

ENTREVISTA A DANIEL BONILLA Y JEAN PIERRE CROUSSE

[INTERVIEW OF DANIEL BONILLA AND JEAN PIERRE CROUSSE]

Daniel Bonilla de Colombia y Jean Pierre Crousse de Perú-Francia han sido los dos arquitectos invitados de la primera edición del Seminario Arquitectos del Pacífico organizado por la Escuela de Arquitectura de la Universidad Diego Portales, que tuvo lugar entre el 05 al 09 de junio. Aparte de las conferencias dictadas, ellos realizaron unas correcciones en todos los talleres de la Escuela lo que permitió hacer una radiografía completa de la malla curricular y efectuar mejoras en ella.

Daniel Bonilla, con sus capillas ha sido premiado en dos ocasiones con el ar+d award para arquitectura emergente y se está consolidando como unos de los arquitectos más prestigios de su país.

Jean Pierre Crousse y Sandra Barclay, su socia, arquitectos peruanos radicados en París han trabajado en sus inicios con Enrique Ciriani y recientemente han obtenido reconocimiento internacional con el Record Houses Award y con la mejor obra construida en la IV Bialberoamericana de Arquitectura.

Los siguientes textos son fragmentos de entrevistas más extensas que serán recogidas en un libro que dé cuenta de la condición arquitectónica de Latinoamérica.

ENTREVISTA A DANIEL BONILLA

CLAUDIO MAGRINI_ Aunque tienes una gran cantidad de obras construidas y a distintas escalas, entre ellos el Pabellón de Colombia en la Expo de Hannover 2000, me quiero limitar a cuatro obras recientes (las dos capillas, el Centro de Convenciones y el proyecto para la Biblioteca Nacional de México), ya que en ellas se cristaliza con más precisión tu visión particular de la arquitectura. Y a través de este corte radiográfico detenerme en los conceptos o temáticas que las estructuran.

1. PIEL_

La piel arquitectónica ha ido adquiriendo un rol siempre más preponderante en tu obra arquitectónica. Se ha convertido en un tema de investigación que explora principalmente dos enfoques. El primero se podría definir estructural, en donde mediante la superposición de planos vas construyendo un espesor de peso específico. Así, por ejemplo, el volumen que se desplaza en la Capilla Porciúncula de la Milagrosa está constituido por tres pieles superpuestas: la de vidrio central y las dos de madera que la abrazan. Esta piel constructiva no sólo se desplaza horizontalmente por completo sino que además incorpora mecanismos que permiten la parcial apertura de la piel interior de madera.

El segundo enfoque es matérico. Mediante el uso experimental de los materiales parecieras explorar las posibilidades expresivas de las pieles, generando texturas, condiciones lumínicas y cualidades espaciales distintas. Así, por ejemplo, en la misma Capilla Porciúncula trabajas con tres materiales (acero, madera y vidrio) y la Biblioteca Nacional la forras con una piel exterior de alabastro, mientras que para las 6 “cajas” al interior propones el concepto de las pieles temáticas como estrategia arquitectónica.

¿Qué persigues exactamente y dentro de esta arqueología cutánea cuáles crees son los caminos

aún no explorados o agotados por Herzog & deMeuron?

DANIEL BONILLA_ El tema de la piel en arquitectura se viene buscando hace mucho tiempo. En varias escuelas. Y particularmente en la Escuela de Harvard, donde Silvetti ha sido un promotor de este tema dentro de su mismo trabajo. El tema de la piel como proposición de estudio en arquitectura es una constante que ya se está manejando hace 20-30 años. 20, tal vez, de una forma muy consciente. Y finalmente, el tema de la piel es lo que hace que de alguna manera uno pueda abstraer y volver a la arquitectura de modo menos directa y más abstracta en su forma. Yo creo que la fascinación de eso es precisamente porque la piel finalmente es envolvente. Y al ser envolvente, pues es idéntico a cuando tomas un libro y lo recubres. Al envolverlo lo cambias de materialidad y lo diferencias de lo que hay adentro. Lo mismo con la bolsa o una caja que en definitiva también son una envolvente. Entonces hay un punto que es muy interesante en el tema de la piel, que al pensarla como una envolvente liberas una cantidad de elementos de la función. Que obviamente tienes que resolver, pero que los puedes resolver con un recurso diferente, que a su vez te otorga potenciales diferentes. Por ejemplo, desaparece el concepto del vano y la ventana. Automáticamente. Sobre todo con esas pieles texturizadas que nosotros más hacemos. Entonces, te aparece una cosa que es muy interesante: ¿cómo logras transparencia, translucidez, permeabilidad, pero al mismo tiempo cómo logras masa? Con el mismo elemento. Y es lo que nosotros hemos ido reiterando.

Lo que nos interesa precisamente, es que estas pieles adquieran siempre un valor de masa, que de alguna manera se den como elementos sólidos. Pero, que al mismo tiempo permitan

Colombian Daniel Bonilla and French-Peruvian Jean Pierre Crousse were the two guest architects invited to the first Architects of the Pacific Seminar, organized by the Diego Portales University School of Architecture from June 5 through 9. Besides the conferences given, they offered some corrections at all of the school's workshops, taking a complete tour of the curriculum and making improvements to it.

Daniel Bonilla has twice received the ar+d award for his chapels, given for emerging architecture. He is quickly emerging as one of the most prestigious architects in his country.

Jean Pierre Crousse and his partner, Sandra Barclay, two Peruvian architects living in Paris, started out working with Enrique Ciriani and recently obtained international recognition, earning both the Record Houses Award and been cited for having the best constructed work at the Fourth Ibero-American Biennial of Architecture.

The following texts are fragments of more extensive interviews, which will be collected in a book on the architectural condition of Latin America.

INTERVIEW OF DANIEL BONILLA

CLAUDIO MAGRINI *Even though you have a great many works constructed and at different scales, including the Colombian Pavilion in the 2000 Hannover Expo, I would like to limit our discussion to four recent works (the two chapels, the Convention Center and the National Library of Mexico project), since those best crystallize your particular vision of architecture. And within this cross-section, I will pause on the concepts and themes that structure the works.*

1. SKIN

The architectural skin has come to acquire an increasingly important role in your architecture. It has become a topic of investigation that is mainly explored by two focuses. The first focus could be defined as structural—where, through the superimposition of planes, you construct a thickness of a specific weight. Thus, for example, the volume that is expressed in the Porciúncula de la Milagrosa Chapel is constructed using three superimposed skins: the central one of glass and two wooden skins embracing it. This construction skin not only moves completely horizontally but also incorporates mechanisms that permit the partial opening of the interior wooden skin.

The second focus is material. Through the experimental use of materials, you seem to explore the expressive possibilities of the skins, creating textures, light conditions and distinct spatial qualities. For example, we have the same Porciúncula Chapel where you worked with three materials (steel, wood and glass) and the National Library, which you enclosed in an outer skin of alabaster, while for the six interior “boxes” you propose the thematic concept of skins as an architectural strategy.

Exactly what are you seeking and what, within this surface-level architecture, do you believe to be the unexplored roads and those that have been exhausted by Herzog & deMeuron?

