
Gallery, 2014, Londres

Smiljan Radić, exterior detail
of Folly, Serpentine Gallery
Pavilion, 2014, London

FOTOGRAFÍA—PHOTO: GONZALO PUGA

[FIGURA 283] La ruina, según Cedric Price, es el camuflaje que muchas veces usaban con humor los arquitectos para presentarnos estos pequeños pabellones como algo *natural* en medio de un mundo nuevo. Toda *folly* que se precie debe creer que ha estado siempre ahí, cayéndose a pedazos, incluso antes de la erosión del paisaje mismo que la acecha. Porque «ruinar es también un proceso o una acción, no sólo una imagen o un recurso gráfico. La ruina tiene una relación dialéctica con

el paisaje, y más, con la naturaleza misma, con una idea de la naturaleza y su realidad deteriorada o floreciente».⁽⁵⁾

(5) Brian Dillon, *Ruin Lust* (Londres: Tate Publishing, 2014), 36.

[FIGURA 284] Así, los cortes de la cáscara de mi pabellón, como las caídas naturales de los muros de una *folly* cualquiera, suponen la proyección del derrumbe por venir, un derrumbe inexistente. [FIGURA 285] Como lo demuestra Giovanni Battista Piranesi en sus *Carceri d'invenzione*, la ruina es un proceso de disolución espacial y temporal en el que interior y exterior se enredan sin adornos a través de sus muros agrietados y derruidas techumbres. Como lo describe Rose Macaulay, «muy pronto los árboles se abrirán paso a través de los ojos vacíos de las ventanas, la rosa y el hinojo florecerán dentro de las paredes rotas, las zarzas se enredarán en su exterior. Muy pronto la ruina será selvática, engullida, y las debidas criaturas se deleitarán».⁽⁶⁾

[FIGURE 283] The ruin, according to Cedric Price, is the camouflage that architects often used humorously to introduce these little pavilions as something *natural* in the midst of a new world. Any self-respecting folly must believe that it has always been there, falling apart, even before being eroded by the landscape that lurks around it. Because, “ruination is also a process or an action, not only an image or a graphic device. The ruin has a dialectical relationship with landscape, and further with nature itself, with an idea of nature and its decaying or burgeoning reality.”⁽⁵⁾

(5) Brian Dillon, *Ruin Lust* (London: Tate Publishing, 2014), 36.

[FIGURE 284] Thus, the cross-sections of the shell of my pavilion, like the *natural* falling of the walls of any folly, represent the projection of the collapse that is to come, a non-existent collapse. [FIGURE 285] As shown by Giovanni Battista Piranesi in his *Carceri d'invenzione*, ruin is a process of spatial and temporal dissolution, where interior and exterior are entangled, unadorned, through their cracked walls and their ruined roofs. As described by Rose Macaulay, “very soon trees will be thrusting through the empty window sockets, the rose-bay and fennel blossoming within the broken walls, the brambles tangling outside them.

Very soon the ruin will be enjungled, engulfed, and the appropriate creatures will revel.”⁽⁶⁾



283

Smiljan Radić, detalle exterior de Folly, Pabellón Serpentine Gallery, 2014, Londres

Smiljan Radić, exterior detail of Folly, Serpentine Gallery Pavilion, 2014, London

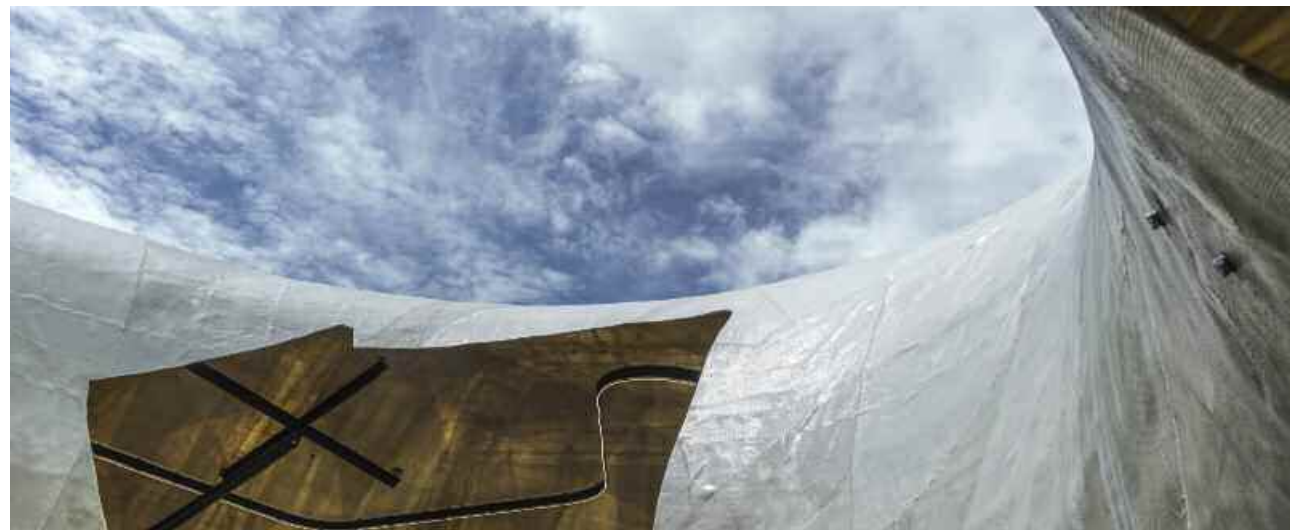
FOTOGRAFÍA—PHOTO: GONZALO PUGA

284

Smiljan Radić, vista patio interior de Folly, Pabellón Serpentine Gallery, 2014, Londres

Smiljan Radić, view of interior patio of Folly, Serpentine Gallery Pavilion, 2014, London

FOTOGRAFÍA—PHOTO: GONZALO PUGA



226

(6) Rose Macaulay, *Pleasure of Ruins* (Londres: Thames and Hudson, 1953), 453.

El pequeño jardín frente a la Serpentine Gallery es un rincón apenas delineado por unos parterres, una reja baja y una serie de normas de seguridad intangibles dentro de Kensington Gardens. Año tras año, durante los dos meses de construcción, este pequeño pedazo de pasto, como si fuera un valioso sitio arqueológico, es excavado y reinterpretado tratando de encontrar en él un nuevo hallazgo. Sin embargo, ha sido imposible acumular restos *entrañables* en él, sólo pueden sus curadores almacenar historias y recuerdos.

[FIGURA 286] Por mi cuenta, construir en ese jardín fue la posibilidad de dar forma al fantasma de algo que nunca habría sido, de algo que resultaba antes del pabellón difícil de pensar REALMENTE o, por lo menos, algo absurdo, extraño y caprichoso, nacido del juego y del azar, como lo fue la maqueta de papel maché para el Castillo del Gigante

(6) Rose Macaulay, *Pleasure of Ruins* (London: Thames and Hudson, 1953), 453.

The small garden in front of the Serpentine Gallery is marked out by just a few parterres, a low fence, and a number of intangible safety standards within Kensington Gardens. Year after year, during the two months of construction, this little patch of grass, as if it were a valuable archaeological site, is excavated and reinterpreted in an attempt to unearth a new finding. However, it has been impossible to accumulate its *cherished* remains in it; curators can only store stories and memories.

[FIGURE 286] For me, building in this garden afforded the possibility of giving shape to the ghost of something that never would have been, something that before the pavilion was difficult to REALLY think of, or, at least, something absurd, weird, and whimsical, born of play



285

Muro de bolones de piedra con musgo, Vilches, Región del Maule, Chile

Stone wall with moss, Vilches, Maule Region, Chile

FOTOGRAFÍA—PHOTO: SMILJAN RADIĆ



286

Sitio de obra para Folly, Pabellón Serpentine Gallery 2014, Londres

Construction site for Folly, Serpentine Gallery Pavilion, 2014, London

FOTOGRAFÍA—PHOTO: SMILJAN RADIĆ

227

Egoísta pensada unos años antes.

[FIGURA 287] Hasta ahora, mucho de lo que hemos escrito acerca de una *folly* podría servir para describir algunos mausoleos. Sin embargo, existe un aire húmedo y pesado encerrado en esos monumentos que brotan monolíticos, siempre contruidos como si fueran de una sola pieza, para simular una piedra o un sepulcro falsamente inexpugnable. En ellos existe una sensación de entierro que impregna todo, una pesadumbre que no encontramos normalmente en una *folly*, la misma sombra que describe el *paseante* extraviado de Robert Walser al enfrentarse al gigante Tomzack...

—Pasado, presente y futuro eran para él un desierto sin entidad, y la vida era demasiado escasa, demasiado pequeña, demasiado estrecha para él. No había ningún sentido para él, y a su vez él no significaba nada para nadie. De sus grandes ojos salía un torrente de pesadumbre ultramundana o inframundana. Un dolor infinito hablaba en sus cansados y laxos movimientos. No estaba vivo ni muerto, no era joven ni viejo. Me parecía tener cien mil años, y me parecía como si tuviera que vivir eternamente para no estar eternamente vivo. Moría a cada instante, y sin embargo no podía morir. No había para

and chance, like the papier-mâché model for the Castle of the Selfish Giant imagined a few years earlier.

[FIGURE 287] Up to now, much of what we've written about a folly could be used to describe some mausoleums. However, there is a damp, heavy air enclosed in these monuments that spring up like monoliths, always built as if they were made of a single piece, to simulate stone or a deceitfully impregnable tomb. In them there is a pervading sense of burial, a heaviness that we would not normally find in a folly, the same gloominess described by Robert Walser's *walker* upon encountering the giant Tomzack...

—Past, present, and future were to him an insubstantial desert, and life was too small, too tiny, too narrow for him. For him there was nothing which had meaning, and he himself in turn meant something to nobody. Out of his great eyes there broke a glare of grief from overworlds and underworlds, an indescribable pain spoke from each of his slack and weary movements. He was neither dead nor alive, neither old nor young. A hundred thousand years old he seemed to me, and it seemed to me that he must live forever, only to be for eternity no living being. He died every instant, and yet he could not die. There was for him no grave with



287

Mausoleo en Cementerio General de Santiago, Chile, s. XIX
Mausoleum in the General Cemetery of Santiago, Chile, 19th c.
FOTOGRAFÍA—PHOTO: SMILJAN RADIC

228

288

Smiljan Radić, dibujos para *La muerte en casa*, 2013, tinta oro y negra sobre papel, 32×24 cm cada una.
Colección del arquitecto
Smiljan Radić, drawings for *Death at Home*, 2013, gold and black, ink on paper, 32×24 cm each.
Collection of the architect



289

Smiljan Radić, dibujos para *La muerte en casa*, 2014, tinta negra y plata sobre papel (izquierda), tinta negra sobre papel (derecha), 32×24 cm cada una.
Colección del arquitecto
Smiljan Radić, drawings for *Death at Home*, 2014, black and silver ink on paper (left), black ink on paper (right), 32×24 cm each.
Collection of the architect



él una tumba con flores. (7) —

(7) Robert Walser, *El paseo*, trad. Carlos Fortea (Madrid: Siruela, 1997) 31.

[FIGURAS 288, 289] Inicié el proyecto del mausoleo sin darme cuenta y sin mediar encargo alguno mientras trabajaba en secreto para la *folly* de la Serpentine en Londres. En las noches de verano dibujaba en casa con tinta de grabado sobre papel grueso, y en uno de esos rápidos dibujos de color negro y oro apareció improvisamente un volumen monolítico, una especie de animita⁽⁸⁾ cruzada por una rendija. Sin duda, más animita y menos rendija. Su nombre vino más tarde como una advertencia para los distraídos.

(8) [Como ya se dice en la nota 17 de «Frágil fortuna» en esta publicación, las «animitas» son las capillas o marcadores que se colocan en los caminos u otros lugares para recordar a algún familiar muerto, por lo general en algún accidente o suceso trágico. Allí se venera su alma, o ánima. También se les llama «trampas para el alma»].

La Muerte en Casa y la *folly* fueron dos bestias que cayeron juntas sobre mí. Ambos proyectos llegaron al mismo tiempo, y un poco más tarde, a la cola, extrañantes como esos encargos, recibí unos dibujos desde Londres. [FIGURAS 290] Seis dibujos, una caja de chocolates y una carta escrita por Benjamin —el padre de Nicolás, autor de los dibujos— en la que me explicaba la razón de su regalo. Su hijo mayor, de dieciséis años, había visto algunos de mis dibujos publicados en internet, y a raíz de su entusiasmo, él había decidido intentar iniciar con este envío un trueque desde Londres, sin saber que yo viajaba en esos días permanentemente a Inglaterra, tratando de encontrar la solución para el pabellón de la Serpentine Gallery.

