



Delft University of Technology

Document Version

Final published version

Licence

CC BY

Citation (APA)

Cantero, A., & Corbo, S. (2026). The Life of Artifacts: An Interview with Smiljan Radić. *Materia Architectura*, (30), 24-31. <https://doi.org/10.56255/ma.v1i30.651>

Important note

To cite this publication, please use the final published version (if applicable).
Please check the document version above.

Copyright

In case the licence states "Dutch Copyright Act (Article 25fa)", this publication was made available Green Open Access via the TU Delft Institutional Repository pursuant to Dutch Copyright Act (Article 25fa, the Taverne amendment). This provision does not affect copyright ownership.
Unless copyright is transferred by contract or statute, it remains with the copyright holder.

Sharing and reuse

Other than for strictly personal use, it is not permitted to download, forward or distribute the text or part of it, without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), unless the work is under an open content license such as Creative Commons.

Takedown policy

Please contact us and provide details if you believe this document breaches copyrights.
We will remove access to the work immediately and investigate your claim.

This work is downloaded from Delft University of Technology.

ENTREVISTA

A portrait of a man with a full, grey beard and long, wavy hair. He is wearing a dark, textured sweater over a white collared shirt. A pair of round sunglasses is hanging from the neckline of his sweater. The background is blurred, showing other people in a social setting. The entire image is overlaid with a semi-transparent teal color.

INTERVIEW

LA VIDA DE LOS ARTEFACTOS: UNA ENTREVISTA CON SMILJAN RADIĆ

THE LIFE OF ARTIFACTS: AN INTERVIEW WITH SMILJAN RADIĆ

RESUMEN Smiljan Radić ha desarrollado una obra marcada por la experimentación material y una particular relación entre arquitectura y entorno. En 2026, recibió el Premio Pritzker, que reconoció en su trabajo una arquitectura que privilegia la fragilidad frente a cualquier pretensión de certeza. Entre sus proyectos destacan el Teatro Regional del Biobío (2018), la ampliación del Museo Chileno de Arte Precolombino (2014), el Pabellón de la Serpentine Gallery de Londres (2014) y el Centro de Artes Escénicas NAVE (2015). En 2017, Radić fundó la Fundación de Arquitectura Frágil, una plataforma dedicada a la investigación y difusión de la arquitectura experimental. En esta entrevista, Smiljan Radić aborda la fragilidad como una lógica de ensamblaje abierta a reparaciones, usos y temporalidades no previstas. A partir de algunos de sus proyectos, reflexiona sobre la vida posterior de los artefactos, el paisaje, la ruina, la retirada del autor y el archivo como formas de pensar la arquitectura más allá de un ocupante único y anticipado.

ABSTRACT Smiljan Radić has developed a body of work marked by material experimentation and a particular relationship between architecture and its surroundings. In 2026, he received the Pritzker Prize, which recognized in his work an architecture that privileges fragility over any pretension of certainty. Among his notable projects are the Biobío Regional Theater (2018), the extension of the Museo Chileno de Arte Precolombino (2014), the Serpentine Gallery Pavilion in London (2014), and the NAVE Performing Arts Center (2015). In 2017, Radić founded the Fundación de Arquitectura Frágil, a platform dedicated to the research and dissemination of experimental architecture. In this interview, Smiljan Radić discusses fragility as a logic of assembly open to unforeseen repairs, uses, and temporalities. Drawing on some of his projects, he reflects on the afterlife of artifacts, landscape, ruins, the withdrawal of the author, and the archive as ways of thinking about architecture beyond a single, anticipated occupant.