DANIEL BONILLA *The theme of skin in architecture is something that has been explored for a very long time in many schools, particularly at Harvard, where Silveti has been promoting this theme within his own work. The skin theme as a proposition of study in architecture is a constant that has been handled for 20 to 30 years—twenty, perhaps, in a conscious way. Finally, the skin theme is what, in some way, one can remove and then return to architecture in a less direct and more abstract way. I find that my fascination with that is precisely because the skin is finally enveloping. And in being enveloping, it is identical to when you take a book and cover it. By enveloping it, you change the materiality and you alter what is within. The same is true with the bag or a box that are also definitely envelopers. Therefore, there is a point that is very interesting in the skin theme—thinking about an enveloper frees up a great many elements of function. These, of course, you have to resolve, but you can resolve them using different recourses, which, in turn, give you different potentials. For example, the concept of the opening and the window disappear automatically, especially with these textured skins that we mostly make. Then something very interesting appears. How do you achieve transparency, translucence, permeability, while at the same time achieving mass—all with the same element? And that is what we have been stressing.*

What are you precisely interested in is that these skins always acquire a value of mass, that in some way they are seen as solid elements. But, at the same time, we want them to permit views of outside and to let in light, control sunlight, etcetera. With these conditions, you resolve everything. And upon experiencing them, you discover that there is more in these conditions. That is why the multiple options technique is a methodology that we love to use; it gives us the benefit of the doubt. In other words, we do not start out with a preconception.

We start with the preconception that we are going to make a skin and an element without openings and with textures. So we start experimenting to see how we get there. And you need to have an enormous spectrum of possibilities, which is precisely what motivates us to keep reiterating the theme. We see that it is a theme with a level of enormous incipience and that there is indeed a difference between the skins that we use and the other types of skins that have been categorized as architectural skins. Ours are not closed skins; the closed skin is very different because for that we can use any tectonic skin. Meanwhile, with our skins, which try to produce the effect of being able to be open but feeling as if they were solid, you absolutely have to recur to various strategies, such as the succession of elements, sequence and reiteration, which are three important components that we use. These reiterations simply produce the many small-format elements that allow me to construct contiguous elements that this reading acquires, shall we say, an almost monolithic nature. This is the case with the La Calera chapel, where the whole thing is armed with a 3 cm by 3 cm piece that is 97 cm long. If you think about it, a piece with these dimensions is more suited for the leg of a table or chair. But, to reiterate it and multiply it, you achieve new cohesions. Furthermore, it allows you to handle the architecture with a small format, since its sum is combined in a unit without easily elucidating what the unit of the format is.

Another thing that interests us quite a bit is the random sense. In some way, these positions have an order, but it is an order based on a random system.

2. DISSOLVING THE LIMITS

CM *In the United States and in London, you taught Master's seminars, in 2003, “The loss of limits” and in*

la visión hacia fuera, la interiorización de la luz, el control del sol, etc. Con estas condiciones resuelves todo. Y al experimentarlas descubres que hay más en estas condiciones. Por eso las múltiples opciones es una metodología que nos encanta utilizar, que nos permite el beneficio de la duda. Es decir, no partimos de una preconcepción. Partimos de la preconcepción de que vamos a hacer una piel y un elemento sin vanos, con texturas. Entonces empezamos a experimentar, en ver cómo lo logras. Y tienes un espectro enorme de posibilidades y eso es precisamente lo que nos motiva a seguir reiterando el tema. Porque vemos que es un tema con un nivel de incipiente enorme. Y que sí hay una diferencia entre las pieles que nosotros manejamos con otros tipos de pieles que se han categorizados como pieles arquitecturales. Las nuestras no son pieles cerradas. La piel cerrada es muy diferente, ya que para ella puedes utilizar cualquier piel tectónica. Mientras con la nuestra, que intenta producir el efecto de poder estar abierta pero sentirse como sólido, necesariamente tienes que recurrir a varias estrategias, cómo la sucesión de elementos, la secuencia y la reiteración. Que son tres componentes importantes que nosotros utilizamos. Estas reiteraciones sencillamente lo que producen, es que el multiplicar un elemento de pequeño formato me permite construir elementos contiguos que adquieren esta lectura, digamos, casi de monolitos. Es el caso de la capilla La Calera, donde el todo se arma con una pieza de 3 cm por 3 cm y por 97 de largo. Y si lo piensas bien, una pieza de estas dimensiones es más indicada para la pata de una mesa o la pata de un asiento. Pero, al reiterarla y multiplicarla logras nuevas cohesiones. Además te permite manejar la arquitectura con un pequeño formato, ya que su suma se combina en una unidad sin dilucidar fácilmente cuál es la unidad del formato.

Otra cosa que nos interesa mucho, es el sentido aleatorio. De alguna manera estas posturas tienen un orden, pero es un orden basado en un sistema aleatorio.

2. DISOLUCIÓN DE LOS LÍMITES_

CM_ En EE.UU. y en Londres dictaste dos conferencias magistrales. En 2003 “The Lost of Limits” y en 2005 “Dissolving the edge... Where is the inside and where is the outside”, testigos de otra veta investigativa tuya. En los dos edificios de carácter institucional (Centro de Convenciones y Biblioteca Nacional) la disolución del límite a nivel del suelo urbano es producido mediante la suspensión de la caja, permitiendo así el libre flujo a ras de suelo. Es decir, no construyes límites que impidan la movilidad cívica. Mientras que en las dos capillas la movilidad la incorporas como mecanismo para generar cambios en la configuración arquitectónica. En La Capilla Los Nogales, dos grandes portones de madera abren por completo uno de los lados longitudinales del volumen pétreo, produciendo una continuidad entre interior y exterior. Quizás lo más interesante es lo que acaece con la Capilla Porciúncula de la Milagrosa. Ya que en su fase de estudio experimentabas con el mismo mecanismo, es decir, la apertura completa de un lado del prisma, pero de pronto introduces un giro conceptual y ahora es el volumen entero (la nave) que se desplaza, transmutando el espacio arquitectónico de forma más incisiva y por consiguiente aumentando la disolución entre interior y exterior o entre figura y fondo, como lo manifestaste con la imagen de Magritte con la que concluiste tu conferencia de ayer.

¿Hasta qué punto la arquitectura resiste la erosión de sus límites?

DB_ Hemos trabajado dos procesos que calificamos como disolución del límite.

Hay dos maneras de hacerlo. O dos resultantes a partir de este parámetro. La primera es que te vas a lo montable y a lo móvil. Entonces, lo que se hace es trabajar con elementos de pequeño formato. Y al correr estos elementos generas situaciones y cambias las condiciones del plano envolvente. O lo desapareces, o lo diluyes, o lo enmarcas. Las otras son situaciones en las cuales intencionalmente

se parte de la misma premisa, pero la tipología y la estructura del proyecto lo que plantean es una reiteración del espacio público como una forma de disolver el límite interno. Ahí digamos no hay mutación. Ahí digamos estamos hablando de elementos estables. Lo que pasa es que cuando partes intencionalmente de esta proposición, por supuesto lo que haces es horadar la arquitectura al interior del terreno. Ahora, cómo horadas o cómo le sustraes es infinito nuevamente, no? Y esta sustracción lo que te produce es una capacidad de multiplicar espacio público. Al multiplicar el espacio público desapareces la barrera real entre lo público y lo privado y haces que el espacio del andén de la calle fluya hacia el interior del proyecto. Que es el caso de las dos situaciones tanto en la Biblioteca Vasconcellos como en el Centro de Convenciones de Medellín. En ambos casos lo perseguimos con elementos totalmente estables, como por ejemplo, la caja suspendida, que es un recurso muy utilizado por el modernismo. La caja suspendida te permite que el interno y el externo fluyan; pero para que esto pase, tienes que tener unas antesalas de espacio público que están al interior de los predios que tienes que construir. No sólo partes con el límite de la calle, sino con la multiplicación del espacio público.