En los dibujos de Nicolás ustedes pueden ver un niño largo que llora.

flowers on it. (7) —

(7) Robert Walser, *The Walk*, trans. Susan Bernofsky and Christopher Middleton (New York: New Directions, 2012), s/p.

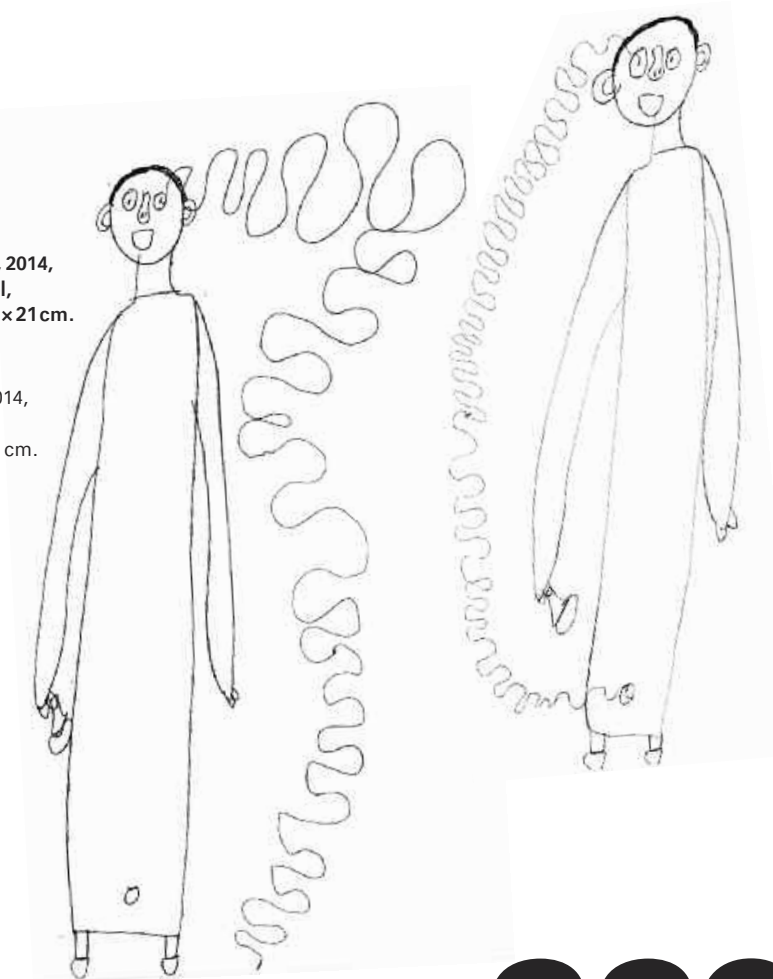
[FIGURES 288, 289] I started the mausoleum project without realizing it and without anyone requesting it while I was working in secret on the Serpentine folly in London. During the summer evenings I would draw at home with etching ink on thick paper, and in one of these quick sketches in black and gold, there suddenly appeared a monolithic volume, a kind of small roadside shrine lined with a crack. Definitely more shrine and less crack. Its name came later as a warning for the unwitting.

Death at Home and the folly were two beasts that sprung on me all at once. Both projects came at the same time, and a little later, strange as those commissions, I received some drawings from London.

[FIGURE 290] Six drawings, a box of chocolates, and a letter written by Benjamin —the father of Nicholas, author of the drawings— in which he explained the reason for his gift. His eldest son, sixteen, had seen some of my drawings on the internet and his enthusiasm had led Benjamin to try to start a correspondence from London, not knowing that I was about to travel to England permanently to try to find the solution for the Serpentine Gallery pavilion.

290

Nicolas Ikwueme, *Niño con instrumento*, 2014, tinta negra sobre papel, 2 láminas sueltas, 29,5×21 cm.
Archivo Smiljan Radić
Nicolas Ikwueme, *Boy with Instrument*, 2014, black ink on paper, 2 loose pages, 29.5×21 cm.
Smiljan Radić archive



229

El niño vestido con una especie de túnica llora, y en cada dibujo la trayectoria sinuosa de una lágrima rueda hasta vararse en su ombligo, o haciendo piruetas por los aires alcanza su mano...

[FIGURA 291] Le envié publicaciones y dibujos, en especial algunos que me parecían más legibles, producidos para El Niño Escondido en un Pez. He visto niños autistas dibujar a una velocidad galopante y he pensado siempre que mis dibujos no deberían ser menos rápidos, porque esa velocidad les asigna una *insignificancia*. En esa velocidad reside su abandono y gracias a ella pueden pasar inadvertidos como simples garabatos. Sin embargo, entiendo que ellos son como esa luz prístina que aparece cuando te anuncian que tienes un tumor. Todo, en un solo instante, se vuelve claro y bien delimitado. Todos los contornos de las cosas se iluminan cruelmente como si valiera la pena echarle un último vistazo al mundo. En esos momentos, aunque las líneas de los dibujos se apelmacen en una madeja de acontecimientos indescifrables para el común de los mortales, pueden ser descritas en detalle por la víctima una a una. Son momentos en que la maleza retoma su condición de planta. Recién ahora puedo entender esos dibujos como simples momentos de certeza.

[FIGURA 292] Recibí en respuesta una nueva caja de chocolates, otra carta escrita a mano y dos dibujos extraordinarios, plegados en cruz. Una vez abiertas todas sus caras siguiendo unas instrucciones inconclusas en el reverso del dibujo, reaparecía en su fondo el mismo niño rodeado ahora por las cuatro hojas abatibles atiborradas de números. Ése era el mundo de un niño autista. Desplegadas las hojas, el niño en el fondo ya no estaba parado mirando a lo lejos como lo hacía en la primera serie de dibujos, sino que ahora aparecía sorprendiéndonos mientras invadíamos su refugio, un sobre que podría ser una pequeña caja de música donde él era el único habitante.

Nos reunimos en junio en la *folly* de la Serpentine con Nicolás y su familia. Benjamín me explicó que lo que había visto como una lágrima en realidad era una luz de fuego y que el instrumento extraño que llevaba en su mano era una linterna. Descubrí que los números anotados estaban asociados de alguna manera con las miles de canciones que Nicolás recordaba y que el niño del dibujo era indiscutiblemente –según Marcela– su frágil hermano. Las hojas abatibles llenas de

In Nicholas's drawings you can see a tall crying child. The child is dressed in a tunic and is crying, and in each picture the winding path of a tear rolls down to his navel, or twists in the air until it reaches his hand...

[FIGURE 291] I sent him publications and drawings, especially some that seemed more legible, that I had made for the Boy Hidden in a Fish. I have seen autistic children drawing at a terrific speed and I've always thought that my drawings should not be less rapid, because that speed gives them *insignificance*. In this speed lies their abandonment and it may cause them to be overlooked as mere doodles. However, I understand that they are like that pristine light that appears when they tell you that you have a tumor. In an instant, everything becomes clear and well defined. All contours are cruelly illuminated as if it was worth taking a final look at the world. At such times, although the lines in the drawings clump into a skein of events that are indecipherable to ordinary mortals, they can be described in detail by the victim one by one.

These are moments when weeds regain their nature as plants. Only now can I understand these drawings as simple moments of certainty.

[FIGURE 292] I received in response a new box of chocolates, another handwritten letter and two extraordinary drawings, folded into a cross. Once opened as per some unfinished instructions on the back of the drawing, there reappeared the same child now surrounded by the four folded sides filled with numbers. This was the world of an autistic child. Once the sides had been unfolded, the child in the centre was no longer standing looking away as he was in the first series of drawings, but now he seemed to surprise us, as we invaded his shelter, an envelope that could be a small music box where he was the only dweller.

I met Nicholas at the Serpentine folly in June with his family. Benjamin explained that what I had seen as a tear was actually a fire light and the strange instrument held by the child was actually a lamp. I found out that the numbers were associated in some way to thousands



291

Smiljan Radić, dibujo para *El niño escondido en un pez*, 2010, 12ª Bienal de Arquitectura de Venecia, tinta negra y roja sobre papel, 32 x 24 cm. Colección del arquitecto
Smiljan Radić, drawing for *The Boy Hidden in a Fish*, 2010, 12th Venice Biennale of Architecture, black and red ink on paper, 32 x 24 cm. Collection of the architect



230

números y sus dedos, enredados sobre sí, contando en incesante movimiento mientras caminábamos, eran señales físicas del registro constante de su memoria.

Después de salir del pabellón atravesamos Kensington Park y tomamos el metro en Lancaster Gate para visitar Portobello, un ambiente terrible para dos tribus autistas. En ese trayecto, cada familia miraba los gestos de la otra, tratando de descubrir qué nuevos sonidos podían ser incluidos en nuestras realidades. Aprendiendo. Pero es difícil traspasar conocimientos. Es muy difícil comunicar. Los momentos de silencio, los pocos momentos de silencio, fueron aquellos en que todo quedaba claro... Finalmente, a pesar del cariño instantáneo y de la compasión mutua, estábamos solos. Como dice de manera dulce Saint-John Perse, estábamos *solamente*... como el niño abrazado por sus números, como el *Niño escondido en un pez*, como el *Niño escondido en un huevo*, como el habitante de La Muerte en Casa.

[FIGURA 293] El mausoleo es una pieza de ladrillo sólido de 10 m³. En realidad son dos piezas únicas con un interior apenas desfondado por la luz que se cuela a través de una rendija que separa las partes descalzadas. Ella filtra todo lo que por fuera corre a tiempo. Mientras, en su interior ocurre a destiempo lo más importante, un silencio sordo y una penumbra colorida. [FIGURA 294] Esa rendija apareció con claridad cuando Marcela y yo cortamos a mitad el granito de 19 toneladas para la instalación El Niño Escondido en un Pez que llevamos en 2010 a la 12ª Bienal Internacional de Arquitectura de Venecia. Antes también la habíamos visto en unos sarcófagos de piedra abandonados

of songs that Nicholas remembered and the child in the drawing was unquestionably, according to Marcela, his fragile brother. The folding sides full of numbers and his fingers, tangled together, counting in constant motion while we walked, were physical signs of the constant recording of his memory.

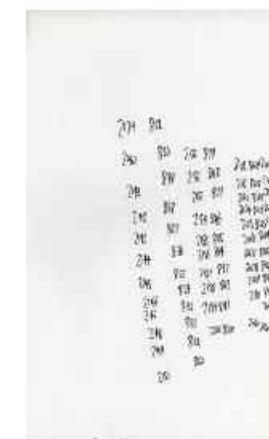
After leaving the pavilion, we crossed Kensington Park and took the subway to Lancaster Gate to visit Portobello, a terrible environment for two autistic tribes. On the way, each family watched the gestures of the other, trying to discover what new sounds could be included in our realities. Learning. But it is difficult to transfer knowledge. It is very difficult to communicate. The moments of silence, the few moments of silence, were those where everything was clear... In the end, despite the immediate mutual affection and compassion, we were alone. In the sweet words of Saint-John Perse, we were *only there*... like the child surrounded by his numbers, like the *Boy Hidden in a Fish*, like the *Boy Hidden in an Egg*, like the inhabitant of Death at Home.

