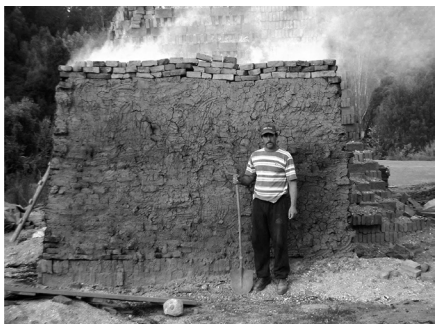
^ FIG. 1



^ FIG. 2

Window wall

Sofía von Ellrichshausen

Recibido 2026.01.15 ::: Aceptado 2026.01.16
DOI: 10.5821/palimpsesto.28.13940
Persona de contacto: queralt.garriga@upc.edu
Arquitecto por la FADU-UBA

ABSTRACT

Este texto reúne algunas reflexiones sobre la práctica artística y arquitectónica desarrollada por el estudio Pezo Von Ellrichshausen. A partir del libro homónimo, explora la relación entre pintura y arquitectura, entre representación y construcción, y entre las nociones de ventana y muro como metáforas de la percepción. Desde una mirada poética y filosófica, el texto aborda temas como la reciprocidad entre sujeto y objeto, la continuidad entre naturaleza y artificio, y la capacidad de la arquitectura para configurar modos de habitar y de pensar el mundo. El artículo describe una práctica basada en la serialidad, la intuición y la atención al proceso, donde toda obra —pintura o edificio— se concibe como un acto de conocimiento y una forma de relación con la realidad.

PALABRAS CLAVE: arquitectura, pintura, percepción, representación, arte

Transcripción revisada de una conferencia dictada en la ETS Arquitectura Barcelona, el 1 de abril de 2025

Como algunos de ustedes sabrán, trabajo con Mauricio Pezo. El es mi pareja en la vida cotidiana, lo cual se podría ver como una experiencia romántica de la naturaleza y del arte, desde el paisajismo a la pintura, la arquitectura o la poesía. De hecho, todo lo que hacemos es de autoría compartida; en una suerte de monstruo bicéfalo obsesionado con la creación.

Hoy más temprano hice una presentación de un poco más de veinte obras de arquitectura construidas en diversos contextos. En esta presentación no voy a repetir nada de aquello. En cambio, quisiera compartir con ustedes un par de reflexiones sobre nuestro libro más reciente, titulado *Window Wall*, que incluye una selección de más de mil cuatrocientas pinturas sobre la arquitectura que hemos pensado, casi sin distinción entre la construida y la soñada.

Primero una nota general. Defendemos lo que llamamos intencionalismo ingenuo, lo cual es una suerte de contradicción que intenta unificar las cosas como son y como creemos que son. Según lo vemos, la separación entre el mundo mental y el mundo físico no sólo es ficticia sino obsoleta. En cambio, creemos más bien en un ciclo constante de reciprocidad entre sujeto y objeto, que lo ilustramos con este círculo formado por dos vectores que van desde un punto negro a un cuadrado blanco, en un movimiento circular de ida y vuelta, en un viaje sin fin.

Tal esquema nos ayuda a entender lo que hacemos como un proceso dinámico, como una definición borrosa entre causa y efecto, entre predicción y accidente, o entre autoría y anonimato. Toda obra, según nuestro principio, es un objeto subjetivado, tanto como nosotros mismos
somos sujetos objetivados, acaso tensionados, o intencionados, tanto por otros sujetos como por los objetos que nos rodean.

Es por ello que todo lo que hacemos, en nuestro fundamental e íntimo contrato social, como autores con media autoridad, lo instalamos en el mundo pero no concluye en dicho mundo sino, muy por el contrario, el propio mundo lo transforma en otro proceso abierto que nos afecta de vuelta. Acaso por ello somos tan cuidadosos con no hacer mucho, con dedicarle tanto tiempo como podemos a una pintura o a los dibujos de un edificio. Porque son esas representaciones las que más tarde, eventualmente, reaparecen como ilusiones o como recuerdos desdibujados.

