

FERNANDO PÉREZ OYARZUN

— Ortodoxia / Heterodoxia

Orthodoxy / Heterodoxy

Publicado originalmente en: / *Originally published in:*
Casabella 650 (Nov, 1997)

ORTHODOXY / HETERODOXY MODERN ARCHITECTURE IN CHILE

The initial reaction to modern architecture in Chile was the result of a simultaneously syncretistic and pragmatic posture. Modern architecture was viewed as yet another new style, analogous to those of the past, based on original forms and expressions; but the inherent significance of its rapport with a complex of new ideas and values was not perceived. In other words, modern architecture was seen as a new opportunity offered by Europe—to be grasped in order to demonstrate professional skill and as proof of keeping abreast of the times—, rather than as a manifestation of the spirit of renewal of the era.

In contrast with what was happening in Europe, in Chile the new ideas were appropriated by architects with a Beaux Arts background who worked in a traditional manner. Their education led them to interpret modern architecture in purely formal terms, incorporating these forms into their habitual compositional practice.

Sergio Larraín García-Moreno, who lived in Europe in his youth before taking a degree in architecture in Chile, is a good example of this approach. His Oberpauer building [Fig. 1], a department store built in 1929-30, featured a facade characterized by the alternation of opaque and transparent bands, in the solid street frontage of the center of Santiago, and in a clear analogy with certain buildings in Berlin by Mendelsohn. This work, which represents one of the first avant-garde expressions in South America, is an exception in the context of the rather traditional output of the studio, directed

ORTODOXIA / HETERODOXIA ARQUITECTURA MODERNA EN CHILE

En Chile, la reacción inicial a la arquitectura moderna fue el resultado de una postura a la vez sincretista y pragmática. La arquitectura moderna fue vista como otro nuevo estilo, análogo a los del pasado, basado en formas y expresiones originales; pero el significado inherente de su relación con un conjunto de nuevas ideas y valores no fue percibido. En otras palabras, la arquitectura moderna fue vista como una nueva oportunidad ofrecida por Europa (aprovechable para demostrar habilidad profesional y como prueba de la conexión con las nuevas corrientes), y no como una manifestación del espíritu renovador de la era.

En contraste con lo que sucedía en Europa, en Chile las nuevas ideas fueron apropiadas por arquitectos entrenados en el Beaux Arts que trabajaban de forma tradicional. Su educación les llevó a interpretar la arquitectura moderna en términos puramente formales, incorporando estas formas en su práctica compositiva habitual.

Sergio Larraín García-Moreno, que vivió en Europa en su juventud antes de recibir el título de arquitecto en Chile, es un buen ejemplo de este enfoque. Su edificio Oberpauer [Fig.1], una tienda por departamentos construida en 1929/30, presentaba una fachada caracterizada por la alternancia de bandas opacas y transparentes, en medio de la solidez de las fachadas del centro de Santiago, y en una clara analogía con ciertos edificios realizados por Mendelsohn en Berlín. Esta obra, que representa una de las primeras expresiones de vanguardia en América del Sur, es una excepción en el contexto más bien tradicional de la producción de esta oficina dirigida por Larraín junto con Jorge Arteaga. Un ejemplo

by Larraín together with Jorge Arteaga. An even more significant example of the merely stylistic approach to modern architecture is the Santa Lucía building [Fig. 2] which Larraín and Arteaga built about two years later; the partial view of the building suggested by its positioning mitigates the rigid symmetry of the facade.

These works, expressions of a certain formal asceticism, ornamental clarity, and the occasional use of new stylemes (such as ribbon windows), incorporate the characteristic elements of early modernism. But this operation of formal clarity concealed vestiges of traditional structural concepts, as if in the course of the realization of Beaux Arts designs an interruption had taken place before the application of the exterior facades. The barely veiled presence of a classical structure in these and other buildings of the 1930s is indicative of a widespread attitude in South America, based on skepticism regarding a new beginning, and a tacit preference for historical continuity rather than a radical break with the past.

The association of the modern with particular programmatic-functional requirements is evident; this style, in fact, was used for department stores (as in the case of the Oberpauer) or hospitals, like the Santa María clinic (1939) by Eduardo Costábal and Andrés Garáfulic [Fig. 3], who completed this work while they were also working on more traditional projects, like the Basilica of Lourdes [Fig. 4].

1939 was the year of the Chillán earthquake, with serious damage to the cities of southern Chile. The reconstruction work offered an opportunity to test and discuss the principles of modern architecture. The controversy caused by the arrival of Le Corbusier in Chile to participate in the work of reconstruction and planning of the city of Santiago is a good example of this debate. Those who welcomed his presence were those who consciously held avant-garde views, while the opponents were supporters of a more evolutionary and pragmatic process of modernization.

aún más significativo del enfoque meramente estilístico hacia la arquitectura moderna es el Edificio Santa Lucía [Fig. 2] que Larraín y Arteaga construyeron casi dos años más tarde, en que la vista parcial de la construcción (sugerida por su posicionamiento) mitiga la simetría rígida de la fachada.

Estas obras, expresiones de un cierto ascetismo formal, claridad ornamental, y el uso ocasional de nuevos estilemas (como las ventanas corridas), incorporan elementos característicos del modernismo temprano. Pero esta operación de claridad formal oculta los vestigios de conceptos estructurales tradicionales, como si durante la realización de diseños Beaux Arts hubiese ocurrido una interrupción antes de la aplicación de las fachadas exteriores. La presencia apenas velada de una estructura clásica en estos y otros edificios de la década de 1930 es indicativa de una actitud generalizada en América del Sur, basada en el escepticismo con respecto a un nuevo comienzo, y una preferencia tácita por la continuidad histórica en lugar de una ruptura radical con el pasado.

La asociación de lo moderno con determinados requisitos programáticos o funcionales es evidente; este estilo, de hecho, se utilizó en grandes almacenes (como en el caso del Oberpauer), y hospitales, como la clínica de Santa María (1939) de Eduardo Costábal y Andrés Garáfulic [Fig.3], quienes completaron esta obra mientras también trabajaban en proyectos más tradicionales, como la Basílica de Lourdes [Fig.4].