[FIGURE 293] The mausoleum is a piece of solid brick measuring 10 m³. In reality, it is two pieces with an interior barely penetrated by the light sneaking through a gap separating the parts. It filters everything happening outside in real time. While inside, the most important happens in its own time, a dull silence and a colorful darkness. [FIGURE 294] That crack appeared clearly when Marcela and I cut the 19-ton granite



293

Smiljan Radić, modelo *La muerte en casa*, 2014, arcilla cocida, 25 x 45 x 56 cm. Colección del arquitecto
Smiljan Radić, model for *Death at Home*, 2014, baked clay, 25 x 45 x 56 cm. Collection of the architect
FOTOGRAFÍAS—PHOTOS: GONZALO PUGA



292

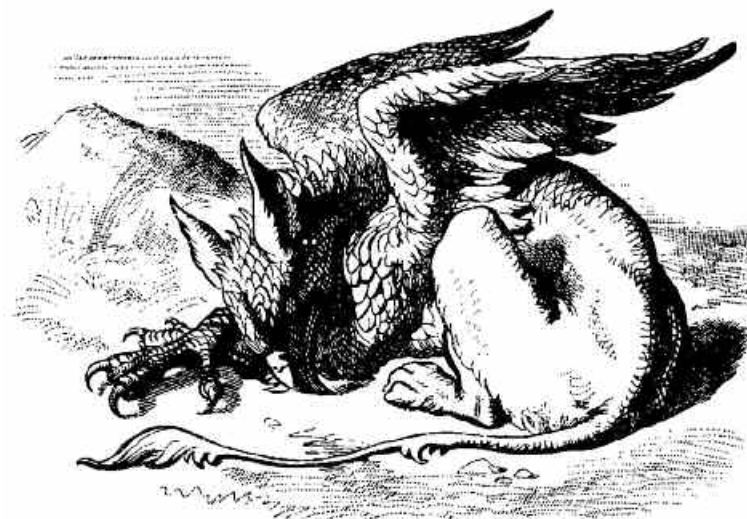
Nicolas Ikwueme, *Niño envuelto por una caja de música*, 2014, tinta negra y azul sobre papel traslúcido, 29,5 x 21 cm. Archivo Smiljan Radić
Nicolas Ikwueme, *Boy Trapped in a Music Box*, 2014, blue and black ink on translucent paper, 29.5 x 21 cm. Smiljan Radić archive



294

Smiljan Radić y Marcela Correa, *El niño escondido en un pez*, 2010, 12ª Bienal de Arquitectura de Venecia, piedra de granito y madera de cedro, 240 x 120 x 150 cm. Colección privada
Smiljan Radić and Marcela Correa, *The Boy Hidden in a Fish*, 2010, 12th Venice Biennale of Architecture, granite and cedar wood from the Guateacas region, 240 x 120 x 150 cm. Private collection
FOTOGRAFÍA—PHOTO: SMILJAN RADIĆ

Grifo Gryphon



316

Grifo es el afortunado encuentro entre un viejo mortero de madera, dos bombillas de luz industriales en desuso y partes mutiladas de un violín barato de origen chino. Sin función, sin forma, sin drama.

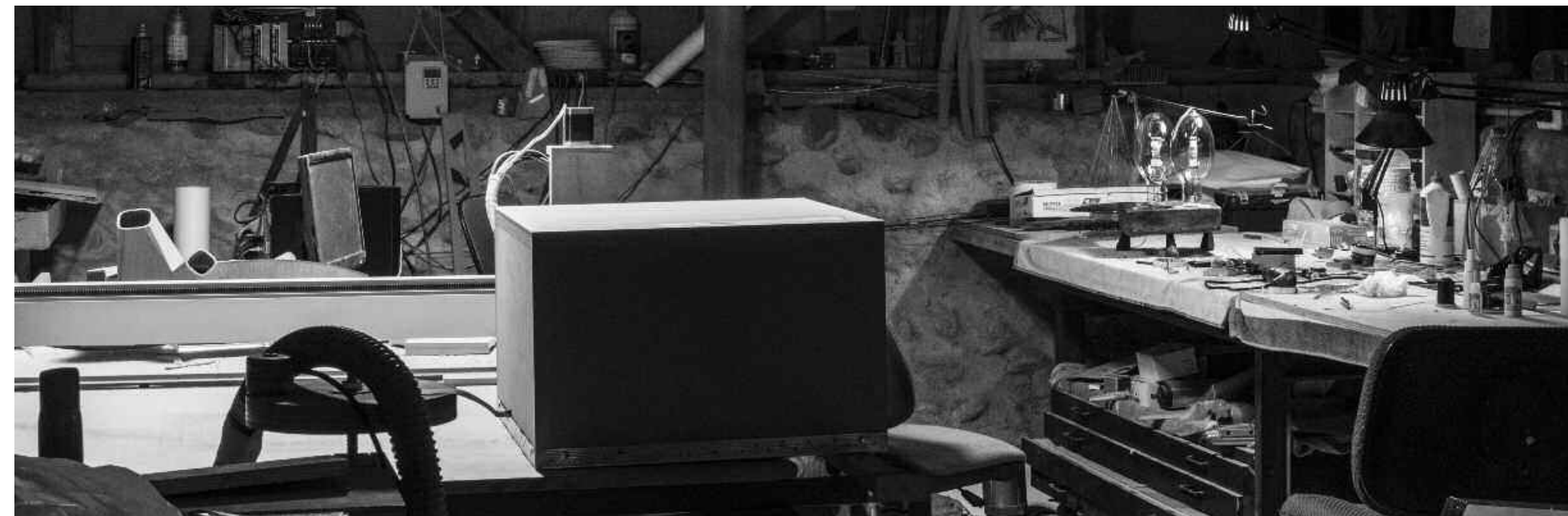
Gryphon is the result of a chance encounter between an old wooden mortar, two useless industrial light bulbs, and mutilated parts of a cheap Chinese violin. No function, no form, no drama.

obra — work
Grifo
Gryphon

dimensiones — dimensions
55 cm × 70 cm × 40 cm

colaborador — collaborator
Alejandro Lüer

2015
año del proyecto — year of project



MAQUETA—MODEL: SMILJAN RADIC, ALEJANDRO LÜER FOTOGRAFÍAS—PHOTOS: GONZALO PUGA

317



318

259

316

John Tenniel, *Grifo dormido*,
ilustración para *Alicia en el país de las maravillas*
de Lewis Carroll, 1865

John Tenniel, *Sleeping Gryphon*, illustration for
Lewis Carroll's *Alice in Wonderland*, 1865

258

El proyecto para esta sala de artes escénicas experimentales propuso una operación de vaciamiento de su interior, para lo cual utilizamos a nuestro favor las mismas normas municipales que paralizaron la renovación del edificio hasta arruinarlo completamente.

La fachada del edificio de los años cuarenta es la única estructura que permaneció parcialmente en pie después del incendio de 2006 y del terremoto de 2010. Estos hechos abrieron el interior y borraron para siempre los restos domésticos de las ocho casas que ocupaban el sitio.

Nuestro proyecto terminó por vaciar completamente la propiedad y reprodujo en su perímetro la fachada original en cada uno de sus detalles, convirtiéndola en una especie de máscara amable de cara a sus vecinos y permitiendo que través de sus vanos la ciudad aparezca en el interior como telón de fondo de algunos espectáculos.

Pocos elementos estructurales tocan el suelo de la primera planta: el ascensor, una escalera y el muro de apoyo de las graderías móviles. Todo parece medido desde arriba. El recorrido del público –teatralizado– cuelga de una viga maestra central y culmina en el techo-terraza con la instalación de un pequeño circo popular chileno. El circo es el primer recinto de espectáculos posible de imaginar, el más primitivo y austero. Sobre la sala, éste aparece como un objeto extraño, extraviado de su suelo natural, provocando una cierta alegría sobre sus alrededores. La máscara, la sala negra contemporánea y el circo pobre rojo y amarillo ensamblan la imagen dialéctica del edificio. Las salas de ensayo, las oficinas y los servicios ocupan las otras casas antiguas del mismo conjunto, convirtiendo el total en un complejo organismo oculto.

The project for this experimental scenic art venue proposed an operation to empty its interior, taking advantage of the same municipal regulations that paralyzed renovation of the building to the point of ruining it completely.

The facade of the 1940s building was the only structure that remained partially standing after the fire of 2006 and the earthquake of 2010. These events opened up the interior and erased forever the domestic remains of the eight houses that occupied the site.

Our project ended up completely emptying the property and reproduced on its perimeter the original façade in every detail, turning it into a sort of friendly mask for the neighbors and, inside, allowing the city to appear through its openings like the backcloth of some shows.

Few structural elements touch the ground of the first floor: the elevator, a staircase, and the supporting wall of the mobile stands. Everything seems to have been measured from above. The route the public transits –dramatized– hangs from a central master beam and culminates in a roof terrace where a small Chilean popular circus is installed. A circus is the first space for spectacles, the most primitive and austere that is imaginable. From the main hall, it seems a strange object, adrift from its natural soil, causing a feeling of joy in relation to its surroundings. The mask, the contemporary black hall and the poor red and yellow circus compose the dialectical image of the building. The rehearsal rooms, offices and services occupy the other old houses of the lot, turning the whole space into a complex hidden organism.

Nave

Nave

320



MAQUETA—MODEL: ALEJANDRO LÜER FOTOGRAFÍAS—PHOTOS: GONZALO PUGA

obra—work
Nave, centro de artes escénicas experimentales
Nave, center for experimental scenic art

ubicación—location
Santiago, Chile

colaborador—collaborator
Eduardo Castillo

ingeniería estructural—structural engineering
B. y B. Ingeniería Estructural Ltda

