

The essayistic value of the interview in architecture

The place of oral history within the historiography of modern architecture is still not sufficiently understood and, therefore, its possible use has been diminished since the explosion in the 1960s of publications that illustrated the modern architectural canon of “the medium is the message”. Seeing the oral transmission of interviews as a documentary medium of spoken memory expands the field of available theoretical production. The proposal explores a crucial but largely overlooked question: the role of the interview in architectural practice —not interviews of architects but interviews by architects—. If the interview involves training on orality as a projectual practice, the purpose is to deal with the essayistic value of a little conceptualised architectural interview as an intellectual instrument as opposed to other habitual practices; and with this, to open up the discourse to a fertile place of progress in the study of the discipline.

Keywords: interview, oral history, architectural publications, journalistic communication.

El lugar de la historia oral dentro de la historiografía de la arquitectura moderna aún no está suficientemente entendido y, por lo tanto, su posible utilización se ha visto mermada desde la explosión en los sesenta de publicaciones que ilustraron el canon arquitectónico moderno del «medio es el mensaje». Ver en la transmisión oral de entrevistas un medio documental de memoria hablada expande el campo de producción teórica disponible. La propuesta consiste en una reflexión teórica crucial pero en gran medida olvidada: el papel de la entrevista en la práctica arquitectónica. No entrevistas de arquitectos sino entrevistas realizadas por arquitectos. Si la entrevista supone el entrenamiento sobre la oralidad como práctica proyectual, el propósito es tratar el valor ensayístico de una poco conceptualizada entrevista arquitectónica como instrumento intelectual frente a otras prácticas habituales; y con ello, abrir el discurso a un lugar fértil de avance en el estudio de la disciplina.

Palabras clave: entrevista, historia oral, publicaciones arquitectónicas, comunicación periodística.

Antonio Cantero
Vinuesa

El valor ensayístico de la entrevista en arquitectura

DOI: 10.20868/cn.2021.4753

La teoría de arquitectura ha estado dominada por la crítica. Los ensayos forman parte de numerosas antologías sobre teoría arquitectónica, pero no las entrevistas. La historia oral es un proceso dialógico que trata la palabra hablada. Esta práctica se define como la realización de entrevistas para conocer información del pasado. Abordaremos la entrevista de arquitectura como un medio para acceder a la información, significación, interpretación y significado, dependiendo este último, en palabras de J. P. Bonta (1978: 38-41), de las respuestas de los intérpretes, reflejadas en documentos o en experimentos. Para ello, se instrumentalizará la autonomía del trabajo del arquitecto como entrevistador con respecto al de escritor. Esto conlleva el ejercicio de centrarse en la oralidad como teoría y mantenerse al margen de la obra construida y proyectada.

La entrevista es la materia prima de la historia oral. Desde los años setenta y ochenta, entusiastas de la historia oral como Ronald Grele, Alessandro Portelli, Luisa Passerini y Michael Frisch, entre otros, se abocaron a esta tarea y, desde entonces, se puede decir que la historia oral ya constituye un movimiento político, beneficiado por lo que los periodistas habían hecho desde mediados del s. XIX para construir las noticias del momento. Las entrevistas de historia oral dentro de la disciplina de la historia y la teoría de la arquitectura constituyen la inclusión de otras voces en el discurso teórico, algo que va de la mano con una ampliación del alcance de la producción crítica arquitectónica incluida en la historiografía de arquitectura. Si algo caracteriza a las entrevistas que son objeto de esta investigación es que, a diferencia de lo que argumenta la crítica de arquitectura Naomi Stead (2014: 156-177), no corren el riesgo de perpetuar los discursos que plagan la profesión y la amenazan con la irrelevancia. Trataremos de mostrar que la figura del

arquitecto entrevistador puede convertirse en un vehículo conveniente para la promoción crítica.