3. METAMORFOSIS_

CM_ Asociado a la disolución está la flexibilidad. Es decir, la posibilidad de concebir a una arquitectura que contrariamente a su tendencia estática sea capaz de cambiar en su tamaño y uso. Las dos capillas se caracterizan por una continua reconfiguración de sus elementos y espacialidades arquitectónicas pudiendo transformar en ambos casos el altar en el coro, o invirtiendo el eje axial longitudinal de la Capilla Los Nogales en uno transversal y transformar la nave principal de la Capilla Porciúncula en nave lateral.

Con esto enriqueciste a la arquitectura religiosa de un poder de transformación que induce al “simbolismo cristiano tradicional de experimentar una metamorfosis”.

2005, “Dissolving the edge... where is the inside and where is the outside?” These are testament to your academic streak. In the two institutional buildings you designed (the Convention Center and the National Library), the disappearance of limits at the level of the urban floor is produced through suspension of the box, thus permitting the free flow to the ground level. In other words, you did not construct limits impeding civic mobility. Meanwhile, in the two chapels, you incorporated the mobility as a mechanism for generating changes in the architectural configuration. In the Los Nogales Chapel, two large wooden gates completely open one of the sides of stony volume, producing continuity between the inside and outside. Perhaps most interesting is what happens with the Porciúncula de la Milagrosa Chapel, because in the study phase you were experimenting with the same mechanism, the complete opening of a side of the prism, but suddenly you introduce a conceptual turnaround and now the whole volume—the nave—is moved, transforming the architectural space into a more incisive shape and, as a result, increasing the dissolution between the interior and the exterior or between figure and background, as you did with the Magritte image with which you ended yesterday’s conference. To what extent does architecture resist the erosion of its limits?

DB_ We have worked with two processes that we consider to dissolve limits.

There are two manners to do it, or two results from this parameter. The first is that you go to the mountable and the mobile. Then, what you do is to work with small-format elements. And by running these elements, you generate situations and change the conditions of the enveloping plane, or you make it disappear, or you dilute it or you frame it. The others are situations in which you intentionally start from the same premise, but the type of the project and the structure of the project that are proposed are a reiteration of the public space as a form of dissolving the internal limit. There, shall we say, there is no mutation. There, shall we say, we are talking about stable elements. What happens is

that when parts intentionally give this proposition, of course what you do is pierce the architecture toward the inside of the terrain. Now, how you pierce or how you remove is once again infinite. And this removal, it produces a capacity for you to multiply the public space. By multiplying public space, you make disappear the real barrier between the public and the private and you make it so that the space of the city street flows into the interior of the project. That is the case in both the situations of the Vasconcellos Library and the Convention Center in Medellín. In both cases, we perceive it with totally stable elements, such as the suspended box, which is an oft-utilized resource in the modernist movement. The suspended box allows for the internal and external to flow, but for this to happen, you have to have some foyers public space within the property that you have to construct. You don’t just start with the limits of the street, but rather with the multiplication of public space.

3. METAMORPHOSIS_

CM_ Flexibility is associated with this disappearance. In other words, the possibility to conceive an architecture that, contrary to its static tendency, is able to change its size and use. The two chapels are characterized by a continuous reconfiguration of their elements and architectural spatialities, enabling the transformation in both cases of the alter at its core, or inverting the longitudinal axis of the Los Nogales Chapel and transforming the main nave of the Porciúncula Chapel into a lateral nave.

With this, you enriched religious architecture with a power of transformation that evokes the “traditional Christian symbolism of experimenting a metamorphosis”.

Do you follow a similar metamorphic strategy when you confront a public, civic and/or institutional space? If so, what architectural mechanisms do you use?

DB_ Something that I have stressed in architecture is that architecture gave shape to space.

And perhaps it also gave that same limitation of shape as it is executed. In two elements. In spatial elements, which is an element that is composed by an architecture that is rigid, where the most flexibility that you end up having is the opening through which you pass from exterior to interior, or from one environment into another. And then it constructed another theme, which is that of the furniture. Thus, the flexibility of architecture and the capacity to transform architecture was left to the furniture. This way, which was assumed as a premise that all architecture was absolutely stable and inflexible and what could be modified was essentially the problem of putting furniture in the space. I find this vision to be too static, not sufficiently enriched. Thus, what we have done is precisely to question that. And what we have questioned in architecture is the shape as we have seen it. Now, to take that to the public space is a slightly more complicated topic, especially when you consider the freedom and mobility of the public space. Then, we you have a plaza that doesn’t have a single element, maybe it is the most flexible, most transformable space you can work with. But, this is precisely the product of absence. They are space where you can stage a protest, hold a fair, a bazaar or an exhibit, or sell a product. This is, in the end, the absence in space, in the public space—a condition that has always existed. Plazas, the original markets and forum of the Greeks, was precisely that. It was a space where there was nothing and it was used with great flexibility.

What we have done in modern times is to attempt to assign a value and exactitude to the public space. This, in my view, is wrongheaded because it is extremely geometric. I also find the printed covers in public spaces to be nonsensical. And maybe I just haven’t gotten to know them because I have never had the chance to work on a public space project that brought up that question. But what is true is that if you are talking about flexibility and transformation, the public space does indeed have a much more ample space for that capacity. In fact, that is almost what its nature is – to be transformable.

¿Persigues una estrategia metamórfica similar cuando te enfrentas al espacio público, cívico y/o institucional, y en caso afirmativo mediante cuáles mecanismos arquitectónicos operas?

DB_ Algo que ha sido reiterativo en arquitectura, es que la arquitectura partió la forma en el espacio. Y tal vez con su misma limitación de la forma como se ejecuta. En dos elementos. El elemento espacio, que es un elemento que se compone por una arquitectura que es rígida, donde lo máximo flexible que tienes eventualmente es el vano, por donde atraviesas desde el exterior al interior, o desde un ámbito al otro. Y después construyó otra temática que es la del mueble. Entonces, la flexibilidad en arquitectura y la capacidad de mutar en arquitectura se la dejó al mueble. De tal manera, que se asumió como premisa de que todo arquitectónico era absolutamente estable e inmodificable y lo que podías modificar era esencialmente el problema de poner un mueble en el espacio. Yo creo que es una visión demasiado estática, demasiado poco enriquecedora. Entonces lo que hemos hecho es precisamente cuestionar eso. Y lo hemos cuestionado en arquitectura de la forma como lo hemos visto, como lo hemos reiterado. Ahora, llevar eso al espacio público es un tema un poco más complejo. Especialmente, al ver la libertad y la movilidad del espacio público. Entonces, cuando tienes una plaza que no tiene ni un solo elemento, tal vez es el espacio más flexible, más mutable que puedes hacer. Pero, es precisamente el producto de la ausencia. Son espacios donde puedes hacer una manifestación, o una feria, un bazar o exhibir unos carros o vender un producto. Que es finalmente la ausencia en el espacio, en el espacio público. Una condición que existe desde siempre. Las plazas, los mercados originales y el foro griego, precisamente era eso. Era un espacio donde no había nada y se utilizaba con una gran flexibilidad.