2010-14
año del proyecto—year of project

3000 m²
superficie construida—built area

1800 m²
superficie del terreno—site area

319

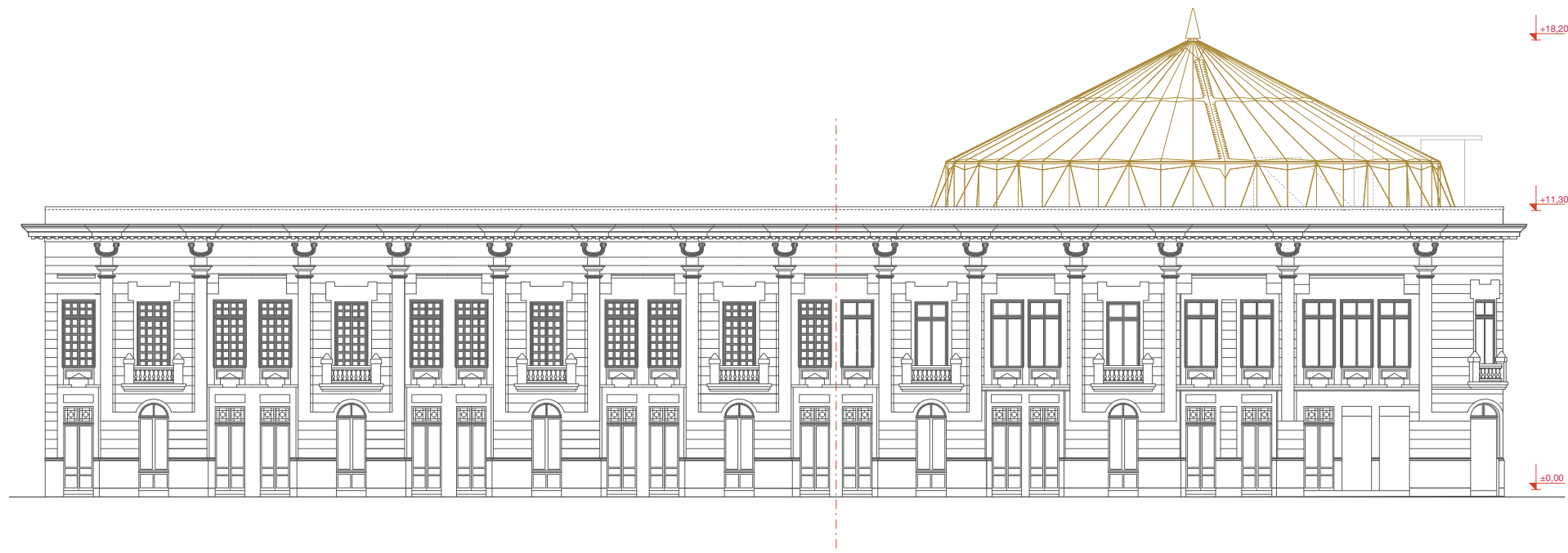


260



321

261



322

323



— Fachada sur, calle Compañía de Jesús
— South façade, Compañía de Jesús Street

324



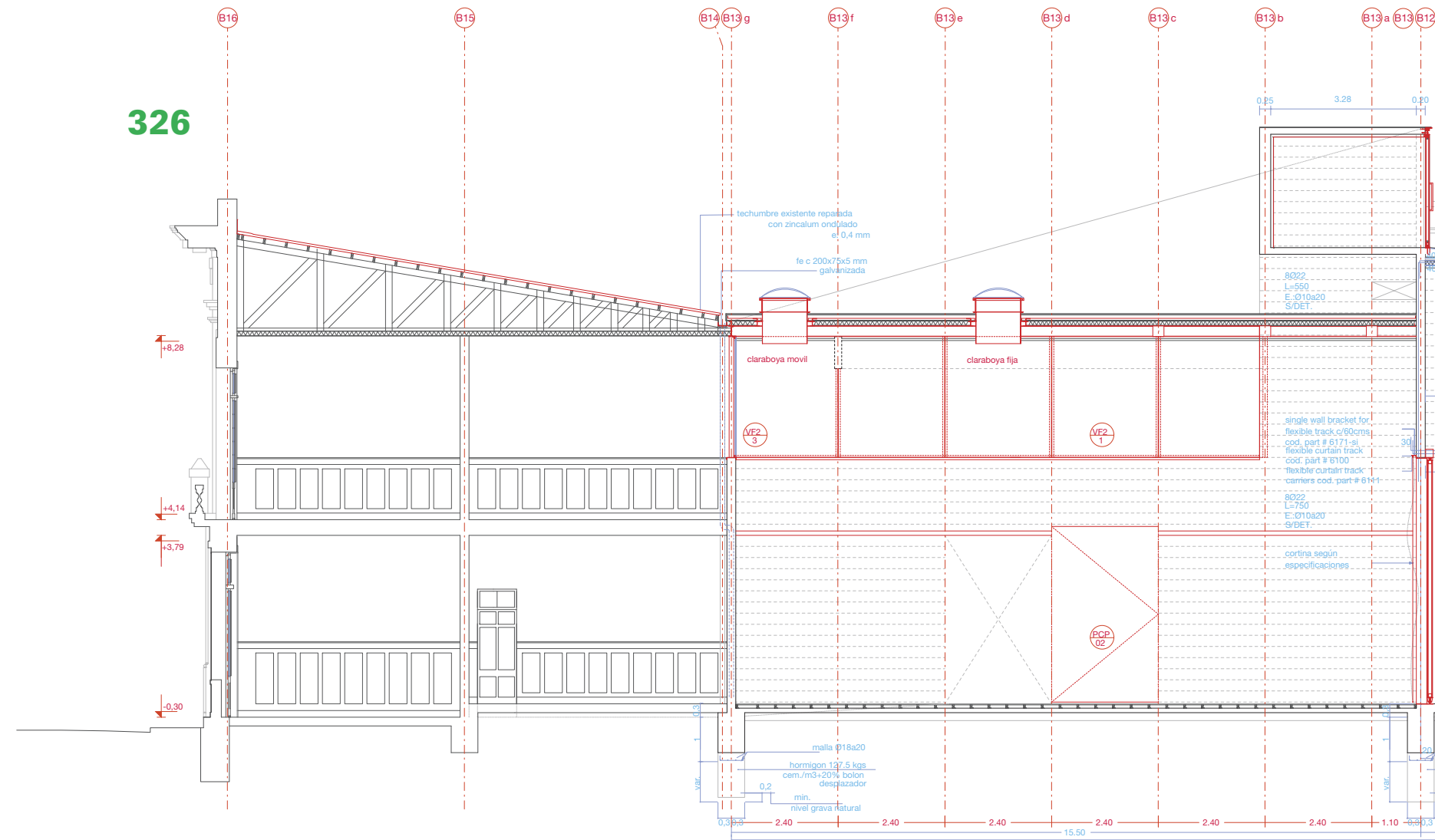
MAQUETA-MODEL: ALEJANDRO LÚER FOTOGRAFÍAS-PHOTOS: GONZALO PUGA

325

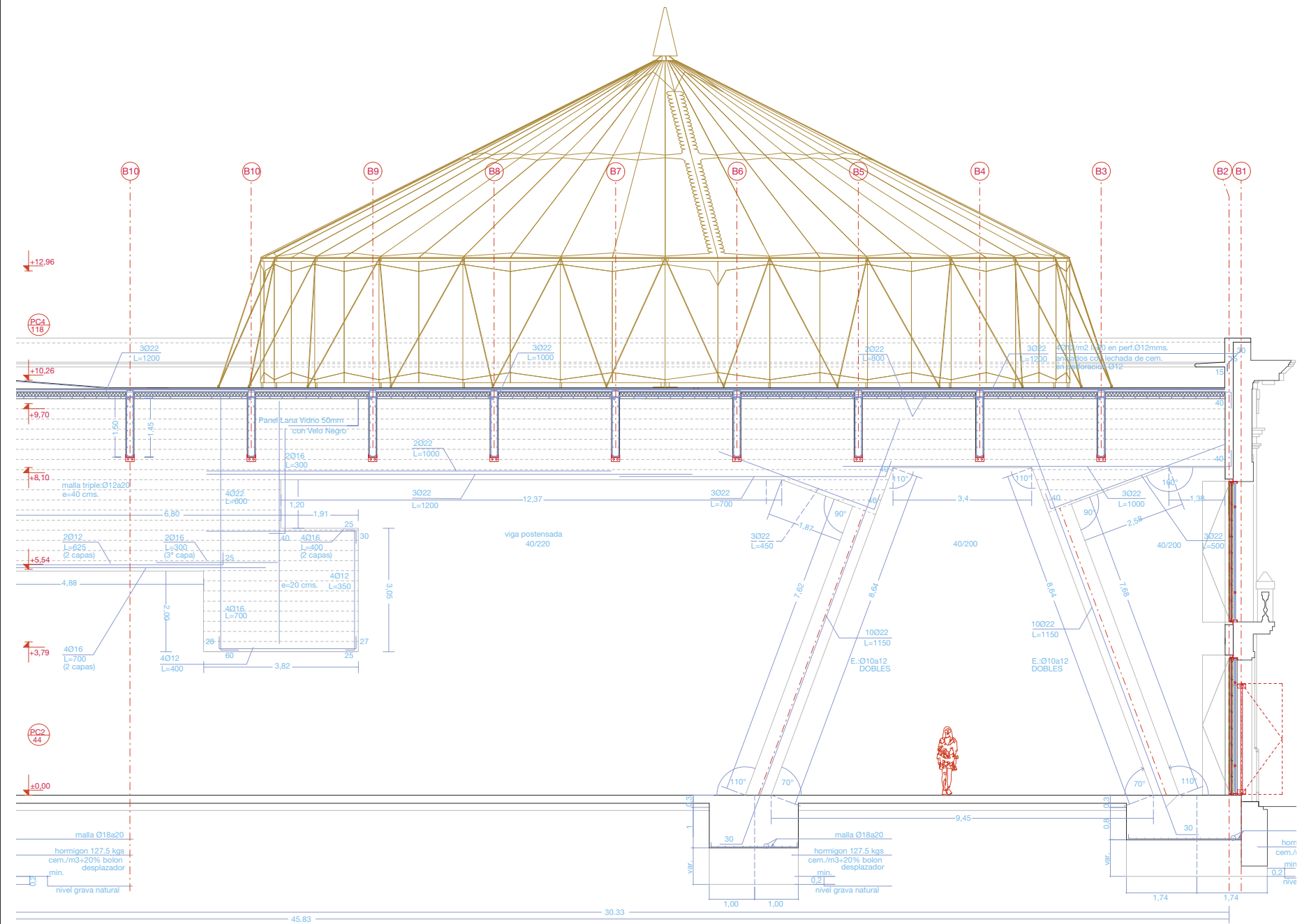


FOTOGRAFÍAS-PHOTOS: CRISTÓBAL PALMA

326

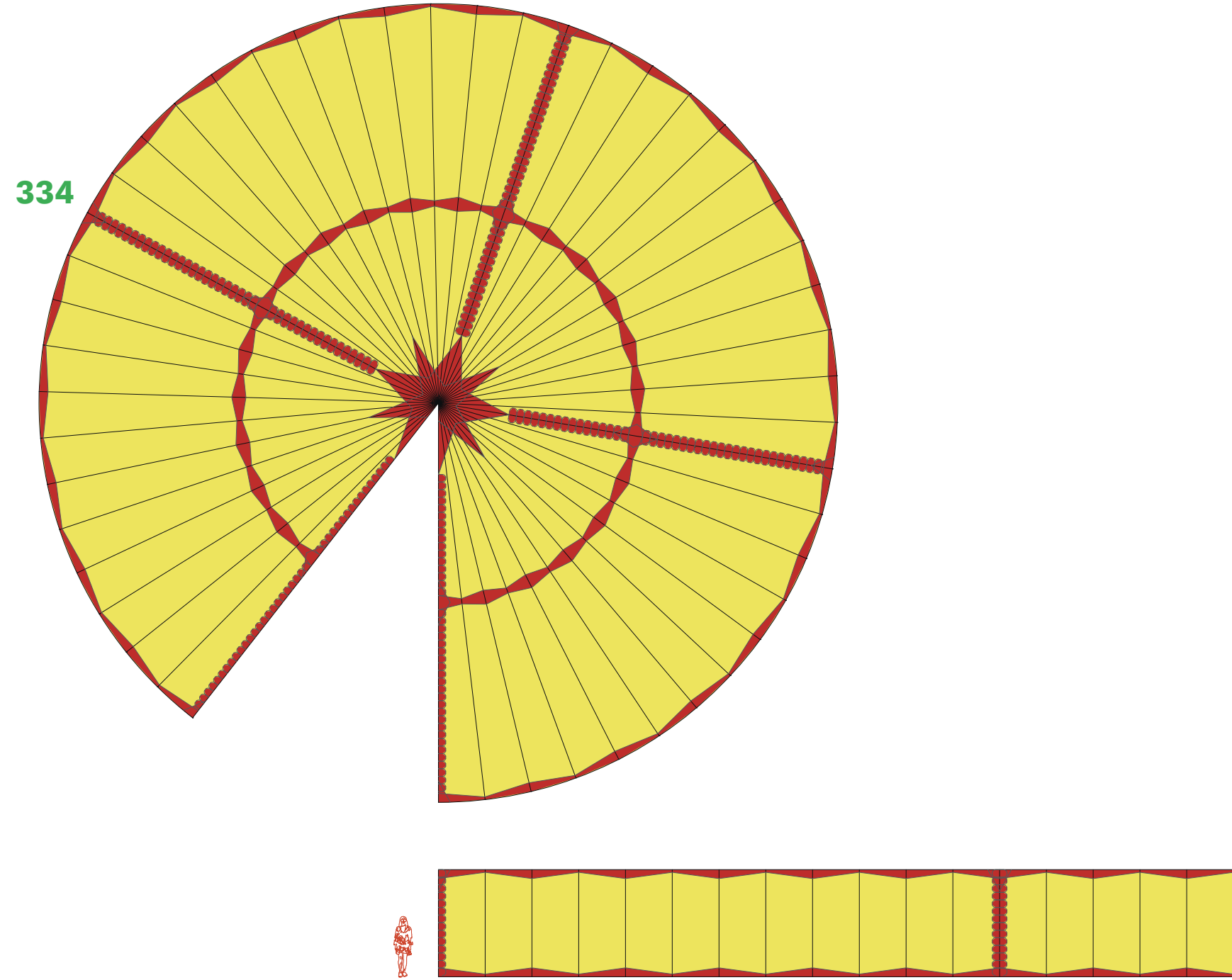


Corte longitudinal — Longitudinal section

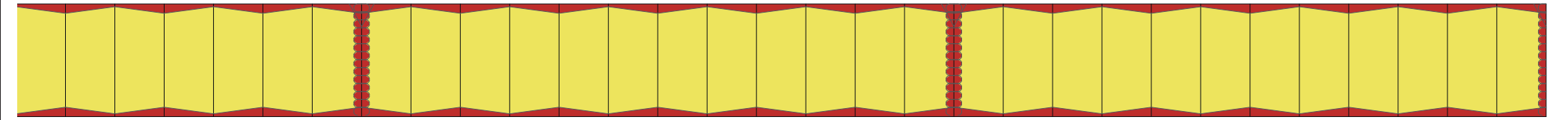


264

265



334



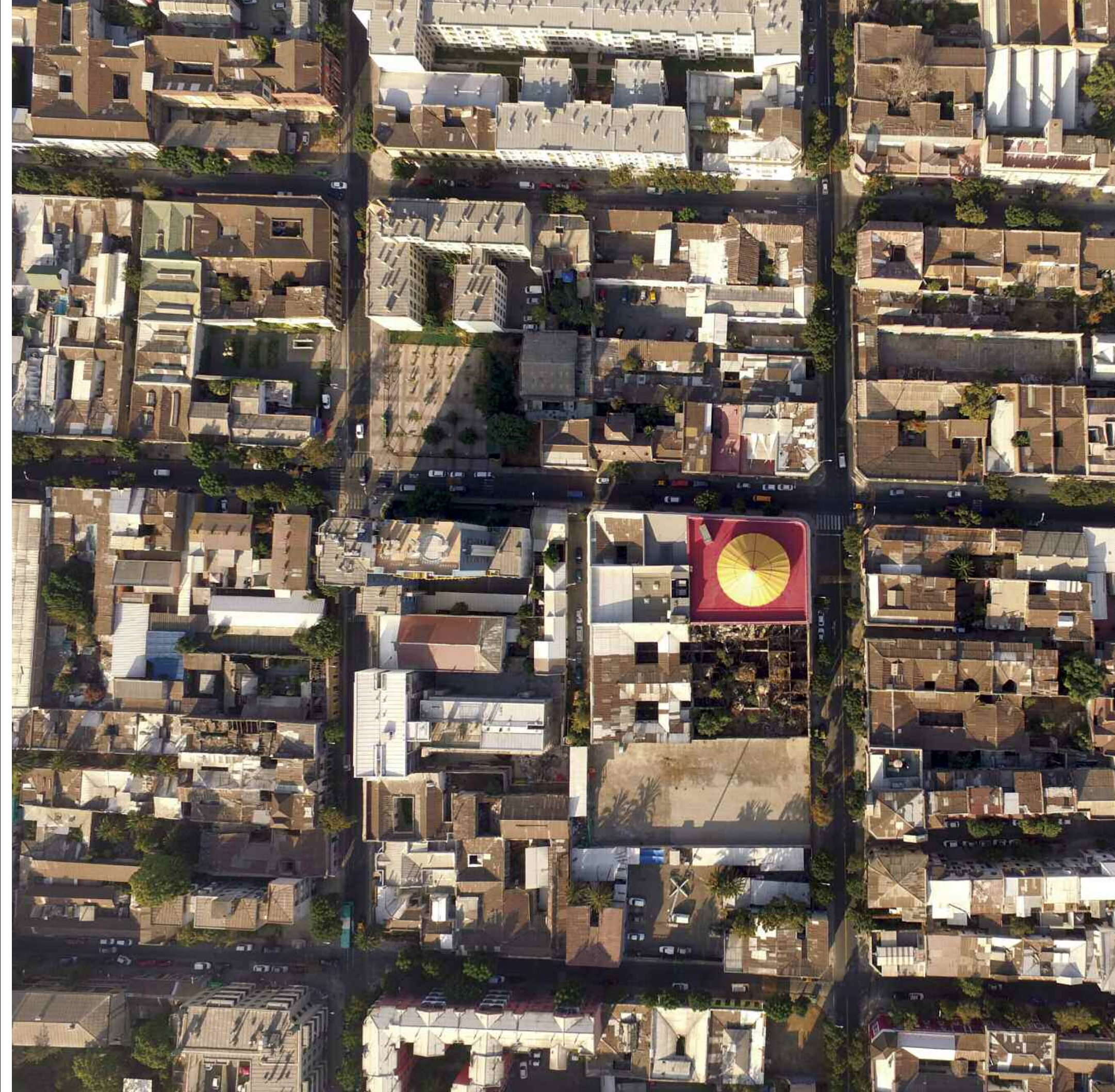


FOTOGRAFÍAS: PHOTOS: CRISTÓBAL PALMA

335

336

Vista aérea, circo en Santiago — Aerial view, circus in Santiago



1990

1994

1995

1996