Como señala Lynn Abrams (2016: 13), la realización de la entrevista es un medio práctico de obtención de información. Pero en el proceso de obtención de análisis del material, nos enfrentamos a las entrevistas arquitectónicas como un acto de comunicación que exige que encontremos maneras de comprender no solo lo que se dice, sino también cómo se dice, por qué se dice y qué significa. Lo que se produce es tanto el acto de registrar como el registro. La práctica se convierte en teoría como resultado sin separarse del análisis, es decir, el proceso de la entrevista no es desagregado de la narrativa y su interpretación.

Pero antes de examinar esto como principio, el historiador de arquitectura Robert Proctor (2006: 295-307) ha advertido que las entrevistas no proporcionan un acceso no mediado a la intención, sino una interpretación creada por el arquitecto. No se trata de darle más autoridad que cualquier otra prueba textual pero sí que podamos utilizarla como evidencia práctica para escribir un tipo diferente de teoría. Algo que podemos reforzar con la sugerencia del profesor David Adams (2012: 9-10) de utilizarla para enriquecer nuestra comprensión de cómo se hace la arquitectura y cómo se rehace y se reinterpreta continuamente a lo largo del tiempo.

A la luz de estas consideraciones, este trabajo intentará contribuir a una teorización de la práctica de la entrevista como un acontecimiento formal con implicaciones específicas para la disciplina de arquitectura, que incluyen su propia performatividad. Esto sirve para ilustrar la indiscriminación entre práctica y teoría que supone entrevistar, considerando los diferentes tipos, dentro y alrededor de la crítica, con un matiz entre lo académico y lo periodístico.

antonioconterovinuesa@gmail.com
Doctor Arquitecto por la ETSAM Universidad Politécnica de Madrid

El enmascaramiento de la entrevista en la supuesta objetividad de la transcripción

La base de lo que se intenta revelar reside en el acto de hablar. Todas las entrevistas tienen el carácter de la oralidad, pero a menudo se puede olvidar debido al dominio de la transcripción o el resultado escrito de lo que se ha hablado. Según Gadamer (2003: 244), la palabra oral tiene prioridad sobre la palabra escrita precisamente porque las cualidades moduladoras de la voz tienen especial éxito en unir el elemento racional con el emocional. La transcripción pierde muchas de estas ventajas al ser plana y estática en comparación con el con el evento activo que refleja una cultura específica con un tiempo y un espacio particulares. Nos referiremos tanto a la práctica de realizar entrevistas como a todas las etapas posteriores de transcripción e interpretación. Se alternan el discurso propio y el ajeno, la percepción y la evocación, la narración y la representación de lo hablado. El acto performativo es parte de la identidad contemporánea de las entrevistas.

Si en la pretensión de invocar un supuesto carácter científico para el género de la entrevista, hablaremos de una arquitectura de las conversaciones porque estas funcionan con las mismas reglas (proximidad, intercambio, exposición discursiva con interrupciones, un tono marcado por la espontaneidad, presencia de lo personal y atmósfera de intimidad), pero hay veces en que una entrevista se convierte en una conversación y otras veces no (Halperin 1995: 23). En todo hecho comunicativo hay cinco elementos: emisor, receptor, medio, código y contenido. Si se analizan estos cinco elementos vemos qué es una entrevista y qué es una conversación, y para qué puede servir.

En la entrevista se diferencia emisor y receptor, que producen un intercambio de información, opiniones o experiencias que circulan desde el entrevistado al entrevistador. Si se convierte en una conversación los dos son emisores y receptores, y el control de la discusión pasa alternativamente de uno a otro hablante. Si, como hemos visto, la entrevista se transcribe, el receptor es un tercero: la audiencia. Apuntada esta diferencia y considerando el género —no como modalidad formal sino como la unidad mínima de contenido en la comunicación de masas—, podemos decir que la condición global de la postmodernidad ha disuelto esta distinción entrevista-conversación y pueden mezclarse funcionando como sinónimos a lo largo de este texto.