1939 fue el año del terremoto de Chillán, hecho que provocó graves daños a las ciudades del sur de Chile. La reconstrucción ofreció una oportunidad para discutir y poner a prueba los principios de la arquitectura moderna. La polémica suscitada por la llegada de Le Corbusier a Chile para participar en las obras de reconstrucción y la planificación de la ciudad de Santiago es un buen ejemplo de este debate. Quienes aprobaron su venida eran aquellos que conscientemente sostenían visiones vanguardistas, mientras que los opositores eran

At the beginning of the 1940s a generation of architects was emerging which, while remaining faithful to the system of work of the preceding generations, also openly espoused the avant-garde cause. They considered modern architecture the only suitable response to the spirit of the times; an ethical imperative that left no room for doubt or compromise. Modern architecture was no longer seen as but one among many expressive alternatives, but was considered (although with a certain superficiality in terms of theory) as the only valid response to new historical and social needs; this evolution was encouraged by the policies of modernization of the government of Pedro Aguirre Cerda.

Some of the figures from this generation guided the most important studios of the 1950s, like those of Emilio Duhart (first in partnership with Sergio Larraín and then on his own), and the one of Bresciani, Valdés, Castillo and Huidobro. These studios played a fundamental role in the spread of modern architecture in Chile. A sort of naturalistic approach, together with a radical belief in the potential and strategies of the experiences of the postwar era, were accompanied by a renewed attempt to adapt these experiences to the particular characteristics of the sites (a concern that represents a cultural constant, not only in Chile but also in other Latin American countries). The radical nature of this belief in the modern program, together with a poetics of adaptation, defines this cultural moment as the common characteristic of this generation.

From this point of view, and because it is emblematic of the situation at the time, it is worth recalling the Unidad Vecinal Portales [Fig. 5], built in the late 1950s and early 1960s, interpreting the effort made to adapt the rationality of a group of housing units to the pre-existing constructions of an abandoned agricultural center and the landscape of Santiago. Also in Santiago, the United Nations building by Emilio Duhart, Christian de Groot and Roberto

partidarios de un proceso más evolutivo y pragmático de modernización.

A principios de la década de 1940 fue surgiendo una generación de arquitectos que, sin dejar de ser fiel al sistema de trabajo de las generaciones anteriores, también abrazó abiertamente la causa de vanguardia. Ellos consideraban que la arquitectura moderna era la única respuesta adecuada al espíritu de los tiempos; un imperativo ético que no dejaba lugar a la duda o la transigencia. La arquitectura moderna ya no era vista como una entre muchas alternativas expresivas, sino que era considerada (aunque con una cierta superficialidad en términos de teoría) como la única respuesta válida a las nuevas necesidades históricas y sociales; esta evolución fue alentada por las políticas de modernización del gobierno de Pedro Aguirre Cerda.

Algunas de las figuras de esta generación guiaron las oficinas más importantes de la década de 1950, como la de Emilio Duhart (inicialmente en sociedad con Sergio Larraín y luego en solitario), y la de Bresciani, Valdés, Castillo y Huidobro. Estas oficinas tuvieron un papel fundamental en la difusión de la arquitectura moderna en Chile. Una especie de enfoque naturalista, junto a una creencia radical en el potencial y estrategias de las experiencias de la posguerra, fueron acompañadas por un nuevo intento de adaptar estas experiencias a las características particulares de cada lugar (una preocupación que representa una constante cultural, no sólo en Chile, sino también en otros países de América Latina). La naturaleza radical de esta creencia en el programa moderno, junto a una poética de la adaptación, define este momento cultural como la característica común de esta generación.

Desde este punto de vista, y porque es característica de la situación en el momento, vale la pena recordar la Unidad Vecinal Portales [Fig.5], construida a fines de 1950 y comienzos de 1960, que interpreta el esfuerzo realizado para adaptar la racionalidad de un grupo de unidades de vivienda a los edificios preexistentes de un centro agrícola abandonado y al paisaje de Santiago. También en Santiago, el edificio de las Naciones

Goycolea [Figs. 6-7], completed in the mid-sixties, is one of the most interesting works of the period, an expression of the effort to reconcile the forms of the late Le Corbusier with the rationality of the Bauhaus, although interpreted and presented as an expression of the specific character of the site, the result of a reinterpretation of traditional architecture and a manifestation of a specifically American character. The reactions of Europe and the United States to these buildings demonstrated that all this corresponded to the existing expectations regarding Latin American architecture.

Toward the end of the 1940s, in an almost imperceptible manner, a different sensibility was taking form among small groups of architects who were critical of the positions of Chile's architectural establishment. From a particular perspective, they shared some of the concerns of the young architects of postwar Europe. The development of their position was connected to the processes of reform in Chilean universities during that same decade.

The school of Valparaíso, guided by Alberto Cruz and Godofredo Iommi, and the studio of Juan Borchers with his disciples, are two representative cases of a new situation. These two realities, in spite of certain contacts in the early phases, developed independently of one another, but in parallel. While the former was oriented toward a poetic vision of architecture, the latter emphasized systematic thought and the use of mathematics and geometry. Both agreed to recognize the theoretical dimension of architecture as an expression of specific natural, technological, and social situations. And both shared a profound interest in the reality of American society, exploring the possibility of establishing new relations between radical modernity and tradition, avoiding both the neovernacular option and the poetics of adaptation.

Unidas de Emilio Duhart, Christian de Groote y Roberto Goycolea [Figs. 6-7], concluido a mediados de los años sesenta, es una de las obras más interesantes de la época, una expresión del esfuerzo por conciliar las formas de un tardío Le Corbusier con la racionalidad de la Bauhaus, aunque interpretado y presentado como una expresión de la especificidad del lugar, como el resultado de una reinterpretación de la arquitectura tradicional y la manifestación de un carácter específicamente americano. Las reacciones de Europa y los Estados Unidos a estos edificios demostraron que todo esto correspondía a las expectativas existentes en relación con la arquitectura latinoamericana.

Hacia fines de la década de 1940, de forma casi imperceptible, una sensibilidad distinta fue tomando forma entre pequeños grupos de arquitectos que eran críticos de las posiciones del establishment arquitectónico en Chile. Desde una perspectiva particular, compartieron algunas de las preocupaciones de los jóvenes arquitectos de la Europa de posguerra. El desarrollo de su posición estaba conectado a los procesos de reforma en las universidades chilenas durante esa misma década.