Del mismo modo, creemos que la tradicional distinción entre Arquitectura y Naturaleza también es obsoleta. No sólo la gran arquitectura sino la gran naturaleza, así con A y N mayúsculas, tiende a ser malinterpretada como dos vectores opuestos; por un lado, la naturaleza como una fuerza original que está distante, como si estuviera allá afuera, más allá de nosotros, de donde habitamos cotidianamente. Por el otro, la arquitectura como un campo intencional que, en su afán por controlar esa naturaliza indómita, no sólo tiende a negarla sino a negarse a sí misma, toda vez que se reduce a lo predecible, al dominio de lo racional, de la lógica y la eficiencia.

Nosotros creemos más bien en un dominio continuo, esto es; todo lo que hacemos forma parte de una naturaleza, todo es naturaleza, todo es parte de un gran todo natural, aún no teniendo como demostrarlo ni como completitud ni como perfección. Por ello, en la parcialidad de un dominio mediador, según lo entendemos, la arquitectura simplemente opera como una segunda naturaleza. Si alguna diferencia tiene con esa supuesta naturaleza original esta radica en su grado de intencionalidad.

Entonces, la intención, esa capacidad humana no sólo fáctica sino también simbólica, es lo que hace de la arquitectura una naturaleza artificial y de los edificios unos artefactos. La intención es en definitiva lo que modela nuestra forma de habitar el mundo, de estar en el mundo a través de la arquitectura.

Sin ir más lejos, ahora estamos en un edificio. Y, sin exagerar, todos hemos nacido en un edificio y la mayoría morirá en un edificio. Por eso insistimos en la ubicuidad de la experiencia arquitectónica. Por eso también repetimos incansablemente esa aparente obviedad de que la arquitectura, en tanto hecho construido, es el único medio posible para vivir hoy en el mundo, en cualquier mundo posible de ser habitado.

Para quienes no lo sepan, tanto Pezo como yo nacimos y crecimos en el extremo sur de Sudamérica, en un territorio patagónico donde el espacio abunda en inversa proporción a la escasez de historia construida. En esa vastedad sin duda monumental, en esa escala de geografía prehistórica, los trazos humanos son tan frágiles como fundamentales. Cada sendero deja una huella casi imborrable. Enfrentados a tal vacío intencional, los esfuerzos se convierten en gestos inéditos, en trazos que fundan un camino sin precedentes. Es lo que el escritor argentino Ezequiel Martínez Estrada en su *Radiografía de la Pampa* (1933) llamaba la “realidad del ensueño en bruto”.

Y nos hemos acostumbrado a leer nuestra realidad remota en estas dos imágenes. Por un lado, una plaza de toros rural, que en Chile se conoce como “medialuna”, un nombre que ya nos sugiere una idealización popular (FIG. 1). Como pueden ver, es una construcción de madera muy simple. Pero su consistencia material no es lo importante. Lo que importa es la fuerza formal, acaso metafísica, con la que esa figura circular se instala en medio del paisaje campesino.

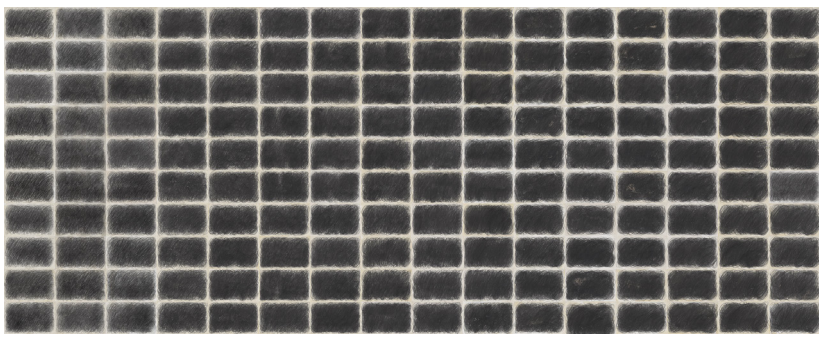
La segunda imagen es la de un tradicional horno de ladrillos (FIG. 2). Un horno de ladrillos, como nos enseño el mismo Martínez Estrada, es esencialmente una máquina que hace materia prima con materia prima, es decir; nada nuevo. En ello entendemos una lección ancestral; ¿cómo es posible transfigurar una masa informe en una unidad de medida? ¿Cómo podemos usar esa unidad para medir el mundo? Y no solo eso, ¿cómo medimos ese mundo con algo que ya teníamos?