Entrevista realizada el 12 de julio de 2026 por
Interview conducted on July 12th, 2026 by

ANTONIO CANTERO

Faculty of Architecture and the Built
Environment, Delft University of Technology
Delft, The Netherlands

a.cantero@tudelft.nl

<https://orcid.org/0000-0002-0226-4267>

STEFANO CORBO

Faculty of Architecture and the Built
Environment, Delft University of Technology
Delft, The Netherlands

s.corbo@tudelft.nl

<https://orcid.org/0000-0002-4541-3410>

PALABRAS CLAVE

fragilidad
reparación
temporalidad
paisaje
artefactos arquitectónicos

KEYWORDS

fragility
repair
temporality
landscape
architectural artifacts

El proyecto del **Museo Chileno de Arte Precolombino** supuso una ampliación subterránea en dos niveles de 1.300 m², dedicados no solamente a la superficie de exposición, sino también a depósitos, laboratorios de conservación y servicios para visitantes. El proyecto, completado en 2014, mantuvo intactas la fachada y la espacialidad del Palacio de la Real Aduana de Santiago (construido en 1807). Fuente: archdaily.com

El restaurante **Mestizo de Avenida Italia** se ubica en un galpón de 515 m². La estrategia consistió en «mantener en pie una estructura muy frágil y pobre que había caído en abandono», según explica el propio Radic. Fuente: dfcl

Con una superficie de 1.770 m², **NAVE** cuenta con una sala para 146 espectadores, salas de ensayo, investigación y talleres, y un espacio de residencia que puede albergar hasta 10 artistas. La azotea, de 750 m², permite instalar una carpa de circo. El proyecto surge de una operación de vaciado: «El proyecto vacía por completo la propiedad, reproduciendo su fachada original hasta completarla al detalle, haciendo de esta una especie de disfraz amigable. (...) Pocos elementos estructurales tocan el suelo en la primera planta: el ascensor, una escalera y una pared de apoyo de las graderías móviles. El recorrido para la audiencia teatralizada cuelga de una viga central y culmina en la azotea-terrace, propuesta para un circo popular. Todo parece haber sido medido desde arriba». Fuentes: archdaily.com; S. Radic en *ARQ* n° 92.

“Fragilidad” es una palabra recurrente para describir tu obra, una condición intrínseca a la mayoría de tus proyectos, entendida no como debilidad material o precariedad, sino como una lógica de ensamblaje. Has distinguido también entre restaurar y reparar: restaurar como el intento de reconstruir una totalidad perdida y reparar como una forma de volver a poner algo en pie, incluso si eso implica transformarlo. Considerando el marco de este número de *Materia Arquitectura*, ¿podría entenderse también la fragilidad como una forma de proyectar edificios abiertos a usos, cuerpos y procesos? ¿Puede interpretarse como una herramienta para idear arquitecturas que permanezcan conceptual y estratégicamente abiertas a formas imprevistas de uso, desgaste o habitación?

Nunca me ha tocado restaurar un artefacto. Sí he reparado varios, desde el **Museo Chileno de Arte Precolombino** y el **Mestizo de Avenida Italia** hasta **NAVE**. Este último artefacto, sin lugar a dudas, resume la idea de reparación. Encontré solo una fachada perimetral en pie de un edificio que había sido consumido por el fuego. Mientras esperábamos durante meses los permisos de edificación, ocurrió el terremoto, que destruyó el treinta por ciento de esa misma fachada que la burocracia quería mantener tal cual era. Esta es la historia común de los edificios patrimoniales en Chile, donde el sentido común escasea.

Hicimos lo que normalmente se llamaba, de manera despectiva, fachadismo. Una fachada neoclásica mentirosa que ocultaba casas de alto, producto de una especulación inmobiliaria de los años cuarenta. Dentro de esa máscara autoimpuesta, nos negamos a construir algo nuevo, porque eso habría espantado a los vecinos. Instalamos en su interior un artefacto contemporáneo para realizar arte corporal. Y sobre él aprovechamos de instalar, momentáneamente, un circo pobre chileno que acaba de renovarse este año, una vez cumplida su fecha de ruptura. El contrapunto entre espacios escénicos —nómadas y permanentes, populares y doctos—, unido a una relación enmascarada con la calle, hace de este proyecto algo intelectualmente muy atractivo.