La escuela de Valparaíso, liderada por Alberto Cruz y Godofredo Iommi, y el taller de Juan Borchers con sus discípulos, son dos casos representativos de una nueva situación. Estas dos realidades, a pesar de ciertos contactos en las primeras fases, se desarrollaron de forma independiente, pero en paralelo. Mientras que la primera se orientó hacia una visión poética de la arquitectura, el segundo hizo hincapié en el pensamiento sistemático y el uso de las matemáticas y la geometría. Ambos estaban de acuerdo en reconocer la dimensión teórica de la arquitectura como expresión de las situaciones naturales, tecnológicas y sociales específicas. Y ambos comparten además un profundo interés por la realidad de la sociedad americana, explorando la posibilidad de establecer nuevas relaciones entre la modernidad radical y la tradición, evitando tanto la opción neovernacular como la poética de la adaptación.

THE WORKSHOP OF JUAN BORCHERS: THE BODY OF THE ACTS

Born in Punta Arenas in 1910 to a German father and Spanish mother, Juan Borchers was influenced by the geographical vastness and cosmopolitan atmosphere of his native city. During his architectural studies at the University of Chile he participated in the initial student movements for educational reform. He completed his studies later than most, but during his university years he traveled widely, observing architecture in America, Europe and Africa, leading to a nearly unique (in Chile at the time) vision of architecture and its relationship to modern thought. He expressed his ideas in a great number of unpublished writings. The first systematic exposition of his thought can be found in his *Institución Arquitectónica* (Editorial Andres Bello, Santiago, 1968) [Fig.8], a volume containing a series of lectures held in 1964 and 1965. For Borchers the dominant international style was the last echo of the functionalist-technological poetics of the 19th century. Taking the ideas of the Dutch theorist Dom van der Laan as a starting point, he thought of architecture —expression of the artificial world as opposed to the natural world, closer to the field of action of engineering— as an autonomous discipline with its own language. Although acknowledging the affinities between his positions and those of Le Corbusier, Borchers criticized some aspects of the thought of the Swiss architect. In his last book, *Meta Arquitectura* (Mathesis Ediciones, Santiago, 1975) he proposed a numerical system as an alternative to that of Corbusier's Modulor. Moreover, commenting on Zevi's notion of space, Borchers says that he considers the physical reality of the architectural body as fundamental, while postulating that the real and specific material of architecture lies in the human acts that it gives form to. Following the ideas of Nietzsche, Borchers conceived architecture as a battle

EL TALLER DE JUAN BORCHERS: EL CUERPO DE LOS ACTOS

Nacido en Punta Arenas en 1910 de padre alemán y madre española, Juan Borchers fue influenciado por la inmensidad geográfica y la atmósfera cosmopolita de su ciudad natal. Durante sus estudios de arquitectura en la Universidad de Chile, participó en los primeros movimientos estudiantiles para la reforma educativa. Completó sus estudios más tarde que la mayoría de sus compañeros, pero durante sus años de estudiante viajó bastante, observando arquitectura en América, Europa y África, llevándolo a una visión casi única (en el Chile del momento) de la arquitectura y su relación con el pensamiento moderno. Sus ideas están expresadas en un gran número de escritos inéditos. La primera exposición sistemática de su pensamiento puede encontrarse en su *Institución Arquitectónica* (Editorial Andrés Bello, Santiago, 1968), un volumen que contiene una serie de conferencias realizadas entre 1964 y 1965. Para Borchers el estilo internacional dominante fue el último eco de la poética funcionalista-tecnológica del siglo XIX. Tomando las ideas del teórico holandés Dom van der Laan como punto de partida, pensó en la arquitectura (expresión del mundo artificial como algo opuesto al mundo natural, que es más cercano al campo de acción de ingeniería) como una disciplina autónoma, con su propio lenguaje. Aunque reconoce la afinidad entre sus posiciones y las de Le Corbusier, Borchers criticó algunos aspectos del pensamiento del arquitecto suizo. En su último libro, *Meta Arquitectura* (Mathesis Ediciones, Santiago, 1975) propuso un sistema numérico como una alternativa al Modulor de Le Corbusier. Por otra parte, al comentar la noción de espacio de Zevi, Borchers dice que considera la realidad física del cuerpo arquitectónico como fundamental, a la vez que postula que el material real y específico

between the Apollonian and the Dionysian, an art aimed not so much at the senses as at the will, to use Schopenhauer's terms.

Although he did not practice architecture as a profession, Borchers theoretical activity was developed in close relation to the idea of the project. A workshop grew up around him, including such figures as the Chilean architect Isidro Suarez and the Spanish architect Jesús Bermejo. The group developed a series of projects (most of which were never built, developed with varying contributions from the different members), as attempts to give concrete form to the ideas of Borchers.

The project for the electrical services cooperative of Chillán [Fig. 8] was probably the most significant, due to the density and radicality with which it reflected the evolution of the ideas of the group. The building, designed between 1960 and 1964, and built in 1964-65, appears at first glance to be a reworking of the later forms of Le Corbusier, subjected to a sort of emphasis, giving a purely plastic character to reinforced concrete. The volume of the construction is inserted in an orderly manner in the continuous frontage of a traditional block. Inside, a two-story space is simultaneously supported and occupied by a grouping of columns based on the encounter between two cones; a ramp and a staircase, in the same space, allow vertical movement. The slope of the ramp leads to an independent volume, suspended in front of the south elevation. The staircase, an elegant bent prism, leads to the upper terrace that is crowded, as in the buildings of Gaudí, with skylights and chimney-tops. All these elements are independent, elementary volumes, as Borchers called them, in keeping with the concept of 'atomic fact' outlined by Wittgenstein in his *Tractatus*. The architectural facts, in the sense of the term as used by Le Corbusier, are identified here with these elementary forms that intensify the volumetric arrangement of the work in pursuit of that state of the "physical made flesh" which Borchers identified with architecture. Light —seen as a fourth architectural dimension— penetrates the volume through the northern and southern sides, through

de la arquitectura radica en los actos humanos a los que da forma. Siguiendo las ideas de Nietzsche, Borchers concibe la arquitectura como una batalla entre lo 'apolíneo' y lo 'dionisiaco', un arte dirigido no tanto a los sentidos como a la voluntad, para usar los términos de Schopenhauer.

Aunque no practicaba la arquitectura como una profesión, Borchers desarrolló su actividad teórica en estrecha relación con la idea del proyecto. A su alrededor creció un taller que incluía a figuras como el arquitecto chileno Isidro Suárez y el español Jesús Bermejo. El grupo desarrolló una serie de proyectos (la mayoría de los cuales nunca fueron construidos, siendo desarrollados con variadas contribuciones de los distintos miembros), como intentos de dar una forma concreta a las ideas de Borchers.