1997

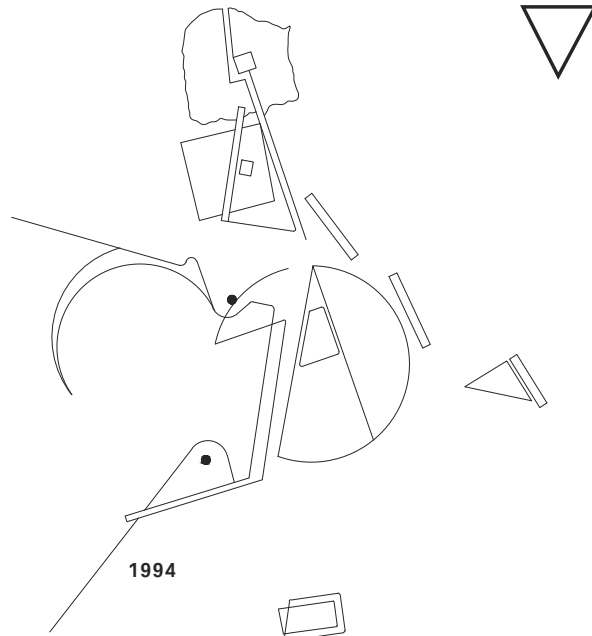
1998

1999

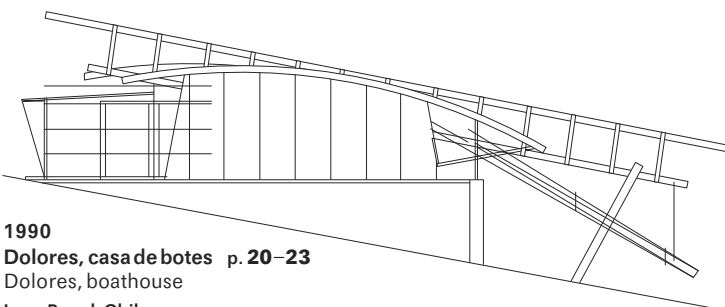
2000

Cronología de proyectos

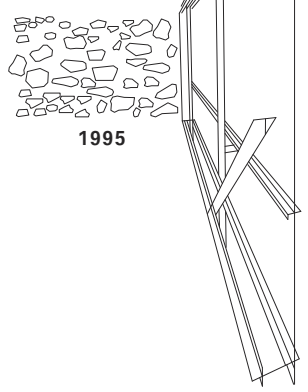
Projects chronology



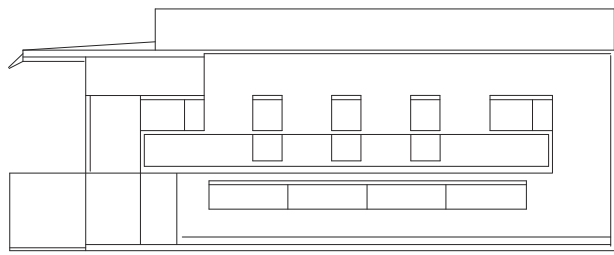
1994



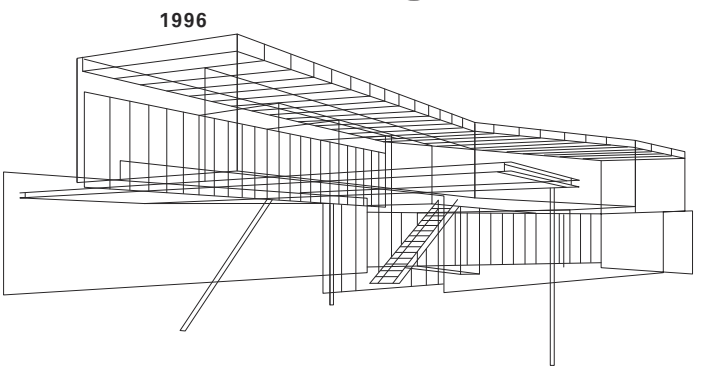
1990
Dolores, casa de botes p. 20-23
Dolores, boathouse
Lago Rapel, Chile
Rapel Lake, Chile



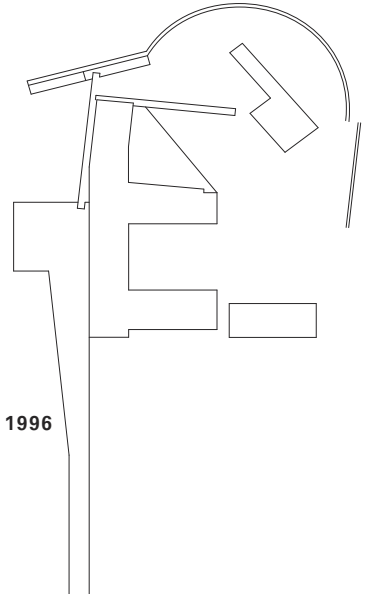
1995



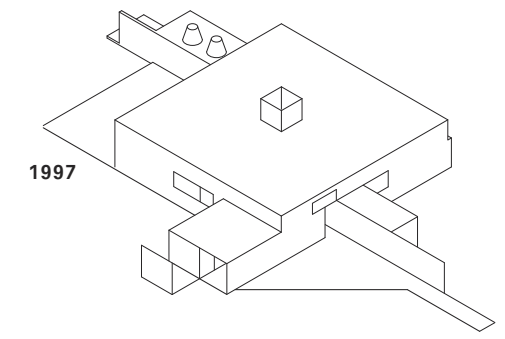
1995



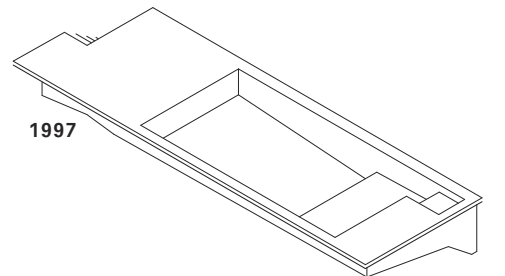
1996



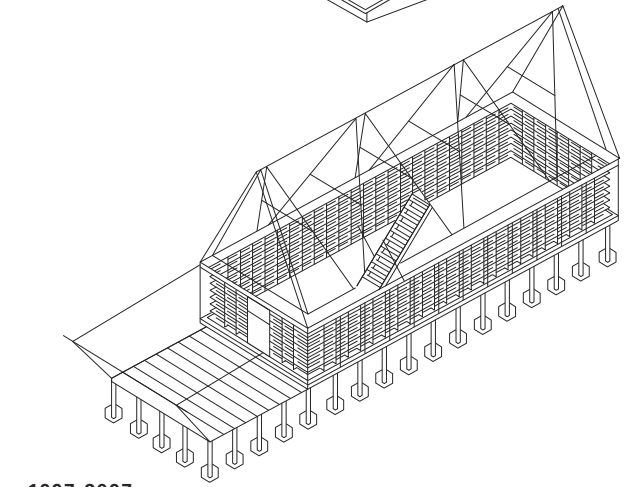
1996



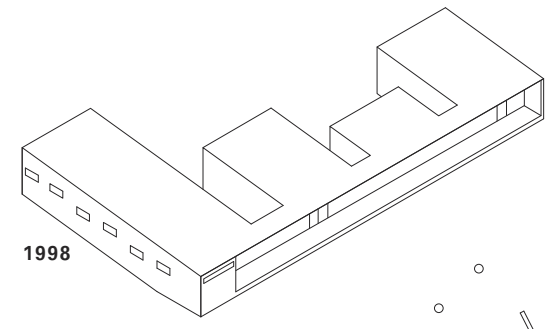
1997



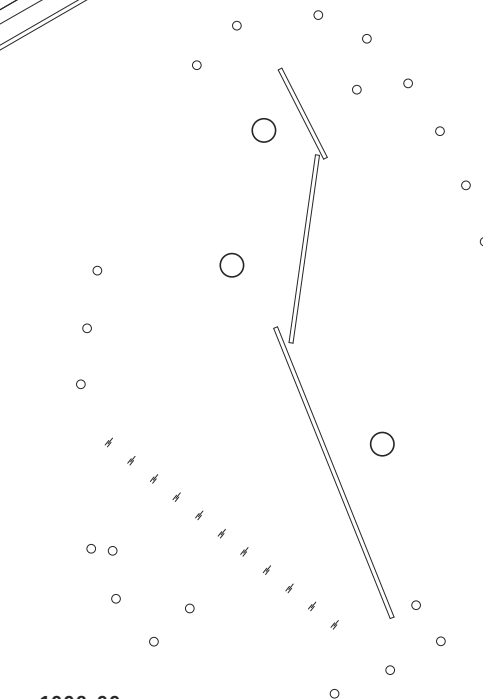
1997



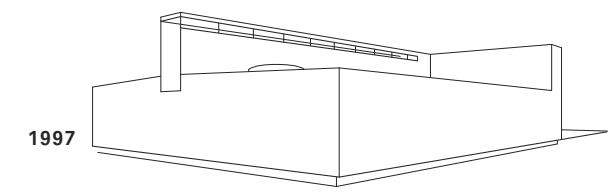
1997-2007
Habitación p. 46-53
Room
San Miguel, Isla de Chiloé, Chile
San Miguel, Chiloé Island, Chile