Lo que hemos hecho contemporáneamente, es intentar darle una valoración y una precisión al espacio público. Que a mi juicio es bien pobre porque es extremadamente geométrico. Y también a sus tapices impresos en el espacio público les encuentro poco sentido. Entonces digamos que, yo esta pregunta y la forma en la que me la planteas nunca me la había hecho. Y tal vez no me la he hecho porque no me ha tocado al momento de trabajar un proyecto de espacio público donde me hiciera esta pregunta. Pero lo que es cierto, es que si estás hablando de flexibilidad y mutación, el espacio público sí que tiene un ámbito mucho más amplio para tener esta capacidad. De hecho, es que casi su naturaleza es ésa; de ser mutable.

4. LO PÚBLICO_

CM_ Que el bien privado tenga que alentar una función pública democrática lo enunciaste en la Capilla Porciúncula. Que la incorporación de las actividades culturales, las posibilidades educativas y el goce lúdico sean premisas esenciales para que tengan lugar verdaderos acontecimientos sociales lo manifestaste en el Centro y en la Biblioteca, al dotarlos a ambos de una superficie o plataforma urbana. Un zócalo en el que de forma fluida se interconectan todas las actividades.

¿Cómo concibes lo público y lo privado? Y, ¿cómo lo íntimo?

DB_ Todos nacemos y vivimos en estructuras pre-establecidas y tal vez uno de los temas que más me ha molestado de la estructura social en la cual yo vivo es que hay una obsesión por poseer. Lo cual es a mi juicio una gran estupidez. Entonces al poseer adquieres una cosa que se llama el dominio. Y el dominio automáticamente te genera una división entre lo que se denomina lo público y lo privado. Quiere decir que hay sitios donde no tienes dominio, que son los colectivos, y hay sitios

donde tienes dominio absoluto y puedes hacer lo que quieras. Entonces, esta estructura que tal vez podría aplicarse a lo doméstico y a lo no-doméstico y que como parámetro sería interesante, finalmente se ha ido aplicando a todo. Lo aplicas a los edificios que entre comillas son públicos, porque son controlables, son limitados, cómo lo aplicas también a lo institucional. Claramente hay un dominio público y un dominio privado. El público se identifica casi exclusivamente con los sistemas de movilidad e interconexión, que son mayoritariamente vías, y en algunos casos con jardines y parques. Y el resto es totalmente segregado. Entonces digamos que es una preocupación un poco idealista sin duda, porque no pretendo cambiar una estructura social con los proyectos de arquitectura por supuesto. Pero quisiera reflexionar sobre esa ansiedad e intentar con cosas que son naturalmente privadas y tradicionalmente privadas, de que puedan tener unos dominios más públicos. Si haces un edificio que tradicionalmente sólo puede funcionar para cien personas, pero le das la capacidad que funcione para dos mil, entonces lo que hiciste fue generar un edificio que disminuye la exclusión de las personas. Es básicamente este ámbito de poder reescalar un poco la demanda de tu solicitud como arquitecto.

CM_ ¿Y cómo concibes lo íntimo?

DB_ Por supuesto el tema de lo íntimo es resguardarse. Y el tema es precisamente en el dar la pluralidad en lo emotivo. O sea, hay espacios que te generan una emotividad y una tranquilidad y una protección y hay otros espacios que no. Y depende un poco también de las estructuras sociales de cada lugar. Lo que pasa es que en estas asociaciones lo íntimo tradicionalmente es como la reclusión del dominio más privativo. Sin embargo, inclusive en esa reclusión del dominio más privativo uno debiera poder tener esta capacidad de devolverlos colectivos.

Capilla Porciúncula de la Milagrosa, Calera, Colombia.

4. THE PUBLIC_

CM_ *In the Porciúncula Chapel, you showed that the private good must encourage a public, democratic function. With the Convention Center and the Library, you demonstrated that the incorporation of cultural activities, educational possibilities and recreation are essential prerequisites for enabling true social happenings—you endowed both of these projects with an urban surface area or platform. A city center in which all of the activities are fluidly interconnected.*

How do you conceive public and private? And, how do you conceive intimacy?

DB_ *We are all born and live in preestablished structures and maybe one of the issues that most bothers me about the social structure in which I live is that there is an obsession to possess, which I find to be quite stupid. So by possessing, you acquire something that is called ownership. And ownership automatically creates a division between what is considered public and what is private. In other words, there are places where there is no ownership, and these are the public spaces, and there are places where you have absolute ownership and you can do whatever you want. Therefore, this structure that perhaps could be applied to the domestic and the non-domestic, which would actually be an interesting parameter, is instead applied everywhere. You apply it to the buildings that are “public”, because they are controllable and limited, just as you apply it to institutional buildings. Clearly, there is a*

public ownership and a private ownership. Public is defined almost exclusively with the systems of mobility and interconnection, which are mostly roadways, and sometimes include gardens and parks. The rest is totally segregated. Therefore, let’s say that it is a rather idealistic concern because I, of course, do not intend to change a social structure through my projects. But I would like to reflect on that anxiety and attempt to address it with things that are naturally or traditionally private, but that may have some public ownerships. If you make a building that traditionally can operate for 100 people, but you give it the capacity to operate for 2000, then what you have done is to generate a building that diminishes the exclusion of people. It is basically this extent of power to somewhat rescale the demand for your request as an architect.

CM_ *And how do you conceive intimacy?*

DB_ *Of course the issue with intimacy is to protect it. And the issue is precisely that of giving plurality to the emotive. I mean that there are spaces that cause emotional responses and a sense of tranquility and protection and there are other spaces that do not. This depends a little on the social structures of each place. What happens is that in these associations, intimacy traditionally is like the reclusion of the most privately held ownership. Nonetheless, even in this reclusion of the most privately held ownership, one should be able to have the capacity to return them collectively.*

DANIEL BONILLA (COLOMBIA) Arquitecto graduado de la Universidad de Los Andes (Bogotá, 1986) y Master of Arts in Urban Design de Oxford Brookes University (1990). Estudios adicionales en el College of Technology de Dublin y el Politécnico de Milán.

Como arquitecto y diseñador urbano trabajó para la Alcaldía Mayor de Bogotá (1986-89), y en la oficina de Londres de Llewelyn-Davies (1990-91). Al regresar a Bogotá trabajó como director de diseño de Ospinas y Cia, una de las empresas promotoras más grandes de Colombia, (1992-97). En 1997 establece su propia firma de diseño. La diversidad de trabajo que realiza ha sido obtenida a través de la participación en concursos públicos como el diseño de Pabellón de Colombia para la Expo-2000 Hannover y seleccionado como finalista en el concurso para la mega biblioteca José Vasconcelos en Ciudad de México.

Ampliamente publicado en Colombia en revistas especializadas y periódicos. También publicado internacionalmente en libros y revistas de arquitectura y web sites como *Architectural Review*, *40 A Young Generation of International Architecture*, *The Phaidon Atlas of Contemporary World Architecture*, *Arquine*, *ARS Sacra*, *Expo 2000-Hannover* y *www.archphot.it*.