El proyecto de la Cooperativa de Servicios Eléctricos de Chillán [Fig. 8] fue probablemente el más importante, debido a la densidad y la radicalidad con que se refleja la evolución de las ideas del grupo. El edificio, diseñado entre 1960 y 1964, y construido entre 1964 y 1965, a primera vista parece ser una reelaboración de las formas posteriores de Le Corbusier, sometidas a una especie de énfasis, dando al hormigón armado un carácter puramente plástico. El volumen de la construcción se inserta de forma ordenada en la fachada continua de un bloque tradicional. En el interior, un espacio de doble altura es simultáneamente sostenido y ocupado por una agrupación de columnas basadas en el encuentro entre dos conos; una rampa y una escalera, en el mismo espacio, permiten el movimiento vertical. La pendiente de la rampa conduce a un volumen independiente, suspendido frente a la elevación sur. La escalera, un elegante prisma flectado, conduce a la terraza superior que está colmada, como en los edificios de Gaudí, con tragaluces y chimeneas. Todos estos elementos son volúmenes independientes, elementales, como los llamó Borchers, en consonancia con el concepto de "hecho

facades conceived as architectural filters, and through many dormers in the roofing. The rigorous utilization of numbers in the geometry of the work, expression of the axes of the series defined by Borchers, should not be interpreted as an aesthetic mechanism of control, but as a cipher book, articulating the architectural facts and acts proposed by the work.

atómico” esbozado por Wittgenstein en su Tractatus. Los hechos arquitectónicos, en el sentido del término que utilizaba Le Corbusier, se identifican aquí con estas formas elementales que intensifican la disposición volumétrica de la obra en la búsqueda de ese estado de “física hecha carne” con que Borchers identificaba a la arquitectura. La luz, vista como la cuarta dimensión arquitectónica, penetra el volumen por los lados norte y sur a través de fachadas concebidas como filtros arquitectónicos, y a través de varios tragaluces en el techo. La rigurosa utilización de los números en la geometría de la obra, expresión de los ejes de la serie definida por Borchers, no deben ser interpretados como un mecanismo de control estético, sino como un código que articula los hechos arquitectónicos y los actos propuestos por la obra.

THE SCHOOL OF VALPARAÍSO: THE SPACE OF THE ACTS

Alberto Cruz and Godofredo Iommi were born in 1917, respectively in Santiago and Buenos Aires. Cruz, from the same generation as Emilio Duhart, studied architecture at the Catholic University in Santiago. He was a young university professor when he introduced the principles of modern architecture in a preparatory course, and he played an important role in the educational reform that took place at the Catholic University at the end of the 1940s.

Godofredo Iommi, after having studied economics in Buenos Aires, turned his attention to poetry. He moved to Chile, where he was in contact with the circle of the poet Vicente Huidobro, and maintained fluid relations with avant-garde artistic movements. His encounter with Alberto Cruz, in 1950 ca., marked the beginning of an intellectual friendship that was to bring about a profound dialogue between architecture and modern poetry.

The invitation to teach at the Catholic University in Valparaíso in 1952 offered the two the opportunity to put their ideas into practice. The decision to proceed with research in a context of collective activity (a group was formed at the university, guided by Cruz and Iommi, with the participation of a number of young architects) influenced the later work of the group. The foundation of an architecture and urban planning research institute was the instrument selected for this experiment.

The commission to design a small chapel at Los Pajaritos [Fig. 9], near Santiago, gave the group its first opportunity to put its ideas into practice. The chapel was never built, but the design, right from its publication in 1954, remains a fundamental point of reference. The text that presented the design in the publication was of equal

LA ESCUELA DE VALPARAÍSO: EL ESPACIO DE LOS ACTOS

Alberto Cruz y Godofredo Iommi nacieron en 1917, en Santiago y Buenos Aires respectivamente. Cruz, de la misma generación que Emilio Duhart, estudió arquitectura en la Universidad Católica de Santiago. Él era un joven profesor universitario cuando introdujo los principios de la arquitectura moderna en un curso preparatorio, y jugó un rol importante en la reforma educativa que se llevó a cabo en la Universidad Católica de Santiago a fines de la década de 1940.

Godofredo Iommi, después de haber estudiado economía en Buenos Aires, dirigió su atención a la poesía. Se trasladó a Chile, donde estuvo en contacto con el círculo del poeta Vicente Huidobro, y mantuvo fluidas relaciones con los movimientos artísticos de vanguardia. Su encuentro con Alberto Cruz, aproximadamente en 1950, marcó el comienzo de una amistad intelectual que llevaría a cabo un diálogo profundo entre la arquitectura y la poesía moderna.

La invitación a enseñar en la Universidad Católica de Valparaíso en 1952 ofreció a ambos la oportunidad de poner sus ideas en práctica. Bajo la guía de Cruz y Iommi, y con la participación de una serie de jóvenes arquitectos, en la universidad se formó un grupo para desarrollar investigación en un contexto de trabajo colectivo, una decisión que influiría en la obra posterior del grupo. El instrumento seleccionado para este experimento fue la fundación de un Instituto de Investigación de la Arquitectura y el Urbanismo.

El encargo para diseñar una pequeña capilla en el Fundo Los Pajaritos [Fig.9], cerca de Santiago, le dio al grupo su primera oportunidad de poner en práctica sus ideas. La capilla nunca se construyó, pero el diseño, desde su publicación en 1954, sigue siendo un punto de referencia fundamental. El texto de la publicación

importance, a demonstration of architecture's capacity to construct its own theoretical discourse.

In considering which architectural form is most appropriate for prayer, the creators of this work thought about a series of experiences conceived as acts, and then poetically transferred into the design.

In formal terms the chapel was conceived as a cube of light, like a form of absence, a non-obvious figure. The apparent simplicity of the volume concealed the complexity of articulation of a series of cubes of different sizes, arranged symmetrically, in some parts, and asymmetrically, in others, within a virtual prism, similar to two cubes, one solid, one hollow. The cube of light took form in keeping with the lighting of the internal space: the upper light source, hidden by the suspended ceiling, reflected in the walls conceived as almost immaterial screens that would emphasize gestures, acts, images. Different passages in the text that accompanied the publication of the project explicitly discussed the technological basis of modern architecture and the possibility of considering it as one of the many styles in the history of architecture. More than the possible use of forms (albeit new or traditional), what emerged was the notion of a modern space, seen as a sort of poetic and material substratum of a complex, contradictory life, in which past and present, ordinary and extraordinary, popular and refined, meet.