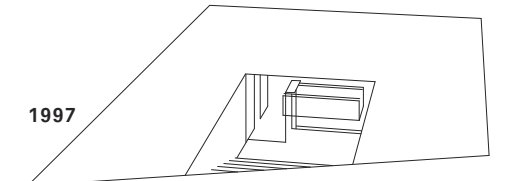
1998



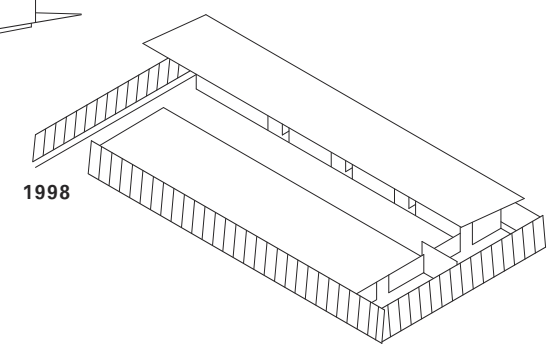
1998-99
Ampliación para la Casa del Carbonero p. 24-27
Enlargement for the Charcoal-burner's House
Alhué, Chile



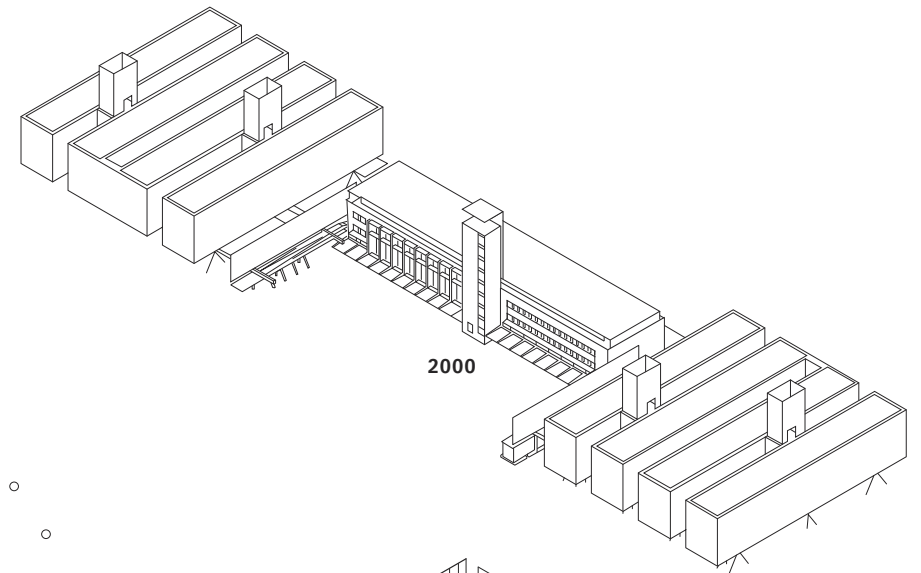
1997



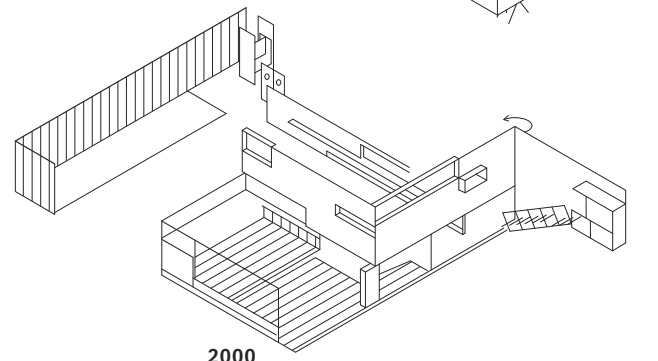
1997



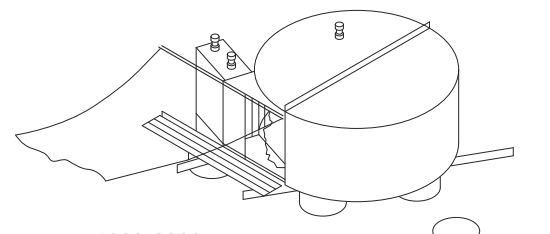
1998



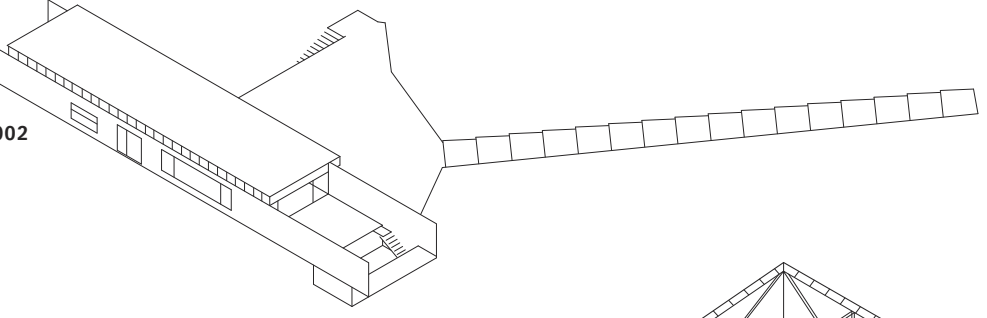
2000



2000

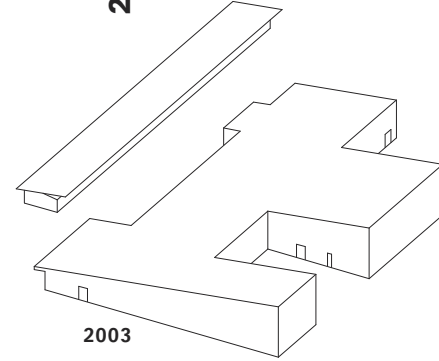


1999-2000
R3, refugio de ocupación territorial p. 34-37
R3, refuge for territorial occupation
Chile



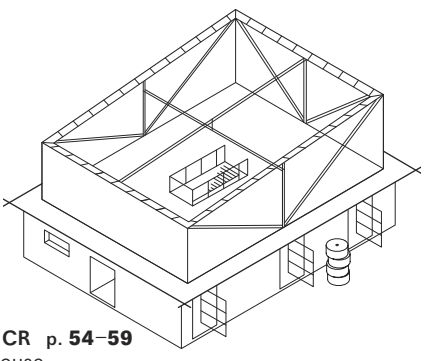
2002

2002
Casa para mi Hermana p. 68-77
House for my Sister
Santiago, Chile

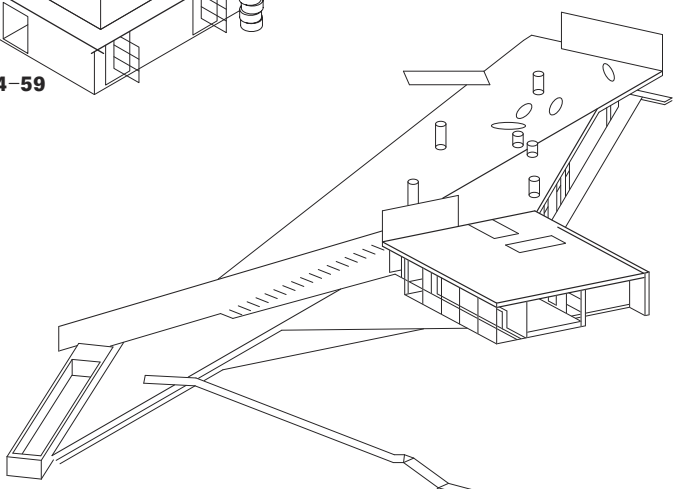


2003

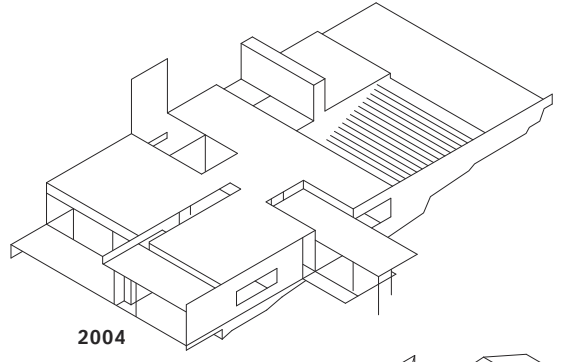
2003
Casa CR p. 54-59
CR House
Santiago, Chile



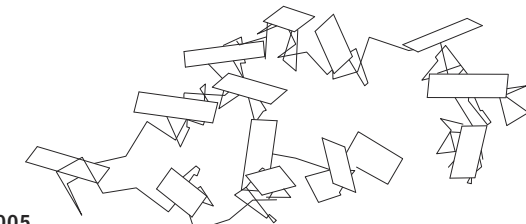
2003-05
Casa Pite p. 78-87
Pite House
Papudo, Chile



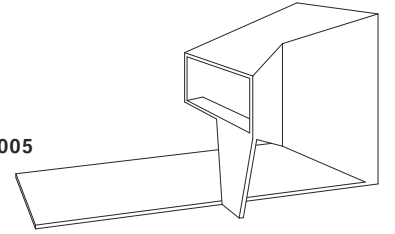
2004



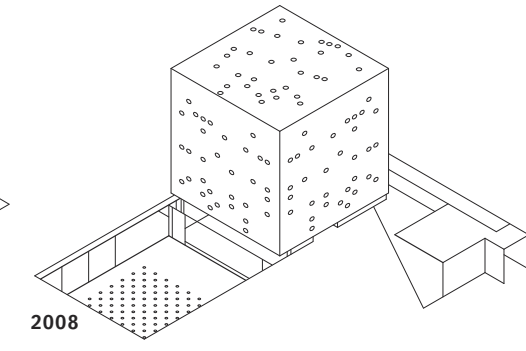
2004-05
Casa de Cobre 2 p. 60-67
Copper House 2
Talca, Chile