Conferencista en diversas universidades e institutos como *The Royal Institute of British Architects – Reino Unido*, *The Danish Royal Academy – Dinamarca*, *III Bienal de Arquitectura del Paraguay*, el *GSD-Latin Association* en *Harvard University*, y otras en Colombia, México y Chile.

Las obras de Daniel Bonilla han sido seleccionadas y premiadas en la XVII, XVIII y XIX Bienales de Arquitectura Colombiana, Mención Especial III Convocatoria Arquitectura Religiosa Contemporánea de la Fundación Frate-Sole Italia 2004, *Accésit* como Arquitecto Emergente Iberoamericano en la III Bienal Iberoamericana de Arquitectura e Ingeniería Civil (Chile 2002), *Highly Commended Award* en los *AR+D Awards 2002* - (Premio a la Arquitectura Emergente mundial organizado por la *Architectural Review* and *D-Line*), y Mención de Honor en la *Bienal Internacional de Quito 2002* - Ecuador.

Architect and graduate of the University of Los Andes in Bogotá (1986) with a Master’s of Arts in Urban Design from Oxford Brookes University (1990). He has also completed studies at the College of Technology in Dublin and Milan Polytechnic.

He worked for the Municipal Government of Greater Bogotá (1986-89) as an architect and urban designer, and later worked in the London office of Llewelyn-Davies (1990-91). Upon returning to Bogotá, he served as director of design for Ospinas y Cia., one of the largest promotions companies in the country (1992-97). In 1997, he established his own design firm. The diversity of work that he has completed has been obtained through his participation in public competitions; he designed Colombia’s pavilion for the Expo 2000 Hannover and was selected as a finalist in the competition for the enormous José Vasconcelos library in Mexico City.

*He has been widely published in industry magazines and journals in Colombia, as well as in international books and architectural magazines and websites such as *Architectural Review*, *40 A Young Generation of International Architecture*, *The Phaidon Atlas of Contemporary World Architecture*, *Arquine*, *ARS Sacra*, *Expo 2000-Hannover* and *www.archphot.it*.*

*He was a panelist at *The Royal Institute of British Architects – United Kingdom*, *The Danish Royal Academy – Denmark*, *The Third Biennial of Architecture of Paraguay*, the *GSD-Latin Association* at *Harvard University* and others in Colombia, Mexico and Chile.*

*Daniel Bonilla’s works have been selected and awarded prizes at the XVII, XVIII and XIX Biennials of Architecture of Colombia. He received an Honorable Mention at the Third Conference of Contemporary Religious Architecture at the Frate-Sole Foundation in Italy (2004). He was named Emerging Latin American Architect at the Third Latin American Biennial of Architecture and Civil Engineering (Chile 2002), received the Highly Commended Award at the AR+D Awards (2002)—a worldwide prize given by *Architectural Review* and *D-Line* to an emerging architect—and an Honorable Mention at the *International Biennial of Quito, Ecuador (2002)*.*

Casa Equis, Playa Escondida, Perú.

Casa Equis, Playa Escondida, Perú.

ENTREVISTA A JEAN PIERRE CROUSSE

En esta entrevista me dirijo a ti en forma extendida e incluyo a tu esposa y socia Sandra Barclay. Para poder ahondar en lo específico, me adueño del corte radiográfico de tu conferencia y me limito al marco trazado por las tres casas que construyeron en Playa Escondida en Cañete, Perú. Empezaré con preguntas acerca de cuestiones de método y terminaré con conceptos operativos ligados a estas tres obras.

CLAUDIO MAGRINI_ Con las tres casas en Playa Escondida, que fueron construidas en intervalos regulares en el arco de seis años (B1999 - M2001 - Equis2003), tuvieron una fantástica oportunidad de insistir sobre lo mismo e ir mejorando paulatinamente las soluciones a las premisas iniciales dictadas por el territorio, clima y programa, hasta llegar a una 'solución ideal'. De hecho, ustedes mismos se refieren a esta experiencia como a un "laboratorio de arquitectura", que les permitió "medir la eficacia de las estrategias y de las hipótesis proyectuales puestas en juego".

Desde el punto de vista de un detractor de la arquitectura contemporánea, dicha afirmación podría prestarse para demostrar que cualquier proyecto innovador siempre va ser sujeto de falencias que un proyecto convencional y experimentado no tiene, como por ejemplo una casa tradicional o las casas prefabricadas. Por lo tanto, la contradicción inherente a la arquitectura experimental es, sí hacer avanzar a la disciplina, pero a costas de los habitantes o los clientes. Conocidos son, entre otros, las infiltraciones de agua en las construcciones modernistas o el rápido desgaste de muchos edificios recientes. Entonces, ¿cómo equilibrar la balanza entre el beneficio entregado y los errores inevitables que acarreamos y que son el resultado de lo aún no resuelto?

JEAN PIERRE CROUSSE_ Pregunta difícil. Digamos, lo único que a mí se me ocurre decir, es que ese mal es menor si uno toma al hombre como una centralidad. Es decir, en todas nuestras obras nos preguntamos si nosotros mismos viviríamos o si trabajaríamos ahí. Entonces, uno entra dentro de la piel del usuario. Claro, de repente lo que a ti te gustaría es distinto a lo que nos gusta a nosotros, pero al menos es el requisito mínimo.

Porque, por ejemplo en el caso de la vivienda social, si tú mismo consideras que no te gustaría vivir ahí, bueno, entonces desechamos la idea. No como arquitecto, sino como persona. Ahora, esta contradicción lógicamente entre una experimentación arquitectónica para hacer avanzar los conocimientos propios de la disciplina y si se da el caso, mejor, los conocimientos generales de la profesión. La contradicción entre eso y la arquitectura probada, tradicional, etc. Yo creo que es en cierto modo inevitable, pero hay que hacerlo. Para hacer un paralelo: si esto se aplicase al arte, todavía seguiríamos dibujando bambis...

CM_ ... con la única diferencia que el arte no es funcional al usuario.

JPC_ Sí, claro. Pero la arquitectura tiene esta complejidad. Que también es una expresión artística. Y esto permite hacer avanzar también en el confort de vida en su más íntimo significado. Yo soy, eso puede ser discutido lógicamente, pero yo soy un optimista. Entonces pienso que no hay época mejor para vivir que la de hoy. Y me encanta vivir en la arquitectura contemporánea.

CM_ Que corresponde al pensamiento de que la vida va evolucionando y por lo tanto uno siempre tiene que estar al paso de esta evolución. Quizás por ahí hay una salida a esta contradicción.

JPC_ También. Pero esta evolución para mí es bastante lenta. Es decir, a veces se trata de forzar artificialmente una evolución del hombre con la evolución de la arquitectura. Sobre todo en el habitar la evolución es lentísima. Lo que ha cambiado, simplemente, es que antes la labor de la arquitectura coincidía mucho con la protección. Mientras ahora las arquitecturas se pueden abrir hacia el mundo exterior. Antes era el cobijo la función principal del habitar. Pero esa es una evolución muy lenta.

CM_ ¿Y ahora cuál sería la expresión o la función principal de la arquitectura, si ya no es el cobijo?

JPC_ Me parece que es "épenouissement". Una palabra de la cual no sé la traducción en castellano pero que apunta al desarrollo espiritual del hom-

bre. Y no solo, sino que también ayuda al hombre a vivir mejor.