The evolution of modern architecture in Chile seems to take place between two opposite extremes; between orthodox professionalism and well-defined alternative positions. In spite of the apparent parallel situation, there have been interactions between these two extremes, with fertile results, as can be seen in the church of the Benedictine monastery of Las Condes, built in the early 1960s [Fig. 10].

Halfway through the 1970s the ideology of Chilean architecture went through a crisis as a result of the success of the fashion of the postmodern. This was accompanied by an attempt to recover

que presentó el diseño era de igual importancia, demostrando la capacidad de la arquitectura de construir su propio discurso teórico.

Al considerar qué forma arquitectónica era la más apropiada para la oración, los creadores de esta obra pensaron en una serie de experiencias concebidas como actos, que luego serían poéticamente trasladadas al diseño.

En términos formales la capilla fue concebida como un cubo de luz, como una forma de ausencia, una figura no evidente. La aparente simplicidad del volumen oculta la complejidad de la articulación de una serie de cubos de diferentes tamaños, dispuestos simétricamente en algunas partes, y de forma asimétrica en otras, dentro de un prisma virtual, similar a dos cubos, uno sólido y uno vacío. El cubo de luz tomó forma de acuerdo a la iluminación del espacio interior: la fuente de luz superior, oculta por el techo falso, reflejada en las paredes concebidas como pantallas casi inmateriales que enfatizan gestos, actos, e imágenes. Diversos pasajes en el texto que acompañaron a la publicación del proyecto, explícitamente discuten la base tecnológica de la arquitectura moderna, y la posibilidad de considerarla como uno más entre los muchos estilos de la historia de la arquitectura. Más que la posible utilización de formas (ya sean nuevas o tradicionales), lo que emergió fue la noción de un espacio moderno, visto como una especie de sustrato poético y material de una vida compleja y contradictoria, en la que se encuentran pasado y presente, ordinario y extraordinario, popular y refinado.

La evolución de la arquitectura moderna en Chile parece tener lugar entre dos extremos opuestos: el profesionalismo ortodoxo y posiciones alternativas bien definidas. A pesar de esta posición aparentemente paralela, se han registrado interacciones que han tenido resultados fértiles, como puede verse en la Iglesia del Monasterio Benedictino de Las Condes, construido en la década de 1960 [Fig.10].

history and traditions. This crisis was similar, in some respects, to the impact of modernism, and once again took the form of a process of adaptation to the needs of a new period. The absence of a theoretical discourse and a true critical vision made the process very difficult. After one decade, and following the waning influence of modernist thought, in a time of deconstructivist complexity and the asceticism of the new minimalism, the conditions were right for the formation of a cultural panorama that could contain processes similar to those of earlier decades. The hope that architecture —presently immersed in a period of frenetic building activity— can re-attain a precise physiognomy that can guarantee its recognizability as architecture, may be encouraged by a conscious recognition of the potential of the extreme positions of the Chilean experience, with all their depth and critical value.

A mediados de la década de 1970, la ideología de la arquitectura chilena pasó por una crisis a raíz del éxito de la moda posmoderna; esto fue acompañado por un intento de recuperar la historia y las tradiciones. En algunos aspectos, esta crisis fue similar al impacto de la modernidad, y una vez más tomó la forma de un proceso de adaptación a las necesidades de un nuevo período. La ausencia de un discurso teórico y una visión verdaderamente crítica hizo muy difícil el proceso. Tras una década, y después de la menguante influencia del pensamiento modernista, en un momento de complejidad deconstructivista y ascetismo del nuevo minimalismo, las condiciones fueron propicias para la formación de un panorama cultural que pudiese contener procesos similares a los de décadas anteriores. La esperanza de que la arquitectura —actualmente inmersa en un período de frenética actividad constructiva— pueda volver a alcanzar una fisonomía precisa que garantice su reconocibilidad como arquitectura, puede ser alentado por un reconocimiento consciente del potencial de las posiciones extremas de la experiencia chilena, con toda su profundidad y valor crítico.



Fig.1: Sergio Larraín, Jorge Arteaga. Edificio Oberpauer / *Oberpauer Building*. Santiago, Chile, 1930.
© Archivo de Originales. FADEU. Pontificia Universidad Católica de Chile.

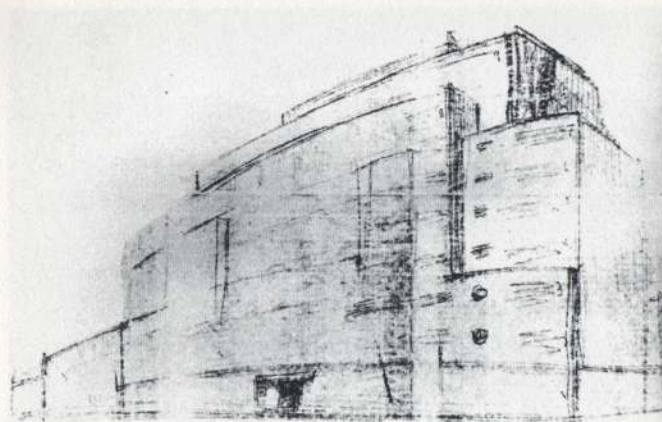


Fig. 2: Sergio Larraín, Jorge Arteaga. Edificio Santa Lucía / *Santa Lucía Building*. Santiago, Chile, 1932.
Croquis / *Sketch*.
© Archivo de Originales. FADEU. Pontificia Universidad Católica de Chile.



Fig.3: Eduardo Costábal, Andrés Garafulic. Clínica Santa María / *Santa María Medical Clinic*.
 Providencia, Chile, 1939.
 © Archivo de Originales. FADEU. Pontificia Universidad Católica de Chile.