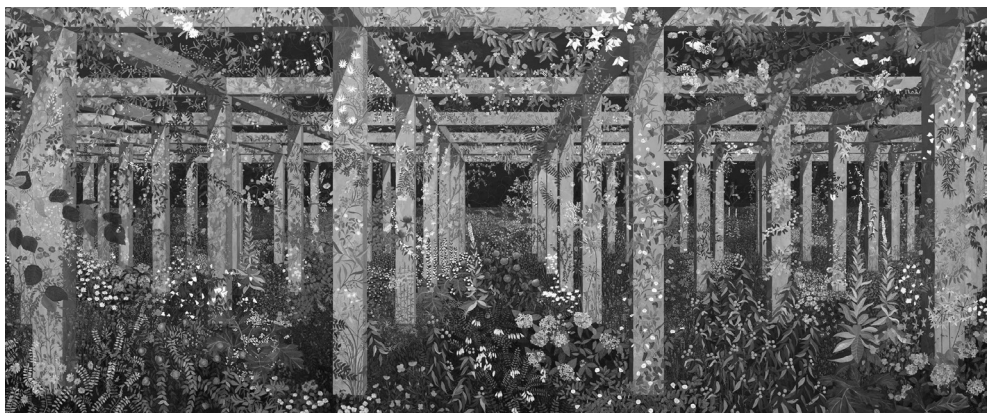
Para nosotros hacer arquitectura no es menos que esto; es medir, es proporcionar lo que conocemos, o al menos pretender que uno vuelve a
conocer, que reconoce, aquello que siempre tuvo. Acaso por ello nuestra obra es sencilla y familiar, sin otra radicalidad que la de una raíz etimológica imaginaria, un dialecto, o al menos un diálogo, una voz casi muda entre dos.

A lo largo de casi veinticuatro años juntos, hemos desarrollado un ineficiente método basado en una tediosa repetición de pequeños gestos inexpresivos, casi indiferentes y sin jerarquía. Hacemos casi lo mismo para pinturas o edificios. Cada intención se pone a prueba como parte de un proyecto serial, de una serie abierta que no recurre a conceptos, ni a metáforas ni a otras referencias externas. Así, aún siendo parte de una genealogía mayor que tiende a diluir la individualidad, cada obra es un objeto autorreferente, un centro que en definitiva se significa a sí mismo.

En estos tempranos grafitos sobre madera (FIG. 3), por ejemplo, el trazo a mano es un movimiento corto e ininterrumpido que deambula y queda confinado en la superficie. El fondo claro se oscurece gradualmente

v FIG. 3





^ FIG. 4

hasta un punto en que el propio trazo se vuelve invisible. En ese momento ya no tiene sentido seguir extendiendo la línea y la obra se cierra. Hicimos lo mismo en más de doscientas cuarenta placas que forman un gran panel.

Otro ejemplo más reciente es un tríptico de más de seis metros de largo. Es una pieza pensada para un punto fijo, como mural, en un restaurant que estamos terminando en Corea. Aún siendo un motivo, una técnica y una estética completamente diferente, es esencialmente lo mismo que la obra previa. Aquí las más de cinco mil flores, de más de cien especies, constituyen partes relativas a una totalidad, no se sostienen por separado. La obra, tanto en su composición, en su ejecución como en su lectura, se experimenta por adición, por acumulación de detalles, de figuras discretas.