CM_ Quiero insistir con el 'laboratorio de arquitectura' y la experiencia que se adquiere al perdurar en lo mismo. A las tres casas les es común la abstracción formal y la reducción del detalle, la ocupación máxima del lote, la construcción de un recinto y la utilización de colores ocres para minimizar el envejecimiento visual. Todas ellas, estrategias extraídas de la arquitectura precolombina y colonial costeña, ejemplos de la forma más apropiada para insertarse en el paisaje desértico.

Es evidente la constante y progresiva asimilación de la arquitectura preexistente, reflejada por la evolución de la envolvente de la Casa B a las formas sólidas y excavadas de las casas M y Equis. Pero, más allá de dicha evolución y el natural perfeccionamiento de las mencionadas estrategias, ¿qué aprendieron en específico con cada una de ellas en términos disciplinares y operativos?

JPC_ Más allá de eso, aprendimos a dejar de lado un poco las obsesiones formales. A pesar de que siempre las hay. Pero yo creo que es eso. Es decir, en la primera casa, la B, creo que hay una fuerte influencia de Ciriani, del plano continuo, de ciertos elementos lecorbusianos y poco a poco hemos podido dejar de lado eso y responder más directamente a estas estrategias directas.

CM_ Personalmente, la estrategia que más me cautivó fue la concepción espacial. Sobre todo aquella ligada al uso del vacío. En primera instancia frente a la inmensidad vacua del desierto no responden con un vacío, si no con un sólido que sólo luego será excavado según una lógica sustractiva que persigue la ambigüedad exacerbada entre interior y exterior. Lo que encuentro interesante es la secuencia histórica que arman. En la arquitectura precolombina tenemos al laberinto como arquetipo, caracterizado por una masa centrípeta y un vacío centrífugo. En la arquitectura colonial una impostación centrífuga de las habitaciones alrededor de un patio, que es un vacío estrictamente ordenado y encajonado en una malla ortogonal. Y en fin a

Casa Equis, Playa Escondida, Perú.

INTERVIEW OF JEAN PIERRE CROUSSE

In this interview, I will speak to you extendedly and also to your wife and partner Sandra Barclay. In order to go into depth, I will seize on the cross section from your conference and I will limit myself to the framework established by the three houses that you built in Playa Escondida in Cañete, Peru. I'll start with questions about the method and finish with the operative concepts used in these three works.

CLAUDIO MAGRINI *With the three houses in Playa Escondida, which were constructed at regular intervals over a period of six years (B1999 - M2001 - Equis2003), you had a fantastic opportunity to stress the same and go about gradually improving the solutions to the initial premises dictated by the terrain, climate and program to arrive at an ideal solution. In fact, you referred to this experience as an "architectural laboratory", which allowed them to "measure the efficacy of the strategies and of the projected hypothesis put in play."*

From the point of view of a detractor of contemporary architecture, this affirmation could be used to demonstrate that any innovative project is always going to have failures that a conventional, proven project—like a traditional house or a prefabricated building—would not have. Therefore, the inherent contradiction in experimental architecture is to bring the discipline forward but at the cost of the residents or the clients. The stories are many about water leaking into modernist houses or the rapid deterioration of many recent buildings. Thus, how do you balance the benefit provided and the inevitable errors that accompany it and result from the unresolved?

JEAN PIERRE CROUSSE *That is a difficult question. The only thing that I can think to say is that the problems are lessened if you consider that man is the focus. In other words, one has to get into the skin of the user. Of course, perhaps what you would like is different from what we like, but it is at least the minimum requirement. For example, in the case of subsidized housing, if you think that you wouldn't like to live there, well then let's get rid of the idea altogether. Not as an architect, but as a person. Now, this is a logical contradiction between an architectural experimentation to advance the*

knowledge of the discipline and, if the case arises, the general public's knowledge of the profession. The contradiction is between that and proven, traditional architecture. I believe that, to a certain extent, it is inevitable, but you have to do it. To offer a parallel, if you apply this to art, I think we would still be painting Bambis.

CM *With the only difference being that art does not have a functional purpose for the user.*

JPC *Yes, of course. But architecture has that complexity—and it is also a form of artistic expression. And that allows for advancing the comfort of life in its most intimate significance. I am, that can be logically argued, but I am an optimist. Therefore, I think that there is no better time to live than today. And I love living amidst contemporary architecture.*

CM *And that corresponds to the school of thought that life is evolving and that, therefore, one has to be on the vanguard of that evolution. Perhaps there is a way out of this contradiction through this.*

JPC *Yes, that too. But this evolution is very slow. In other words, sometimes we are talking about artificially forcing the evolution of mankind with the evolution of architecture. In terms of residence, above all, evolution is extremely slow. All that has changed is that before architectural work greatly coincided with protection, while now architectures can be open to the exterior world. Before, the main purpose was protection, but it is a slow evolution away from that.*

CM *And now, what would be the main expression or purpose of architecture—if it is no longer protection?*

JPC *For me, it seems to be "épenouissement". I do not know the translation of this word, but it means something like the spiritual development of man. And not just that, but also to help man live better.*

CM *I want to come back to the "architecture laboratory" and the experience that is obtained from persisting in this. In all three houses, formal abstraction and the reduction of detail is common,*

along with the maximum use of the available land, the construction of premises and the use of other colors to minimize the visual aging. All of these strategies, taken from pre-Columbian and the local colonial architectural, are examples of the most appropriate way to insert oneself within the desert landscape.

The constant and progressive assimilation of the preexisting architecture, reflected by the evolution of the surrounding of Casa B into the solid, excavated shapes of Casa M and Equis. But, beyond that evolution and the natural improvement of the mentioned strategies, what specifically did you learn from each of the houses in terms of discipline and function?

JPC *Beyond that, we learned to leave formal obsessions slightly on the side, although they will always be there. But I think that is all. With the first house, Casa B, I think that Ciriani was a strong influence, along with the continuous plane and certain elements from Le Corbusier. Little by little, we have been able to put that aside and respond more directly to those direct strategies.*

CM *For me personally, the most captivating strategy was the spatial conception. Above all, that which was connected to the use of empty space. First of all, instead of responding to the vast emptiness of the desert with emptiness, you have responded with a solid that will later be excavated according to an extraction logic that pursues the exacerbated ambiguity between the inside and the outside. What I find interesting is the historical sequence that you create. The archetype of pre-Columbian architecture was the labyrinth, characterized by a centripetal mass and a centrifugal emptiness. Colonial architecture, meanwhile, possessed a centrifugal projection of the rooms around a courtyard, which is a strictly organized and enclosed emptiness within an angled netting. And finally, with Casa Equis, the empty spaces of which create geologic fault lines that allow deep, and crossing visualizations.*

How did you create these fault lines? And how do you conceive space and emptiness?

Casa M, Playa Escondida, Perú.

la Casa Equis que mediante sus vacíos construye “fallas geológicas” que permiten visualidades cruzadas y profundas.

¿Cómo elaboraron estas fallas geológicas? Y, ¿cómo concibes el espacio y el vacío?