Algunos de tus proyectos parecen captados en un instante de asentamiento más que en una permanencia estática, como si estuvieran ocupados por el tiempo mismo tanto como por las personas. ¿Cómo entiendes esta temporalidad suspendida en relación con la ocupación entendida como un proceso activo y continuo, más que como una condición ya completada y asignada a un conjunto fijo de agentes?

La arquitectura funciona como una serie de escenarios de temporalidades distintas que han ampliado la profesión. Mi objetivo es poder tocar todas esas temporalidades y permanencias: desde un dibujo o una maqueta que nunca producirán arquitectura hasta una pirámide que espera durante siglos nuestra visita, pasando por un artefacto efímero. Si pudiera construir todo ese espectro de acontecimientos de buena manera, me convertiría en un muy buen arquitecto. Un arquitecto disciplinar.

Has descrito el arte, la poesía y el paisaje como distracciones que moldean tu imaginación arquitectónica al margen de la

“Fragility” is a recurring word used to describe your work—an intrinsic condition of most of your projects, understood not as material weakness or precariousness, but as a logic of assembly. You have also distinguished between restoration and repair: restoration as an attempt to reconstruct a lost totality and repair as a way of putting something back on its feet, even if this implies transforming it. Considering the framework of this issue of *Materia Arquitectura*, could fragility also be understood as a way of designing buildings that remain open to different uses, bodies, and processes? Could it be interpreted as a tool for conceiving architectures that remain conceptually and strategically open to unforeseen forms of use, wear, or inhabitation?

The **Museo Chileno de Arte Precolombino** project involved a two-level, 1,300 m² underground extension dedicated not only to exhibition spaces, but also storage areas, conservation laboratories, and visitor services. Completed in 2014, the project preserved the façade and spatial layout of Santiago's Palacio de la Real Aduana (built in 1807). Source: archdaily.com.

The restaurant **Mestizo on Avenida Italia** occupies a 515 m² warehouse. According to Radić, the strategy involved “preserving a fragile and dilapidated structure that had fallen into disuse.” Source: df.cl.

With a total area of 1,770 m², **NAVE** contains a 146-seat performance hall, rehearsal, research, and workshop spaces, and a residence accommodating up to ten artists. Its 750 m² rooftop can house a circus tent. The project emerged from an operation of emptying: “The project totally empties the property, reproducing the original facade until it is complete in every detail, making it a sort of friendly disguise.(...) Few structural elements touch the ground on the first floor: the lift, a staircase, and the support wall for mobile tiers. The pathway for the theaterized audience hangs from a center girder and culminates on the roof-terrace, proposed for a popular circus. Everything seems to have been measured from above.” Sources: archdaily.com; S. Radić in *ARQ*, no. 92.

I've never had to restore an artifact before. I have repaired several, though, from the **Museo Chileno de Arte Precolombino** and **Mestizo on Avenida Italia** to **NAVE**. This last artifact undoubtedly epitomizes the idea of repair. I found only a perimeter façade still standing of a building that had been consumed by fire. While we waited months for building permits, an earthquake struck, destroying thirty percent of that same façade which the bureaucracy wanted to preserve exactly as it was. This is a common story of heritage buildings in Chile, where common sense is in short supply.

We did what used to be disparagingly called *façadism*. A deceptive neoclassical façade that concealed tall houses, product of 1940s real estate speculation. Within that self-imposed mask, we refused to build anything new, because that would have alarmed the neighbors. Inside it we installed a contemporary device for performing body art. And on top of it we took the opportunity to install, momentarily, a humble Chilean circus that has just been renewed this year, after reaching its breaking point. The counterpoint between scenic spaces—nomadic and permanent, popular and erudite—together with a masked relationship with the street, makes this project something intellectually very appealing.

Some of your projects seem to be captured at a moment of settling rather than in a state of static permanence, as though they were occupied by time itself as much as by people. How do you understand this suspended temporality in relation to occupation as an active and ongoing process, rather than as a completed condition assigned to a fixed set of agents?