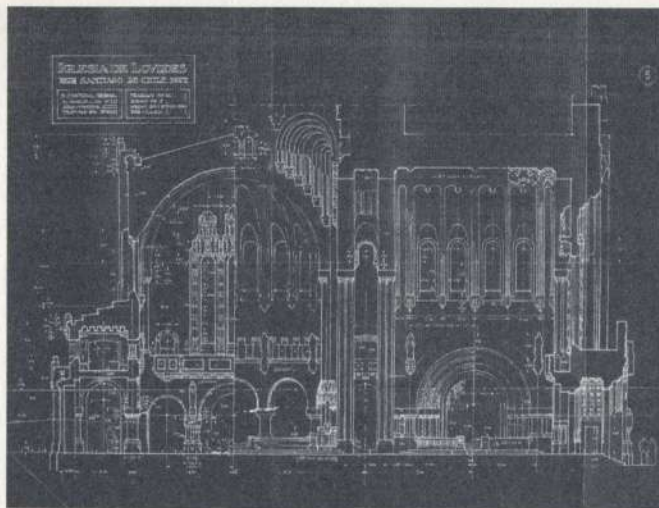
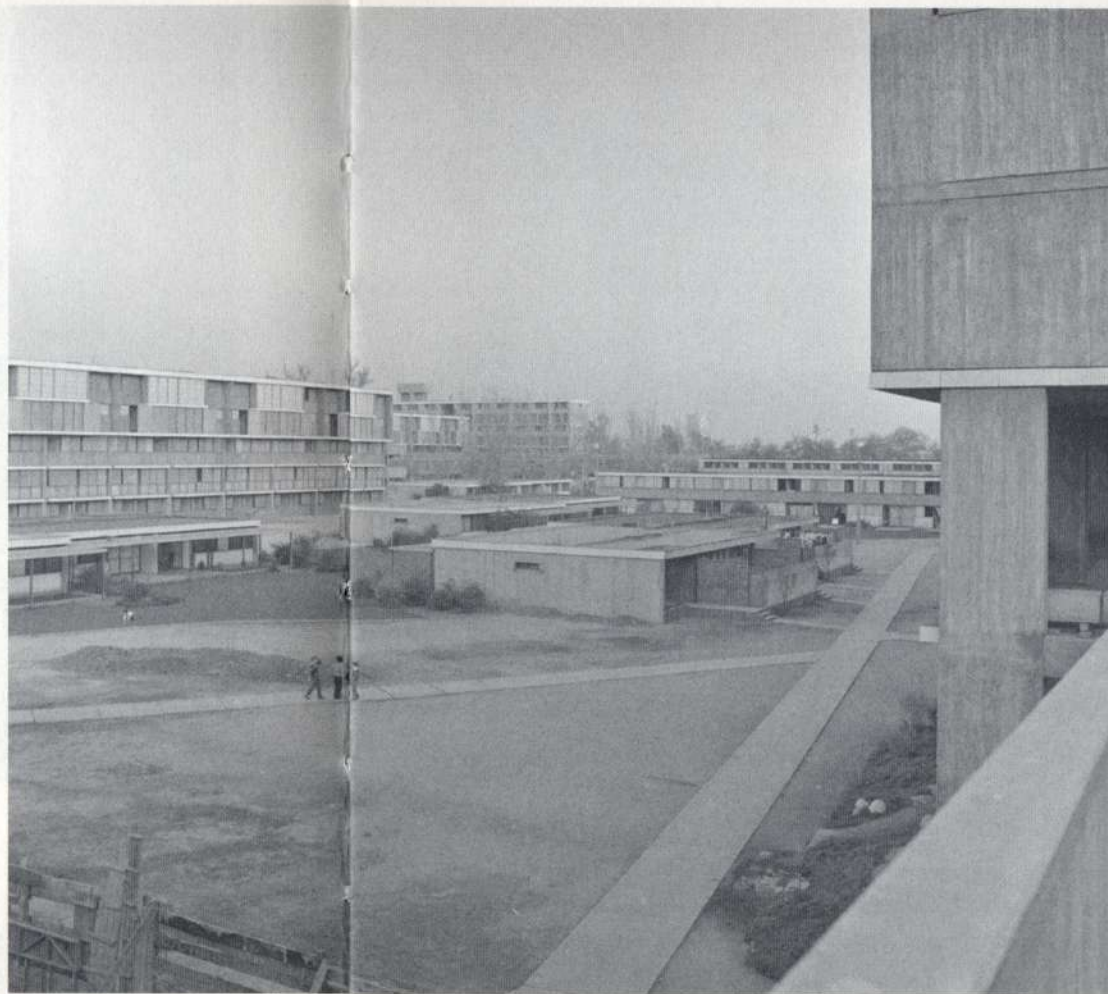


Fig.4: Eduardo Costábal, Andrés Garafulic. Basílica de Lourdes / *Lourdes Basilica*
 Quinta Normal, Chile, 1929-1958. Corte / *Section*
 © Archivo de Originales. FADEU. Pontificia Universidad Católica de Chile.

Fig.5: Bresciani, Valdés, Castillo, Huidobro.
Unidad Vecinal Portales /
Portales Unit Neighborhood. Quinta Normal,
Chile, 1966.
© Archivo de Originales. FADEU. Pontificia
Universidad Católica de Chile.