JPC_ Con respecto a lo centrífugo y centrípeta, yo creo que el espacio, que es el espacio contemporáneo, es direccional. Entonces, estamos lógicamente dentro de la misma línea del espacio lecorbusiano. Las fallas, estas fallas geológicas del volumen excavado, es un método que nos permitía resolver la contradicción entre un volumen sólido visto desde el exterior y un vacío en el interior; lógicamente un vacío controlado. Sin ser una regla fija, en el caso de las casas y una vez que trabajamos al interior, el espacio para nosotros es como hacer el mínimo para controlarlo. Así por ejemplo, en la última casa, la Casa Equis, era muy importante que esta terraza no fuese unívoca. Es decir, no tuviese la única relación con el mar, en cuanto proyectado hacia el paisaje. Por lo tanto, pensamos que el recinto era esta manera de limitarlo. Aunque era mucho más difícil trabajar el recinto en la Casa Equis que en la Casa M, porque los volúmenes están atrás, mientras que esta playa artificial se ubica adelante. Entonces, ahí es el momento en el que el recinto se borra, sin llegar a borrarse totalmente. El recinto continúa sobre la piscina y la retiene. La piscina no pertenece al mar, la piscina pertenece a la casa. Y en eso medimos, trabajamos bastante, para determinar cuál era el mínimo necesario, el mínimo recinto necesario para hacer que esta playa artificial fuese también un patio.

Se trataba de controlar el espacio, de no dejarlo fugar. Y si bien es muy tentador el patio como sistema, para nosotros también era muy importante mantener esta fluidez espacial, la transparencia, sin perder el control del espacio. Entonces, en una casa muy chica, era bastante difícil trabajar con estas dos condiciones contradictorias: contener y dirigir el espacio al mismo tiempo. Y ése es básicamente el trabajo espacial.

Casa B, Playa Escondida, Perú.

CM_ Ligado al espacio son los conceptos de lo público, lo privado y lo íntimo. Tanto en la Casa M cuanto en la Casa Equis se entra desde un exterior a un exterior. Una disposición espacial que han detectado en la arquitectura precolombina y colonial y que yo conocía de las casas palladianas. Lo interesante de esta doble sucesión de exteriores, al menos en la versión italiana, es que se construye un núcleo público al interior de un recinto privado. Opuesto a lo público tenemos a lo íntimo, preocupación constante en nuestro trabajo. Así, en las tres casas buscan crear “la intimidad necesaria para poder habitar el desierto”, y en la Casa B hasta colocan una ‘planta social’ al centro para poder otorgar más intimidad tanto a los padres, situados en la planta alta, cuanto a los hijos en la planta baja.

¿Cómo concibes lo público y lo privado? Y, ¿cómo lo íntimo?

JPC_ La esfera de lo privado y de lo público es una categoría y lo íntimo es otra. Porque yo pienso que se pueden hacer espacios públicos íntimos. Concebir un espacio público íntimo es conseguir un espacio donde las reglas sociales, o el caparazón que tenemos cada individuo, pueda diluirse y podamos sentirnos en casa. Que no tiene nada que ver con lo privado. Y una de las cosas más difíciles de concebir es justamente la intimidad en el espacio público. Pero es la más gratificante también. Porque es la condición necesaria para que haya un intercambio entre la gente. Público y privado son antinómicos, pero como toda cosa antinómica no puede vivir sin lo otro. Entonces, simplemente separándolos le damos más valor o los caracterizamos más a cada uno de ellos. Y lo que hacemos, es más una interacción entre interior y exterior que entre público y privado. Nos gusta separar lo público y lo privado como dos esferas para dos actividades del hombre distintas, socializar e interiorizarse. Y nos interesa mucho borrar las barreras entre interior y exterior. Borrar barreras es más bien una operación espacial que una operación de uso, de carácter de cada ambiente. Por lo menos, eso, por ahora. Quizás en el futuro evolucionemos sobre otros parámetros.

CM_ Quiero ahora hacerte una última pregunta, de carácter libre. A raíz de lo que dijiste con respecto al Museo Malraux. En ese proyecto ustedes fueron llevados a trabajar con los conceptos de flexibilidad, de transparencia y de fluidez. Que son conceptos que ustedes después afinaron en las tres casas en Cañete. Ahora, la cosa curiosa es que de tu conferencia me apareció la imagen del Ensemble Palomino de L. Miro Quesada (1965), ejemplo modernista de la arquitectura limeña. Un edificio caracterizado por el juego contrapuesto de los volúmenes de distintos colores (blanco y rojo), que se pudiera entender como fuente inspiradora para vuestro proyecto de vivienda social en Montreuil, Francia. Entonces, ¿qué aprendieron en Perú, para después aplicarlo en Francia?

JPC_ En lo formal lo que aprendimos en Perú básicamente es ser lecorbusianos libres y no dogmáticos. Eso con respecto a Francia. Y fuera de lo formal, lo que llevamos como sudamericanos es mantener un cierto grado de ignorancia para tener la libertad de poner en cuestión ciertas certezas comunes. Es decir, este cuestionamiento no por una erudición absoluta, sino por una ignorancia. Entonces, es potenciar este defecto que tenemos.

CM_ ¿Y qué entiendes con ser lecorbusiano libre?

JPC_ Lectorbusiano libre es poder o tratar de abstraerse de su aspecto formal que es fuertísimo. Y también del aspecto teórico y dogmático de Le Corbusier.

CM_ Entonces, ¿qué asimilan de Le Corbusier para definirse tales?

JPC_ Es la emoción. Y a mí lo que más me ha gustado, viendo la obra de Le Corbusier, lo que más me ha impactado, aunque mucha gente no está de acuerdo conmigo, es su humanidad. Es decir, su preocupación, su generosidad hacia el usuario, hacia el hombre al cual está destinada la arquitectura.

JEAN PIERRE CROUSSE (PERÚ) Arquitecto en la Universidad Ricardo Palma (Lima). En 1989 obtiene el título de Arquitecto en el Politécnico de Milán (Italia). Ha enseñado en la Universidad Ricardo Palma (Perú – 1986) en la Universidad Católica del Perú (1986-87). De 1990 a 1994 colabora como jefe de proyectos en la oficina de Enrique Ciriani en París. Actualmente es profesor en la Escuela de Arquitectura de Paris-Belleville (Francia) desde 1999.

Barclay & Crousse Arquitectos, Fundada en París en 1994, la actividad del estudio se ha concentrado en la realización de proyectos en Francia y en Perú. Su obra ha obtenido reconocimiento internacional a través de distintos premios, entre los cuales figuran el Record Houses Award (2004) por la excelencia en diseño, otorgada por la revista americana *Architectural Record*, el *accésit* a la mejor obra construida en la IV Bienal Iberoamericana de Arquitectura (2004), el primer premio categoría vivienda en la X Bienal de Arquitectura del Perú (2002), y las menciones del premio *Emerging Architecture* (2001 y 2003), otorgadas por la revista inglesa *Architectural Review*. El proyecto para la remodelación del museo Malraux fue seleccionado para el prestigioso premio francés de l'Équerre d'Argent en 1999.

El estudio ha participado en numerosos concursos, obteniendo primeros lugares, de los cuales destacan la remodelación del Museo Malraux (Le Havre, Francia, 1994), la realización de viviendas en París (1999) y el concurso para la construcción de 35 casas experimentales en Roubaix (Lille) en el marco de la nominación de la ciudad de Lille como Capital Europea de la Cultura 2004.