Architecture operates as a series of scenarios with different temporalities that have expanded the profession. My aim is to be able to engage with all those temporalities and degrees of permanence: from a drawing or model that will never produce architecture, to a pyramid that waits centuries for our visit, including ephemeral artifacts along the way. If I could build that entire spectrum of events well, I would become a very good architect. A disciplinary architect.

You have described art, poetry, and landscape as distractions that shape your architectural imagination beyond disciplinary self-

Se hace arquitectura de miles de maneras. Esta porosidad de la que hablas puede ser una de ellas. Mi manera de abordar estos temas, en general, consiste en evitar el aburrimiento y entregar complejidad a ciertas cosas que pueden resolverse de manera banal.

autorreferencia disciplinar. ¿Podrían estos encuentros con fuentes heterogéneas sugerir una visión de la arquitectura como porosa a otros campos, materiales y formas de vida?

Se hace arquitectura de miles de maneras. Esta porosidad de la que hablas puede ser una de ellas. Mi manera de abordar estos temas, en general, consiste en evitar el aburrimiento y entregar complejidad a ciertas cosas que pueden resolverse de manera banal. Se trata de llenar de vida un trabajo que me gusta y al cual también dedico mucha vida.

Si bien algunos de tus proyectos parecen, a primera vista, producir una suerte de extrañamiento formal y geométrico respecto de su contexto inmediato, el paisaje, en su sentido más amplio, parece constituir una preocupación constante en tu trabajo, “una distracción”, para usar tus propias palabras. ¿Consideras los elementos que caracterizan típicamente al paisaje —su vegetación, su topografía, su vida no humana— como una suerte de ocupante con agencia sobre la forma que tú otorgas a tus edificios?

En realidad, los paisajes naturales sin intervención humana me disgustan. Me gustan aquellos en los que el ser humano ha intervenido, y lo ha hecho con una cierta motricidad fina, sabiendo que ese mundo es tan suyo como de una mosca. Los otros paisajes, nativos o intocados, son reservas artificiales que debemos cuidar, pero que no me atraen. Me preocupa el entorno natural contemporáneo, nuestras ciudades a medio morir saltando. En todo caso, mis proyectos toman el paisaje como un dato más: es algo dado, irremediable.

Rafael Moneo (Tudela, 1937) es un arquitecto español galardonado con el Premio Pritzker en 1996. Su formación estuvo marcada por Leopoldo Torres Balbás, su profesor de historia de la arquitectura, y por Francisco Javier Sáenz de Oiza, en cuya oficina trabajó siendo estudiante. Una vez titulado, trabajó en la oficina de Jørn Utzon, quien trabajaba en el proyecto de la Ópera de Sídney en Australia. Ya como profesor en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, participó activamente en la organización de encuentros en los que participaban Carlos de Miguel, Oriol Bohigas, Álvaro Siza, Aldo Rossi y Peter Eisenman, entre muchos otros. Según relata el propio Moneo, a raíz de estos encuentros «se inició una nueva etapa en la vida arquitectónica de España». Fuente: pritzkerprize.com

“La soledad de los edificios” es el título de la conferencia inaugural Kenzo Tange que Rafael Moneo dictó en 1985 con motivo de su nombramiento como director del Departamento de Arquitectura de la Harvard Graduate School of Design. «Pronunciada en un momento en que la enseñanza de la arquitectura en Estados Unidos se encontraba inmersa en debates sobre la teoría frente a las preocupaciones por la práctica, la conferencia (...) planteaba la construcción de edificios como la base a partir de la cual podían generarse los conceptos teóricos». Fuente: Mark Lee, “Five Voices: On Rafael Moneo”, en soane.org

Rafael Moneo utilizaba la expresión “la soledad de los edificios” para describir el momento en que la arquitectura se libera de la intención autoral y queda en manos de sus ocupantes. Retomando la definición de Moneo, ¿extenderías esa soledad más allá del ocupante humano, hacia las relaciones continuas del edificio con el clima, el deterioro material o los organismos no humanos que lo habitan con independencia de toda intención proyectual?