2005
Nube Clip p. 30-33
Cloud Paperclip
Antofagasta, Chile

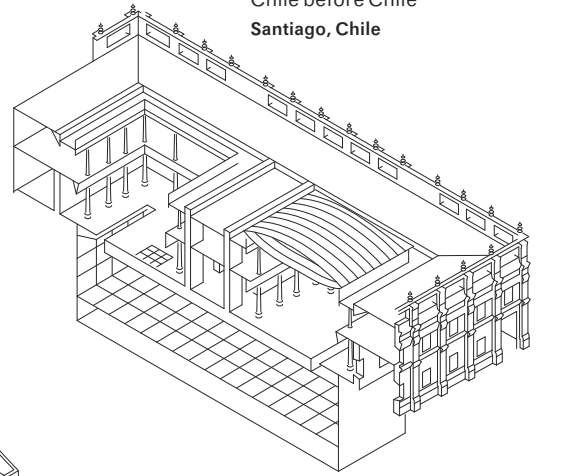


2005

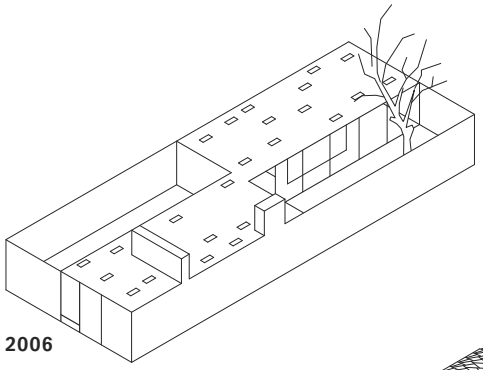


2008

2008-12
Bodega de Vinos VIK p. 166-173
VIK Wine Cellar
Millahue, Chile

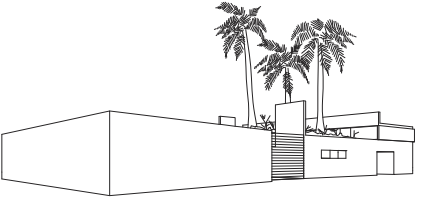


2008-13
Chile antes de Chile p. 174-187
Chile before Chile
Santiago, Chile

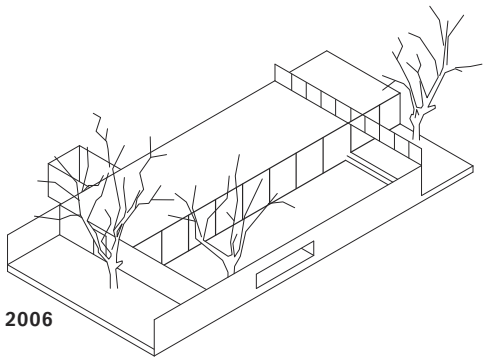


2006

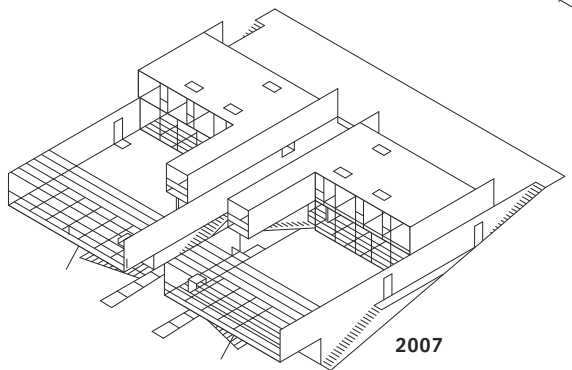
2006



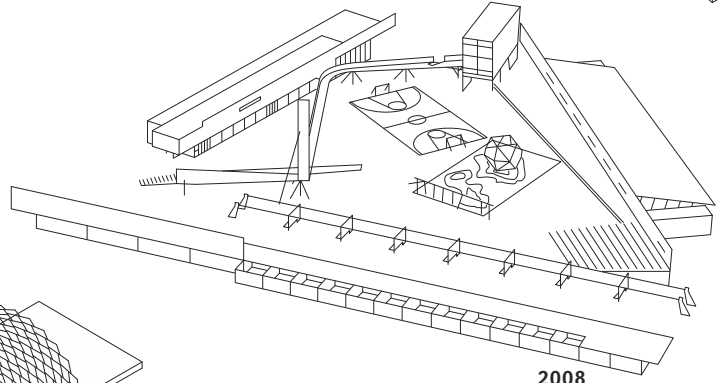
2007



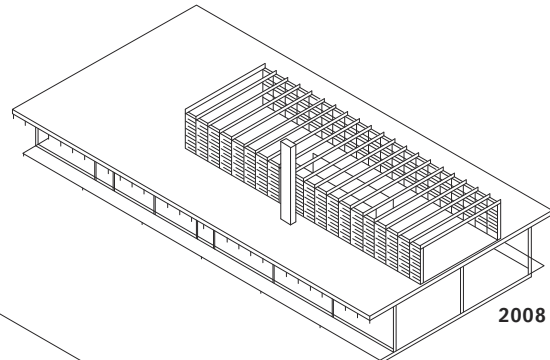
2006



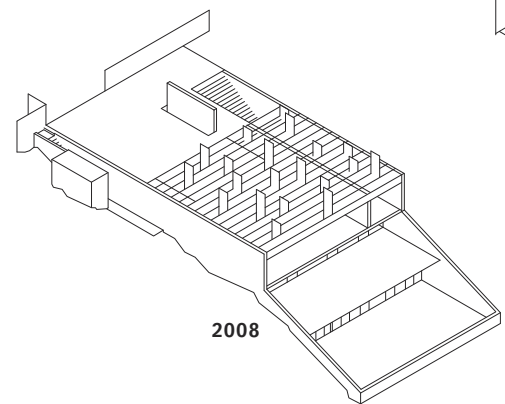
2007



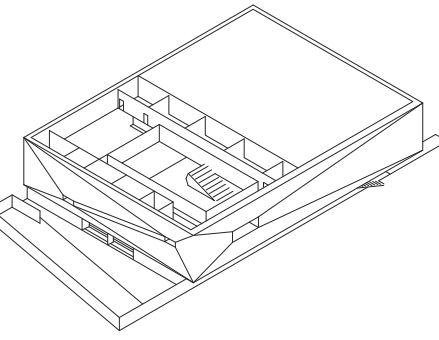
2008



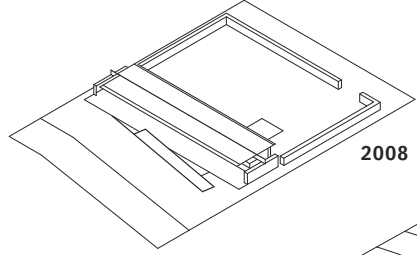
2008



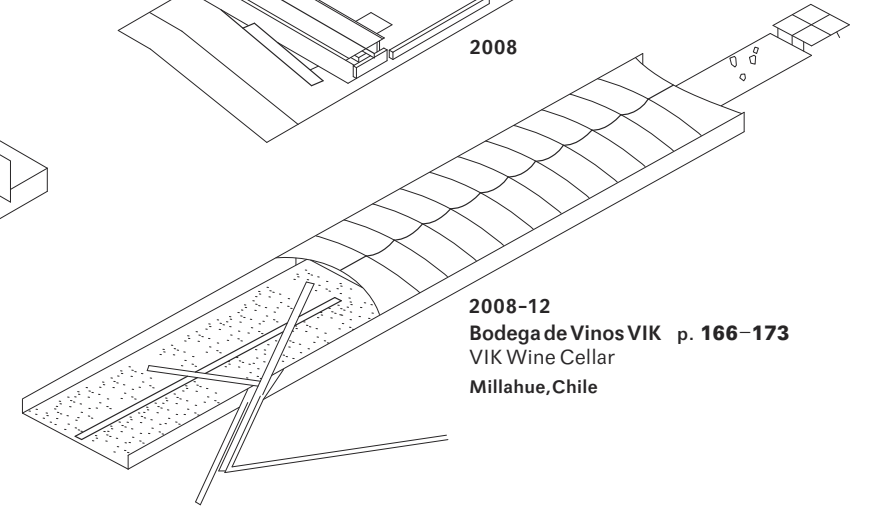
2008



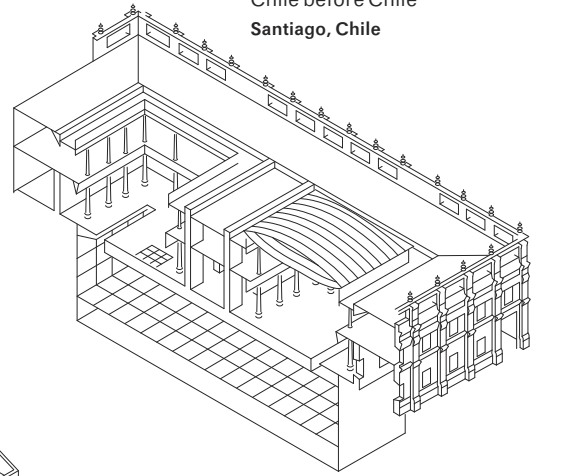
2008



2008

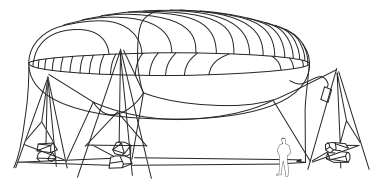


2008-12
Bodega de Vinos VIK p. 166-173
VIK Wine Cellar
Millahue, Chile



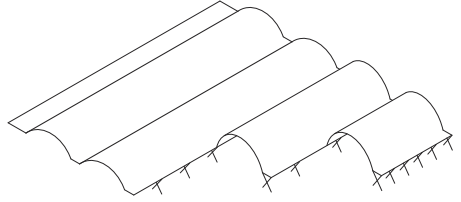
2008-13
Chile antes de Chile p. 174-187
Chile before Chile
Santiago, Chile

2009



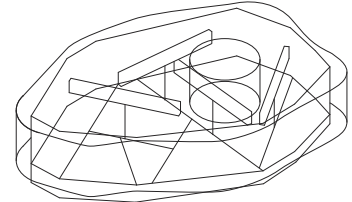
2009 Meeting Point p. 38-43 Chile

2010



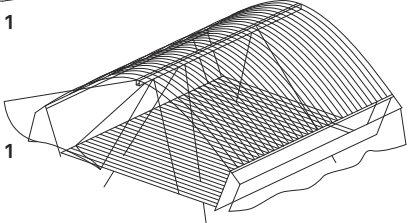
2010

2011

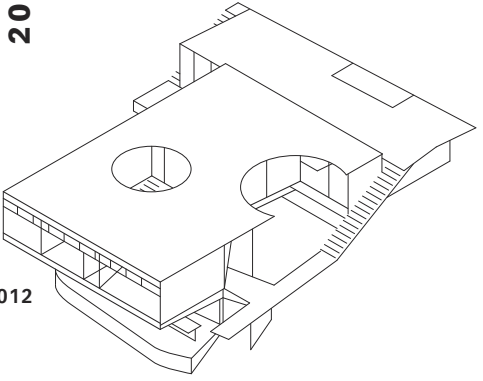


2011

2011



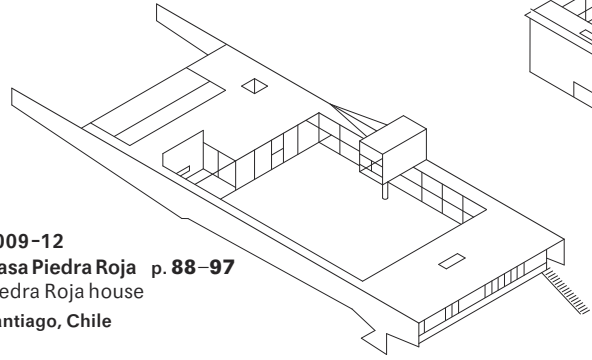
2012



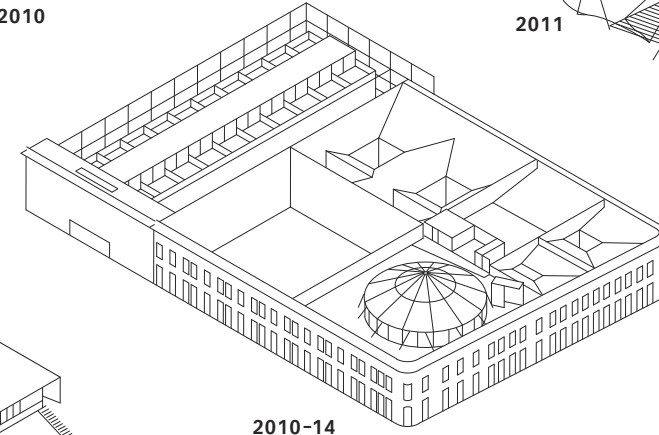
2012

2009-12

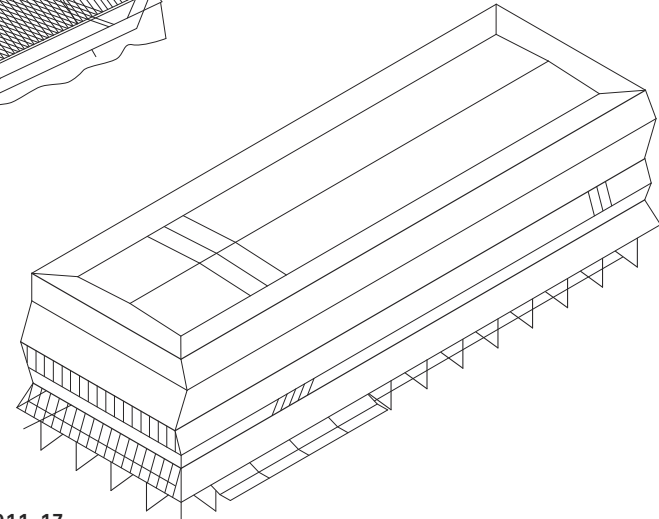
Casa Piedra Roja p. 88-97 Piedra Roja house Santiago, Chile



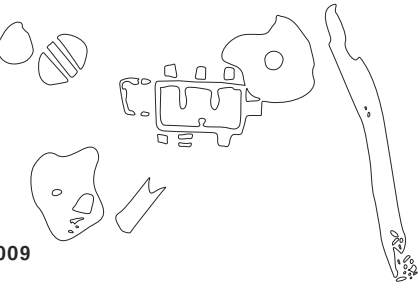
2010-14 Nave p. 260-277 Santiago, Chile



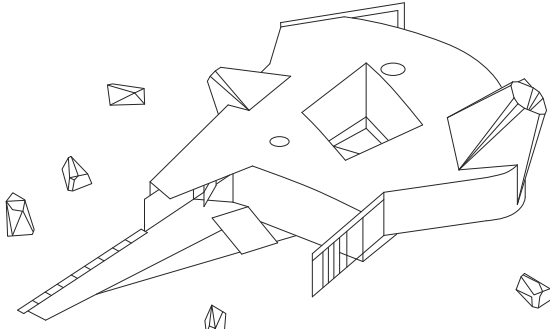
2011-17 Teatro Regional del Biobío p. 156-165 Biobío Regional Theater Concepción, Chile