Nuestra práctica pictórica ha sido constante, y con una equivalente transferencia a nuestra actividad académica, en donde habitualmente comenzamos los estudios para proyectos mediante inventarios pintados. Parte de nuestros trabajos y de las ideas que los sustentan han sido editados en cuatro libros. En orden cronológico, el primero fue *Spatial Structure*, luego *Exterior, Intención Ingenua* y, el más reciente, titulado *Window Wall*. De este último libro voy a revisar algunos puntos.

Window Wall se origina en la tradicional paradoja visual de figura-fondo, que luego se traslada a un problema arquitectónico fundamental, a saber; la reciprocidad entre un muro y una ventana. El ensayo revisa la intersección entre pintura y arquitectura en dos sentidos aparentemente opuestos. Por un lado, en un sentido literal, aceptando que la ventana es una ausencia física de muro que se llena con lo que está más allá, que ese mundo distante se hace presente y próximo. Por otro lado, en un sentido nominal, es decir, mediante la ilusión de dicho mundo lejano.

Pero la paradoja no es que la arquitectura y la pintura se distingan en su grado de ficción o realidad, porque sabemos que el espacio al interior de un cuadro es simulado y el espacio al otro lado de la ventana real de un edificio es el mundo mismo. Según lo entendemos, la verdadera paradoja radica en la capacidad de la pintura de ser muro y no ventana, es decir, una superficie sin profundidad y, en contraste, la capacidad del propio muro de ser profundo, de ser una superficie que se desmaterializa mediante eventuales proyecciones perceptuales o mentales sobre él.

Las imágenes que ven son una selección de dobles páginas del libro. Estas, por ejemplo, (FIG. 1) son dibujos de una casa que estamos construyendo en las montañas de Colorado. Para nosotros hacer arquitectura consiste en articular imágenes, en imágenes que evocan algo que no conocemos. Por ello creemos que la arquitectura es en sí misma una filosofía viva, un sistema complejo de signos e interpretaciones. Asimismo, la pintura evoca pensamientos que no necesitan palabras, o no se pueden transcribir en un lenguaje lógico o gramatical.

Para nosotros, construir y pintar siempre ha sido una forma de pensar, de intuir qué es un edificio, qué es una pintura, o hasta donde llega uno y otro. El acto de construir con pigmentos o con concreto o madera se ha vuelto una especulación recíproca sobre qué es el espacio arquitectónico al interior de la pintura, qué es un cuadro pictórico, o incluso poético, dentro de la arquitectura.

La práctica pictórica es, para nosotros, tanto una forma de ver como una forma de pensar en aquello que no se puede ver. Uno tiende a aceptar que las pinturas exigen una confrontación frontal, directa, mientras que la arquitectura se despliega en el tiempo, a través de un movimiento multidimensional. Pero lo cierto es que tales descripciones son insuficientes tanto para la arquitectura como para la pintura.

La dimensión temporal de un cuadro fijo no se reduce al momento en que lo tenemos delante nuestro. Asimismo, la presencia de una obra arquitectónica es un todo simultáneo, una totalidad única formada en la mente. Esa totalidad no necesita ser el edificio completo (lo cual, efectivamente, excedería nuestra memoria visual), sino alguna dimensión unificadora de ese particular edificio.

Por ejemplo, el volumen general, su proporción, su opacidad material, o una sensación de peso, son factores de carácter e identidad. De hecho, el simple acto de mirar una pintura, ya sea en un vistazo fugaz o en una contemplación prolongada, siempre es central para nuestra atención visual. Tal como ahora, están frente a imágenes proyectadas que representan edificios, pero no frente a edificios reales, ni siquiera frente a una pintura real. La memoria hace algo similar, representa el mundo pero indirectamente, sin frontalidad.

Leer un edificio, especialmente su naturaleza formativa, depende de la capacidad humana para decodificar un lenguaje. Es un sistema de signos, de signos acaso universales. Nuestra capacidad de leer es relativa a nuestra agudeza visual. Pero nuestra agudeza visual está enmarcada dentro del rango de lo visible, de lo que realmente tenemos la capacidad de ver.