Entre las obras construidas destacan el Hipódromo de Rambouillet (Francia, 2005), 96 viviendas en Montreuil (París, 2005), la remodelación de la municipalidad de Epinay sur Seine (Francia, 2004), el Centro Empresarial Le Gambetta en Malakoff (París, 2003), el Museo Malraux, (Le Havre, 1999), así como tres casas en la costa del Perú y una casa en la campiña de Tolosa (Francia).

Actualmente construyen 2 proyectos de vivienda social en Malakoff (París) y desarrollan un proyecto de 170 viviendas sostenibles en Nantes (Francia).

JPC_ *With respect to centrifugal and centripetal, I believe that space—which is contemporary space—is directional. Thus, we are logically within the same line of Le Corbusier space. The fault lines, these geologic faults of excavated volume—this is a method that allows us to resolve the contradiction between a solid volume seen from the outside and a vacuum on the inside. Logically, it is a controlled vacuum. Without being an established rule, in the case of the houses and once we were working on the interior, the space for us is how to do as little as possible to control it. In the last house, for example, Casa Equis, it was very important for the terrace to not be single-minded—for it not to have the only relationship with the sea—in terms of its projection toward the landscape. Thus, we thought that the premises were one way to limit it. Although it was much more difficult to work with the premises in the Casa Equis than in Casa M, because the volumes are behind, while the artificial beach is located in the front. So this is the moment in which the property borders were erased, without being totally erased. The premises continue over the pool and retain it. The pool does not belong to the sea; the pool belongs to the house. And that is how we measured it. We worked quite a bit with this to determine what the minimum necessary would be—the minimum premises necessary to make it so that this artificial beach was also a patio.*

It was about controlling space, not letting it escape. And while using the patio as a system is very tempting, it was also very important for us to maintain this spatial fluidity—this transparency—without losing control of the space. Thus, in a very small house, it was quite difficult to work with these two contradictory conditions; to simultaneously contain and direct the space. And that is basically the spatial work.

CM_ *Linked to the idea of space is the concept of public, private and intimate. Both in Casa M and Casa M, one enters from an exterior to*

An architect graduated from the Ricardo Palma University in Lima, he also received a degree from the Milan Polytechnic in Italy. He has taught at the Ricardo Palma University (1986) and at the Catholic University of Peru (1986-87). From 1990 through 1994, he served as project head at the office of Enrique Ciriani in Paris. He is currently a professor at the Paris-Belleville School of Architecture in France, where he has worked since 1999.

*Barclay and Crousse Architects was founded in Paris in 1994 and has focused its work on completing projects in France and Peru. The firm's work has been recognized internationally, receiving prizes including the Record Houses Award (2004) for excellence in design, which is given by the American journal *Architectural Record*, the runner-up prize at the Fourth Latin American Biennial of Architecture for best constructed work (2004), first prize in the housing category at the Tenth Biennial of Architecture of Peru (2002), and Honorable Mentions from the *Emerging Architects* prize (in 2001 and 2003), which is awarded by the English magazine *Architectural Review*. The Malraux remodeling project was chosen for the prestigious French prize, l'Équerre d'Argent.*

The studio has participated in numerous competitions, often receiving the top prizes. Standouts include the remodeling of the Malraux Museum in Le Havre, France (1994), the completion of Paris housing (1999) and the competition for the construction of 35 experimental houses in Roubaix (Lille) as part of that city's nomination as a European Capital of Culture (2004). Most prominent among the studio's most prominent works are the Rambouillet Horse track in France (1994), 96 homes in Montreuil in Paris (2005), the remodeling of the Epinay city hall in Epinay Sur Seine, France (2004), the La Gambetta Business Center in Malakoff, Paris (2003), the Malraux Museum in Le Havre (1999), and three houses on the coast of Peru as well as one house in a field in Tolosa, France.

They are currently building two subsidized housing projects in Malakoff, Paris and are developing a project with 170 sustainable housing units in Nantes (France).

another exterior. A spatial disposition that you have borrowed from pre-Columbian and colonial architecture, and which was already known in the Palladian houses. The interesting thing about this double succession of exteriors, at least in the Italian version, is that they create a public nucleus within the interior of private premises. The opposite of public, of course, is intimate—a constant concern in your work. In these three houses, you have tried to create “the necessary intimacy to be able to inhabit the desert” and in Casa B you even developed a “social floor” in the middle to be able to provide more intimacy to the parents, located on the upper floor, as well as to the children, located on the lower floor.

How do you conceive public and private? And how do you conceive intimacy?

JPC_ *The sphere of public and private is one category and the sphere of intimacy is another. I believe that you can create intimate public spaces. To conceive an intimate public space is to achieve a space where the social rules, or the shell that each of us have as individuals, can be diluted and we can feel at home. This has nothing to do with privacy. And one of the most difficult things to conceive is just that—intimacy in a public space. But it is also the most gratifying, because it is the condition necessary for there to be exchange among the people. Public and private are opposites, but like all other opposites, one cannot exist without the other. Thus, simply separating them gives them greater value or we characterize each even more. And what we do is more an interaction between interior and exterior than between public and private. We like to separate the public and private into two spheres for two different human activities, socialize and interiorize. And we are very interested in erasing the barriers between interior and exterior. To erase barriers is more of a spatial operation than an operation of use, character or environment. At least for now; maybe we will evolve on other parameters in the future.*

Claudio Magrini Arquitecto italiano titulado en el Politécnico de Milán y con estudios de pre-grado (intercambio) en la ETSAB de Barcelona. Es Magister en Arquitectura de la Universidad Católica de Chile y actualmente es docente en las universidades Diego Portales y Andrés Bello. Subdirector del Magister FAAD “Del Paisaje a la Infraestructura contemporáneos”.

Italian architect with a degree from the Technical Institute of Milan and additional studies at the ETSAB of Barcelona, has a Master's of Architecture from the Catholic University of Chile and is currently teaching at the Diego Portales and Andrés Bello universities. Vice-director Master FAAD “From Landscape to Infrastructure under the contemporary condition”.

CM_ *Now I want to ask you one last question, a free sort of question, about your comments with respect to the Malraux Museum. In that project, you were taken to work with the concepts of flexibility, transparency and fluidity, which are concepts that you later refined in the three houses in Cañete. Now, the curious thing is that your conference made me think of the Palomino Ensemble by L. Miro Quesada (1965), a modernist example of Lima architecture. This was a building characterized by the counter-positioned game of volumes of different colors (red and white), that could be understood as a source of inspiration for your subsidized housing project in Montreuil, France. What did you learn in Peru that you later applied in France?*

JPC_ *Formally, what we learned in Peru was basically to be free—not dogmatic—followers of Le Corbusier. This in respect to France. Beyond the formal, what we bring with us as South Americans is to maintain a certain level of ignorance to have the freedom to question certain common truths—questions coming not from an absolute erudition, but from ignorance. Thus, it is to de-velop this defect that we have.*

CM_ *And what do you understand as free followers of Le Corbusier?*

JPC_ *To be a free follower of Le Corbusier is to be able to or try to abstract from his formal aspect, which is extremely strong, as well as from the theoretic and dogmatic aspect of Le Corbusier.*

CM_ *So what from Le Corbusier do you assimilate to define these?*

JPC_ *It's the emotion. What I have most liked from Le Corbusier's work is its humanity. This is what has had the greatest impact on me, even though many people do not agree with me. This is to say its concern, its generosity to the user, to the man to whom the architecture is given. 180*