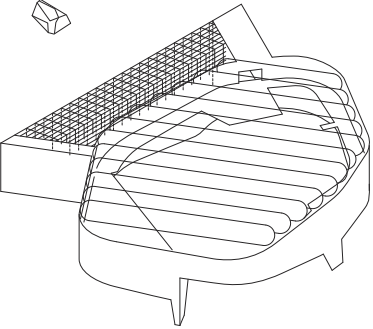
2009



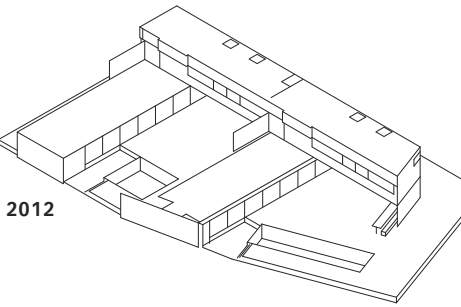
2010-12 Casa para el Poema del Ángulo Recto p. 190-203 House for the Poem of the Right Angle Vilches, Chile



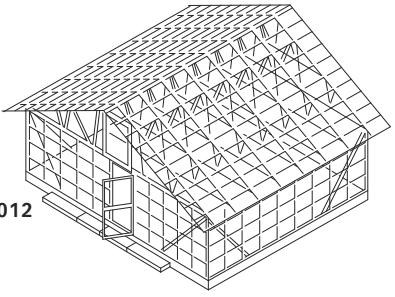
2011



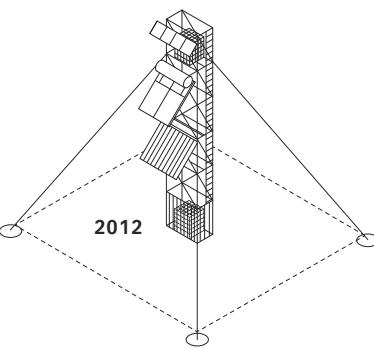
2012



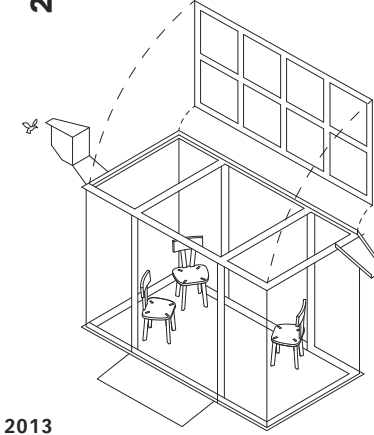
2012



2012

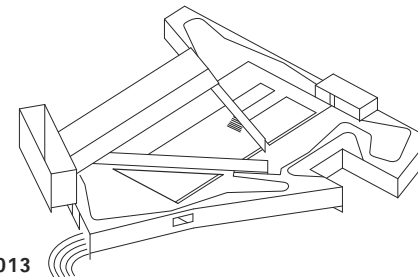


2013



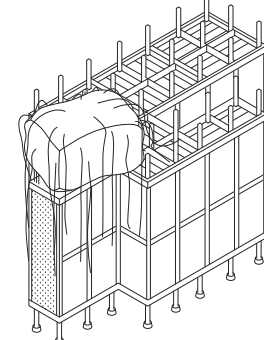
2013 Zwing Bus Stop p. 116-119 Krumbach, Austria

2013

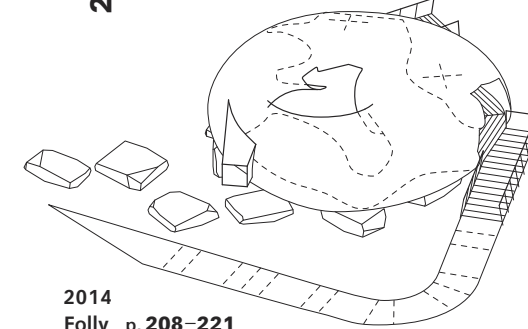


2013

El armario y el colchón p. 144-149 The Wardrobe and the Mattress Maison Hermès, Ginza, Tokio, Japon



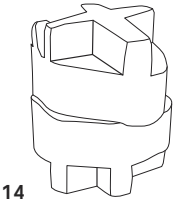
2014



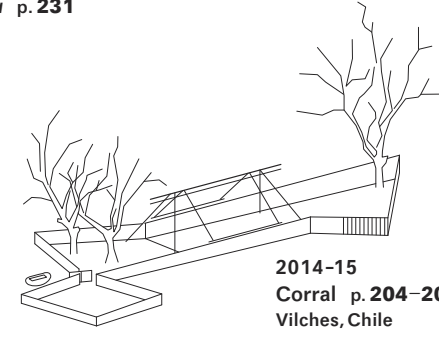
2014 Folly p. 208-221 Kensington Gardens, Londres, Inglaterra London, UK

2014

Modelo La muerte en casa p. 231 Model Death at Home Santiago, Chile

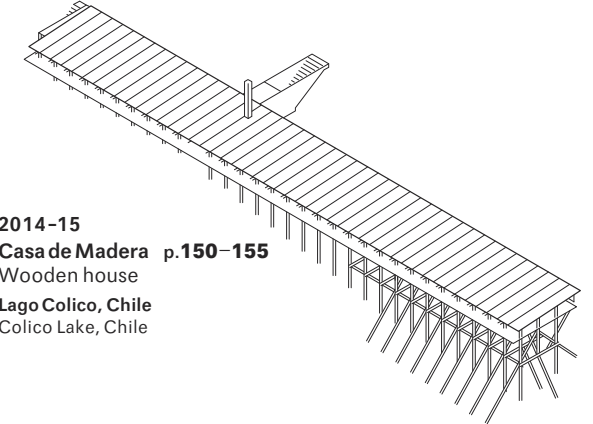


2015

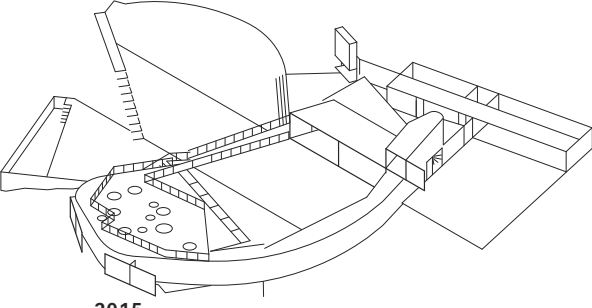
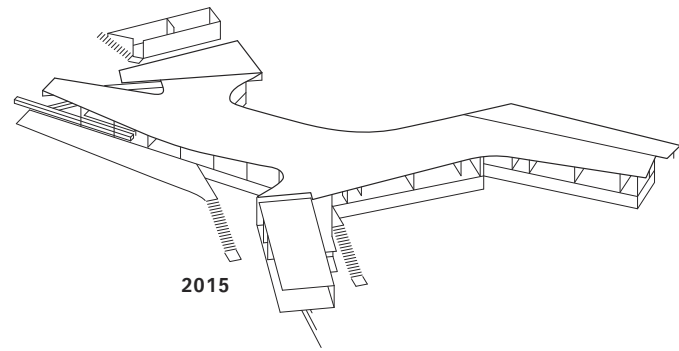


2014-15 Corral p. 204-207 Vilches, Chile

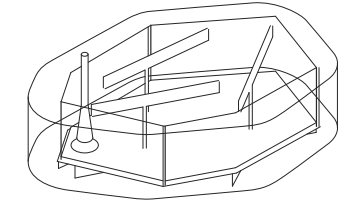
2014-15 Casa de Madera p. 150-155 Wooden house Lago Colico, Chile Colico Lake, Chile



2015

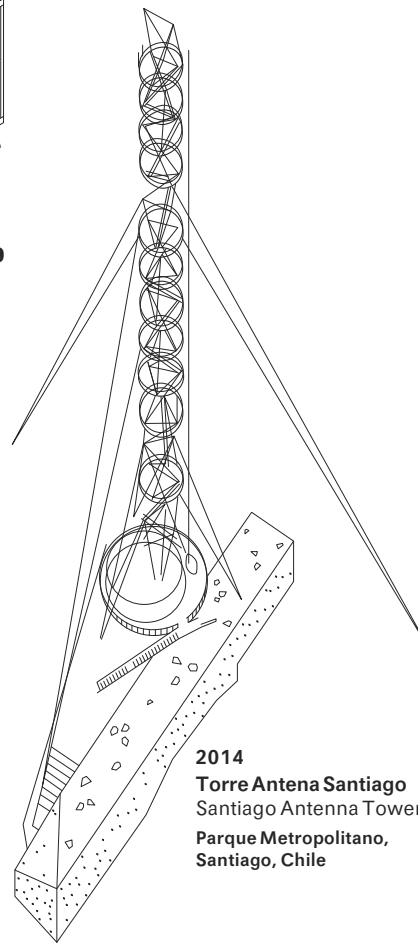


2015

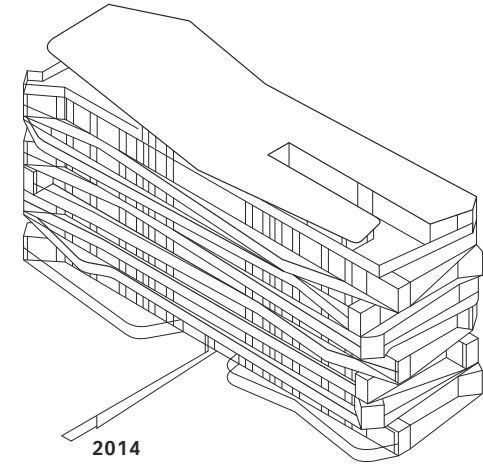


2015

2014 Torre Antena Santiago p. 244-255 Santiago Antenna Tower Parque Metropolitano, Santiago, Chile



2014



OBRA GRUESA—ROUGH WORK

EDITOR—EDITOR

Smiljan Radić, Gonzalo Puga

COORDINACIÓN DE PROYECTO
—PROJECT COORDINATION

Fundación Antenna

DISEÑO—DESIGN

VACA Visión Alternativa

Álvaro Sotillo

**Diseño de la encuadernación,
concepción gráfica y diseño**

—Binding design, Creative director

Gabriela Fontanillas

Diseño gráfico—Graphic design

Luis Giraldo

Tipógrafo—Typographer

GESTIÓN EDITORIAL

—EDITORIAL MANAGEMENT

Ediciones Puro Chile

Dirección—Direction

Claudia Pertuzé

Producción—Production

Paz Otúzar, Gabriela Pelsinger

TRADUCCIÓN—TRANSLATIONS

Sebastián Brett, James Conaghan,

Ariel Dilon, Kit Maude

EDICIÓN DE TEXTOS—PROOFREADING

María Eugenia Hidalgo

CORRECCIÓN DE TEXTO—COPY EDITING

Emma Cypher-Dournes, María Eugenia Hidalgo,

Ediciones Puro Chile

FAMILIAS TIPOGRÁFICAS—TYPEFACES

Maxima, Kepler, European Pi,

Mathematical Pi, MathTechnical

PAPEL—PAPER

Stora Enso 80 g/m²

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN

—PRINTING AND BINDING

Ograma

FIRST—EDITION

© **Smiljan Radić** ©2017 **Ediciones Puro Chile,**

y los autores por sus textos y fotografías

—and the authors for their texts and photographs

ISBN 978-956-9016-10-3

Impreso en Chile—Printed in Chile

PUBLICADO—PUBLISHED BY

Ediciones Puro Chile

Alonso de Córdova 2860 of 401,

Vitacura, Chile

Tel / Ph 562 2218 8090 www.puro-chile.cl

Todos los derechos reservados.

Prohibida cualquier forma

de reproducción total o parcial

de este libro por cualquier

medio sin permiso de los editores

—All rights reserved.

No part of this publication may be

reproduced in any form or by any means

without permission of the publisher

OBRA GRUESA se terminó de imprimir en Santiago de Chile, en diciembre de 2017

ROUGH WORK was printed in Santiago, Chile in December, 2017

Le gestión editorial estuvo a cargo de Ediciones Puro Chile

Ediciones Puro Chile was in charge of editorial management

La coordinación del proyecto estuvo a cargo de Fundación Antenna

Fundación Antenna was in charge of project coordination



PURO CHILE

antenna

284