No necesito extenderla; eso simplemente se produce. Ese es el atractivo de las ruinas o de las construcciones, pobres o no, que encontramos a medio morir saltando.

Te has resistido a una lectura hermenéutica de tu obra —«no hay mensaje en lo que hago»—, rehusándote a codificar una interpretación predeterminada de lo que el edificio significa. ¿Se extiende esta negativa también al ocupante? ¿Es tu arquitectura deliberadamente no dirigida a ningún ocupante único y anticipado, dejando espacio para la ocupación por parte de cuerpos, usos o agentes que tú no previste?

«No hay mensaje en lo que hago» significa que no soy un predicador de plaza que trata de convencer a otros anunciando una realidad mágica y superior; que trata de convencerlos de que lo que hago es lo único apropiado o que tiene un carácter justo. Eso no me interesa.

Architecture is made in thousands of ways. This porosity you mention may be one of them. My way of approaching these topics, in general, consists of avoiding boredom and bringing complexity to certain things that could otherwise be resolved in a banal way.

reference. Could these encounters with heterogeneous sources suggest a conception of architecture as porous to other fields, materials, and forms of life?

Architecture is made in thousands of ways. This porosity you mention may be one of them. My way of approaching these topics, in general, consists of avoiding boredom and bringing complexity to certain things that could otherwise be resolved in a banal way. It's about filling with life a job that I love and to which I also dedicate a great deal of life.

While some of your projects seem, at first glance, to produce a kind of formal and geometric estrangement from their immediate context, landscape—in its broadest sense—appears to be a constant concern in your work, “a distraction,” to use your own word. Do you consider the elements that typically characterize landscape—its vegetation, topography, and nonhuman life—as a kind of occupant with agency over the form you give your buildings?

Actually, natural landscapes untouched by human intervention unsettle me. I am drawn instead to those shaped by human hands—deftly and deliberately—in recognition that the world belongs to us no more, and no less, than it does to a fly. The other landscapes, native or untouched, are artificial reserves that we must take care of, but that don't attract me. What concerns me is the contemporary natural environment, our cities half-dead but still kicking. In any case, my projects take the landscape as just another given: something fixed, irremediable.

Rafael Moneo (Tudela, 1937) is a Spanish architect who was awarded the Pritzker Prize in 1996. His education was influenced by Leopoldo Torres Balbás, his architectural history professor, and Francisco Javier Sáenz de Oiza, in whose office he worked as a student. After graduating, he joined Jørn Utzon's office while he was working on the Sydney Opera House project in Australia. Later, as a professor at the Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, he actively organized gatherings involving Carlos de Miguel, Oriol Bohigas, Álvaro Siza, Aldo Rossi, and Peter Eisenman, among many others. According to Moneo, these gatherings marked the moment when “a new phase of architectural life in Spain was initiated.” Source: pritzkerprize.com.

“The Solitude of Buildings” is the title of the inaugural Kenzo Tange Lecture delivered by Rafael Moneo in 1985 on the occasion of his appointment as chair of the Department of Architecture at the Harvard Graduate School of Design. “Delivered at a time when American architectural education was entrenched in debates about theory versus concerns for practice, (...) The lecture posited building construction as a foundation from which theoretical concepts could be generated.” Source: Mark Lee, “Five Voices: On Rafael Moneo,” soane.org.

Rafael Moneo used the expression “the solitude of buildings” to describe the moment when architecture is released from authorial intention and left in the hands of its occupants. Drawing on Moneo's definition, would you extend that solitude beyond the human occupant to include the building's ongoing relationships with climate, material decay, or the nonhuman organisms that inhabit it independently of any design intention?

I do not need to extend it; that simply happens on its own. That's the appeal of ruins, or of constructions—humble or not—that we encounter half-dead but still kicking.