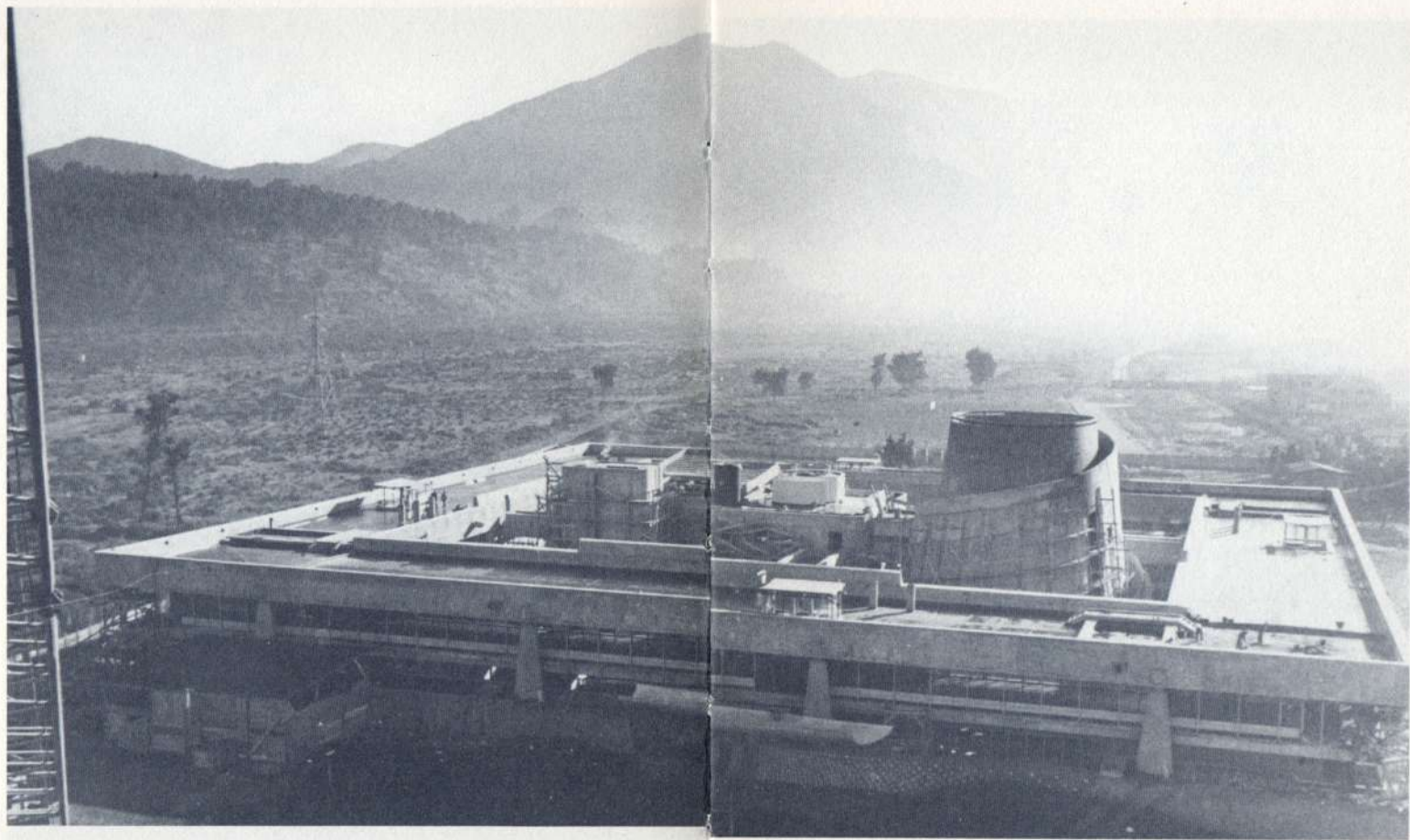


Fig.6: Emilio Duhart, Roberto Goycolea, Christian De Grootte. Edificio Cepal /
UN ECLAC Building, Vitacura, Chile, 1965.
© Archivo de Originales. FADEU. Pontificia Universidad Católica de Chile.

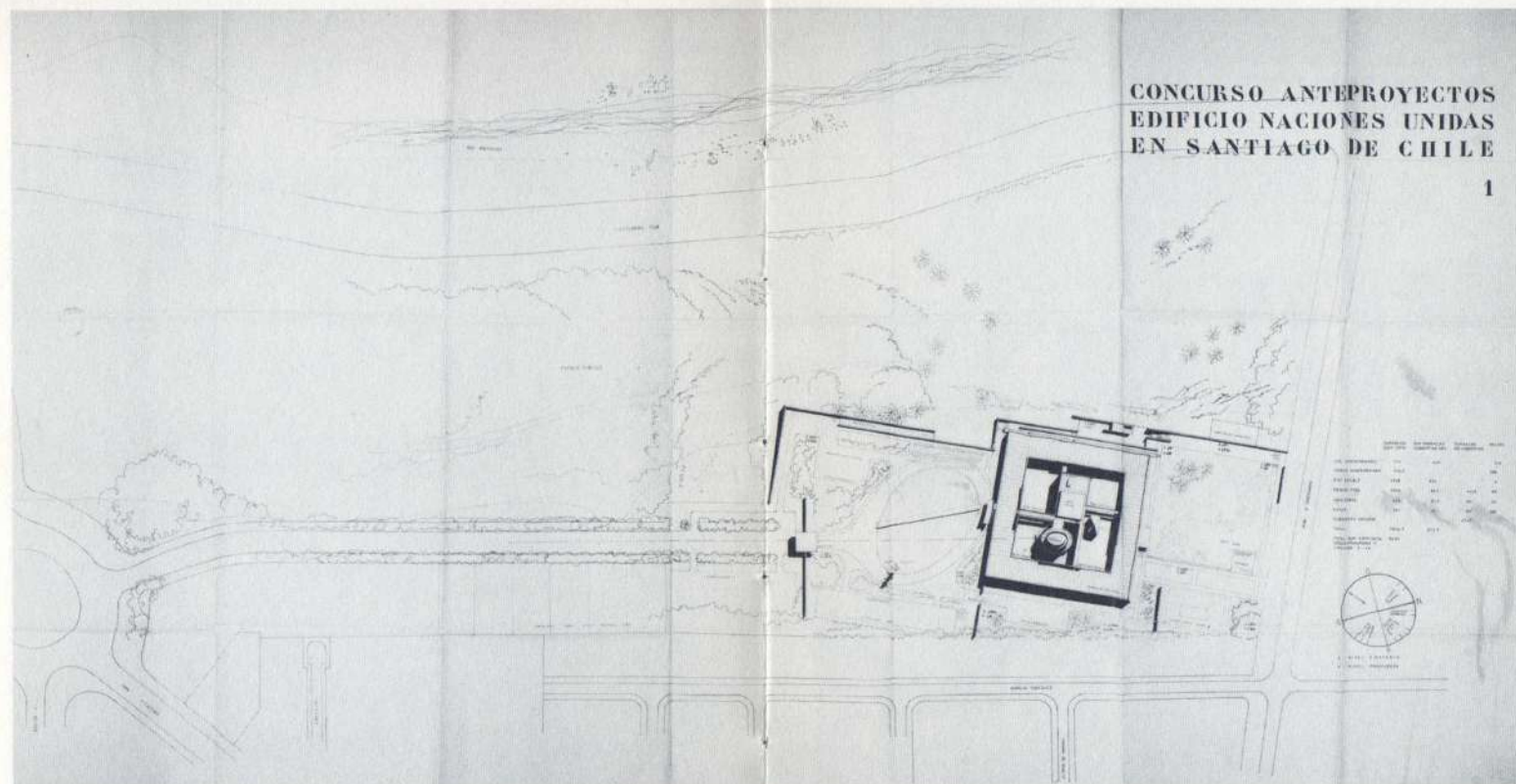


Fig. 7: Emilio Duhart, Roberto Goycolea, Christian De Groote. Edificio Cepal /
UN ECLAC Building. Vitacura, Chile, 1965.
© Archivo de Originales. FADEU. Pontificia Universidad Católica de Chile.

Fig.8: Juan Borchers, Isidro Suárez, Jesús Bermejo. Edificio Copelec / *Copelec Building*, Chillán, Chile, 1965. © Archivo de Originales. FADEU. Pontificia Universidad Católica de Chile.