Aunque también podemos ver sin mirar directamente algo. Podemos también leer y entender signos, de manera que ver pasa a ser una forma de notar o de darnos cuenta de algo. Por ejemplo, si ves una columna de humo, sabes que hay fuego, aunque no veas las llamas. Ver indirectamente es una actividad mental, un proceso deductivo que ocurre después de la experiencia de articular cosas dispares.

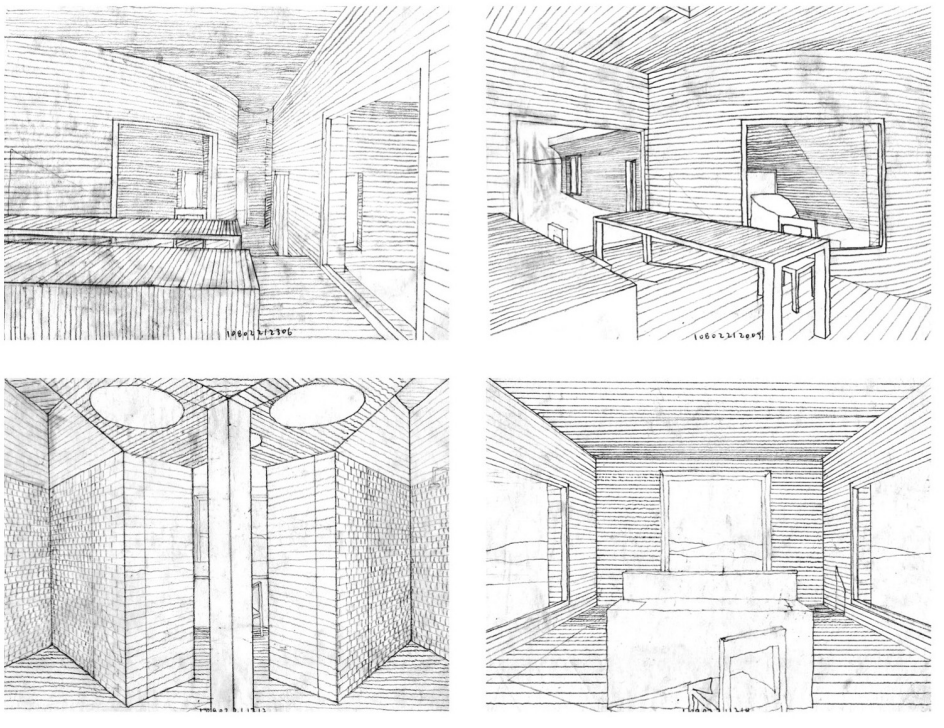
Si ver es conocer, ver indirectamente es una secuencia deductiva de hechos articulados, de inferencias y conjeturas, basadas en otros hechos que sí vemos. Aunque todos estemos de acuerdo en que la arquitectura se habita como una experiencia multisensorial e inmersiva, para la mayoría de nosotros, la experiencia de un edificio es primordialmente visual. Aceptar que nuestra experiencia de un edificio es principalmente visual, implica que nuestra conciencia de sus cualidades está arraigada en atributos formales como figuras, tamaños, distancias, colores, materiales, texturas, elementos.

Pero nuestra capacidad para leer qué es un edificio, ya sea por percepción visual directa o indirecta de sus atributos formales, es un proceso mental. No se trata ni de la calidad del objeto-edificio, ni de las intuiciones o intenciones del sujeto-habitante, sino de una mediación recíproca entre ambos. El significado de un edificio es relativo a nuestra interpretación de los atributos percibidos de ese edificio. Esa interpretación puede ser tanto privada como pública, una expresión individual o una expresión compartida de un grupo o comunidad, o incluso ambas.

La arquitectura es tanto lo que vemos como lo que sabemos sobre aquello que vemos. Como en aquella célebre frase del pintor americano Frank Stella: “lo que ves es lo que ves” (*what you see is what you see*) En su caso, se refería a una pintura sobre un lienzo, para declarar que la obra no tiene ni contenido conceptual ni simulacro de profundidad, que es una llanura total (*total flatness*). Pero nos parece que la frase cobra aún más sentido cuando uno la interpreta como: lo que ves es lo que “tú”, el individuo que eres, quiere o puede ver.