You have resisted a hermeneutic reading of your work—“there is no message in what I do”—refusing to encode a predetermined interpretation of what a building means. Does this refusal extend to the occupant as well? Is your architecture deliberately not directed toward any single, anticipated occupant, leaving room for bodies, uses, or agents that you did not foresee?

“There is no message in what I do” means that I am not a street preacher trying to persuade others by proclaiming some magical, superior reality; trying to convince them that what I do is the only appropriate way, or that it has some rightful character. That does not interest me. Obviously, things carry ideas along with them, and I like

Fundada por Radic y legalmente constituida en 2017, la **Fundación de Arquitectura Frágil** «custodia una colección de alrededor de 1.000 piezas originales. Esta reúne parte de la producción que, durante la segunda mitad del siglo XX, levantaron ciertos autores y movimientos de arquitectura radical en el hemisferio norte. Incluye trabajos de Constant Nieuwenhuys, Guy Debord, Christo & Jeanne-Claude, Lina Bo Bardi, Gordon Matta-Clark, Wolf Vostell, Asger Jorn, UFO, Madelon Vriesendorp, Enzo Mari, Haus-Rucker-Co, Le Corbusier, Aldo Rossi, Archigram, Utopie, Superstudio y Hans Hollein, entre otros». Fuente: fundacionfragil.cl

Obviamente, las cosas arrastran ideas, y me gusta que esas ideas se entiendan adecuadamente. Que se entiendan significa que produzcan en cualquiera, al menos, una cierta extrañeza, una cierta reflexión sobre la manera de mirar la realidad que pasa a nuestro lado todos los días.

Tu colección de arquitectura radical, reunida a lo largo de décadas en la **Fundación de Arquitectura Frágil, funciona como una suerte de interlocutor acumulado y no humano en tu práctica. ¿Qué papel cumple este archivo en la orientación y redirección de tu pensamiento proyectual?**

Cumple la función de un referente permanente. Esto significa que son documentos efímeros que me gustaría poder consultar más seguido y que actúan como catalizadores de lo que hago. Es una manera de incorporarme a la historia de la arquitectura. De entrar en ella por la puerta chica y ponerme a prueba. **m**

En realidad, los paisajes naturales sin intervención humana me disgustan. Me gustan aquellos en los que el ser humano ha intervenido, y lo ha hecho con una cierta motricidad fina, sabiendo que ese mundo es tan suyo como de una mosca.

Founded by Radić and legally established in 2017, the **Fundación de Arquitectura Frágil** "houses a collection of approximately 1,000 original pieces. It brings together a selection of works created during the second half of the 20th century by certain architects and radical architectural movements in the Northern Hemisphere. It includes works by Constant Nieuwenhuys, Guy Debord, Christo & Jeanne-Claude, Lina Bo Bardi, Gordon Matta-Clark, Wolf Vostell, Asger Jorn, ufo, Madelon Vriesendorp, Enzo Mari, Haus-Rucker-Co, Le Corbusier, Aldo Rossi, Archigram, Utopie, Superstudio, and Hans Hollein, among others." Source: fundacionfragil.cl.

those ideas to be understood properly. For them to be understood means that they produce in anyone, at least, a certain strangeness, a certain reflection on the way we look at the reality that passes by our side every day.

Your collection of radical architecture, assembled over decades and housed in the **Fundación de Arquitectura Frágil, functions as a kind of accumulated, nonhuman interlocutor within your practice. What role does this archive play in shaping and redirecting your design thinking?**

It serves as a permanent point of reference. This means they are ephemeral documents that I'd like to be able to consult more often, and that act as catalysts for what I do. It's a way for me to become part of the history of architecture—to enter it through the small door and put myself to the test. **m**

Actually, natural landscapes untouched by human intervention displease me. I like those where human beings have intervened, and done so with a certain fine motor skill, knowing that world belongs to them as much as it does to a fly.