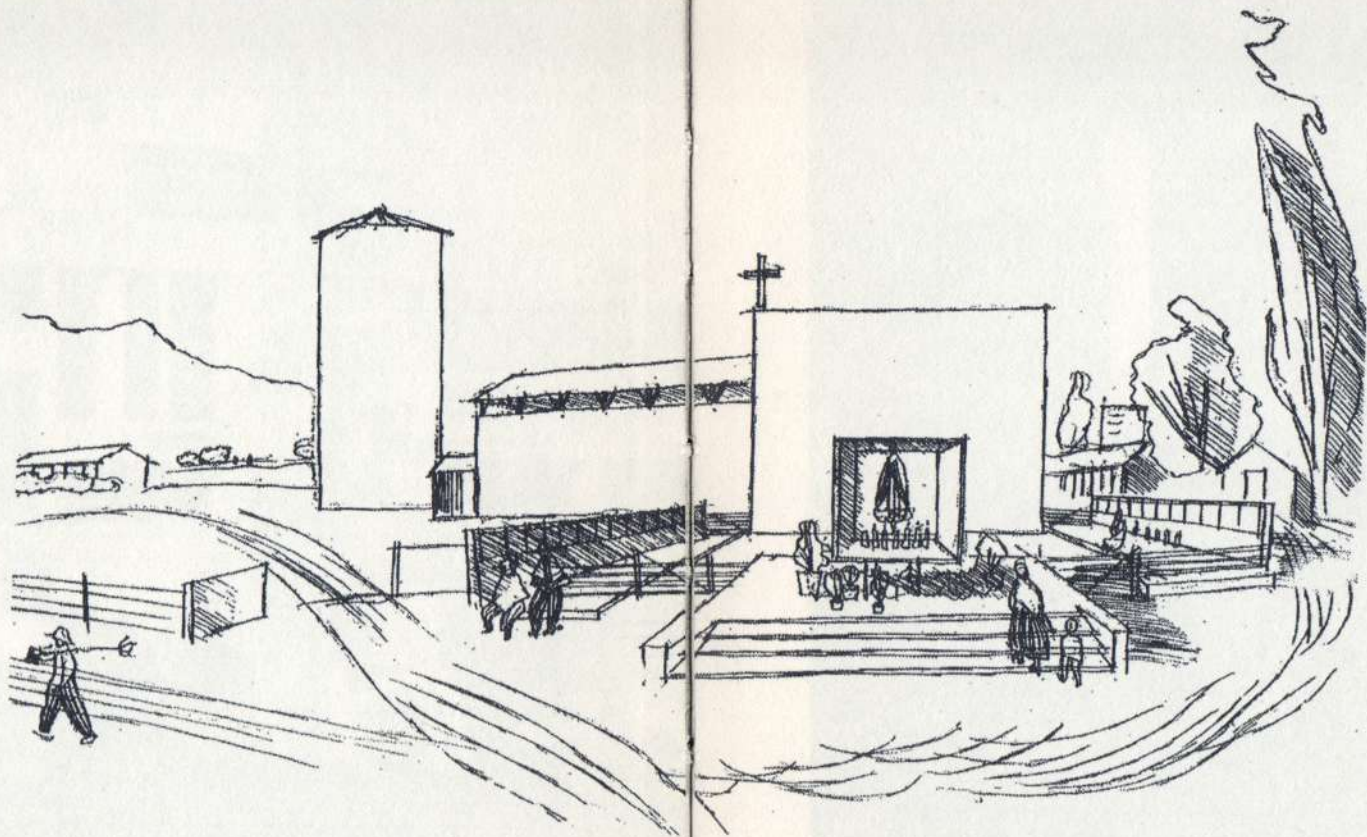


Fig.9: Albero Cruz Covarrubias. Proyecto para una capilla en el fundo Los Pajaritos /
Project for a chapel in Los Pajaritos estate. Maipú, Chile, 1953. Vista Frontal / Front view.
© Archivo Universidad Católica de Valparaíso. Imagen publicada en: Pérez, F.; Bannen, P.;
Riesco, H.; Urrejola, P.; *Iglesias de la Modernidad en Chile: precedentes Europeos y Americanos*
(Santiago: Ediciones ARQ, 1997)

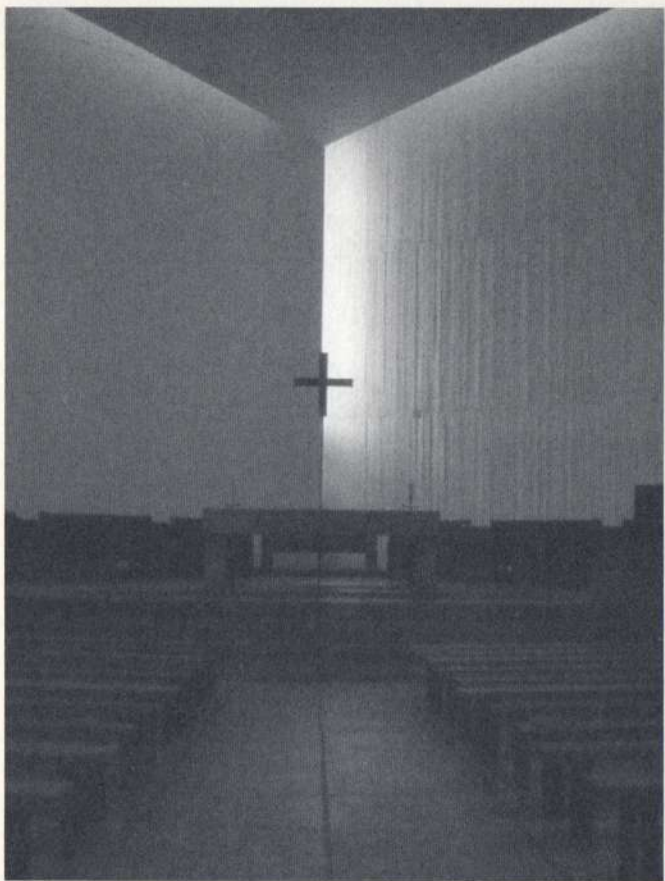


Fig.10: Martín Correa, Gabriel Guarda. Iglesia Monasterio Benedictino /
Benedictine Monastery Church. Las Condes, Chile, 1964. Vista Interior / Interior view.
© Archivo de Originales. FADEU. Pontificia Universidad Católica de Chile.