De aquí que la imagen poética sea lo que instalamos en ese punto de encrucijada entre el mundo objetivo

v FIG. 5



^ FIG. 6

y el mundo subjetivo. La imagen poética tiende a unificar las presencias dentro de la obra arquitectónica, aunando presencias simbólicas, que aparecen y desaparecen, con las figuras corpóreas, en una suerte de proyección subliminal de existencia subjetiva. Por eso decimos que tanto los edificios como las pinturas son agentes activadores de relaciones pre lingüísticas, en una reciprocidad significativa pero sin necesidad de palabras.

Acá pueden ver unas fotografías de los talleres donde producimos nuestras pinturas y edificios. Aunque lo que ven ya es una traducción del original, es imposible transmitirles con precisión -mediante esta mediación estática que es la fotografía- los espacios, los objetos dentro de esos espacios y los procesos en que ellos interactúan.

Todas las obras que hacemos, en su calidad de artefactos, son una forma de proponer conjeturas, de indicar posibles señales. Esta es la única forma que tenemos de comprender el mundo que nos rodea. Los edificios y las pinturas son espejos del mundo, que miran tanto hacia adentro como hacia afuera. Cada edificio y cada pintura es un punto que asume una posición específica. Cada posición es un evento único e irrepetible, tanto físico como intelectualmente, que nos sirve para confirmar una postura y, al mismo tiempo, para negar todas las demás.

En realidad, creemos que no existe una diferencia metafísica entre edificios y pinturas. Aún más, una obra serial y de naturaleza aditiva, pareciera erosionar nuestra propia subjetividad. Por ello la obra no es una conclusión, una respuesta definitiva, sino el momento en que un proceso se agota, o que no puede seguir avanzando por falta de tiempo.

En términos aún más generales, nos interesa la capacidad humana que aspira a elevar la condición humana. El objeto de cada pintura, de cada edificio, de cada texto, radica en ampliar esa capacidad potencial. Por ello los artefactos artísticos son depósitos, en partes iguales, tanto de una capacidad mental como de una capacidad fáctica. Según lo vemos, una buena obra siempre supera sus predicciones, es más que todo lo que podemos imaginar, pero no puede ser sólo intenciones sin cuerpo.

Encontré este video (ver portada) de una performance que hicimos hace más de veinte años durante una visita a los Jardines de Windsor, en un velado homenaje a Richard Long. La obra es la huella circular que dejamos corriendo alrededor de un centro imaginario, cada uno siguiendo (o escapando) del otro. Para nosotros este frágil dibujo condensa toda una ontología de la arquitectura, de aquello que es y que puede llegar a ser.

Para nosotros la arquitectura es el arte de establecer relaciones. Por ello la arquitectura es siempre social (una arquitectura individual no existe, aun cuando sea habitada por un ermitaño). En tanto artefacto, la obra nos sitúa en relación con el mundo. Según otro escritor argentino, Jorge Luis Borges, un libro como una maravillosa invención, comparable al microscopio o al telescopio, que le sirve al ser humano para expandir su propia incapacidad física de ver. Para nosotros la arquitectura es lo mismo; un instrumento que expande nuestra condición humana, un instrumento que no sólo nos deja habitar sino pensar sobre el mundo que habitamos.

REFERENCIAS

Ezequiel Martinez Estrada, *X-Ray of the Pampa*. Translated by Alain Swietlicki. Austin: University of Texas Press, 1971. Original: *Radiografía de la pampa*, Buenos Aires, 1933.

Pezo von Ellrichshausen, *Window Wall.* Copenhagen: Architectural Publisher B, 2024.

Pezo von Ellrichshausen, *Naïve Intention*. New York: Actar Publishers), 2018

Pezo von Ellrichshausen, *Spatial Structure*. Copenhagen: Architectural Publisher B), 2016

SOFIA VON ELLRICHSHAUSEN es Arquitecta por la FADU-UBA y profesora de la Pontificia Universidad Católica de Santiago de Chile y del Illinois Institute of Technology (IIT).