Una vez definido el concepto de género y entrevista que utilizaremos, no es necesario remontarnos a los orígenes de la conversación en los lejanos *Diálogos de Platón* (sí como ejemplo de acceso al conocimiento) y podemos comenzar, dados también los antecedentes periodísticos en los inicios en este ámbito en el *New York Herald*² (1836), donde James Gordon Bennet publicó una crónica inventando la técnica de preguntas y respuestas (figura 1). El fin específico del periodismo es la difusión de hechos documentales y la propuesta de acontecimientos socialmente relevantes con el objetivo de elaborar mensajes. Y más que cualquier otro género periodístico, la entrevista entraña una capacidad testimonial de estos mensajes.

La práctica generalizada del periodismo informativo que inundó los medios radiofónicos y escritos después de la Primera Guerra Mundial constituyen el contexto profesional que derivó en la distinción

Figura 1. Imagen de portada del *Herald* con la crónica de Bennet, James G. Another murder. En: *The Herald* (NY Herald), 1836. Fuente: Library of Congress [En línea], Washington DC.

Figura 2. Páginas de: Vasari, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*, 1550-1568. Fuente: Bibliothèque nationale de France [En línea, BnF].

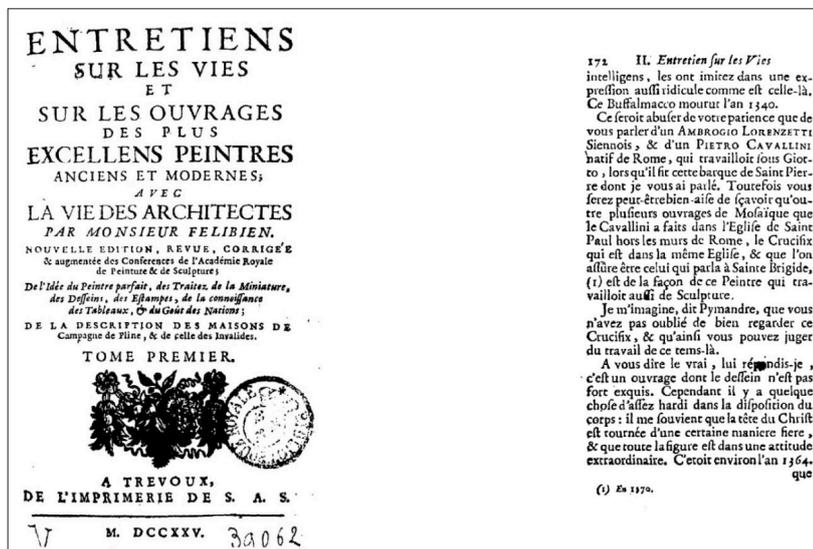


fundamental entre dos tipos principales de entrevistas: las entrevistas informativas y las entrevistas literarias o de creación (Quesada 1984). Las primeras, para recoger declaraciones y opiniones sobre unos hechos ajustándose al modelo pregunta-respuesta; y las segundas, de carácter atemporal y un lenguaje creativo que atiende a cómo se dijeron.

Otra consideración del género de la entrevista en la literatura artística

El género de la conversación con el artista es tan antiguo como *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani* (1550-1568) de Giorgio Vasari (figura 2) y la palabra entrevista aparece ya en las *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages*

Figura 3. Páginas de: Félibien, André. Ambrogio Lorenzetti. En: *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 1619-1695. Fuente: Bibliothèque Nationale de France [En línea, BnF].



354 PARTE II.
A San Miniato al Tedesco egli & Donato insieme uorarono alcune figure di rilieuo: & in Lucca fece egli folo una feputura di marmo in San Martino, dirimpetto al Sacramento. A Genoua mandò alcune figure; & di ogni fua fatica fece faculti onelta, che diè comodo alla cafa fua non meno che fama & uilo a fe medefimo. Finalmente diuenuto gia vecchio; & non operando piu nulla fe non per firo paffa tempo, fu affa lito repentinamente da una febbre, che in pochiffimi di gli tolfe la uita: effendo pure di LXXIII. anni: Et accompagnato da' fuoi piu cari alla feputura ebbe onorate efequie & grandiffimo onore per le fuffanzie, ch' aueua lafciate.

GIULIANO DA MAIANO SCVLTORE, ET ARCHITETTO.

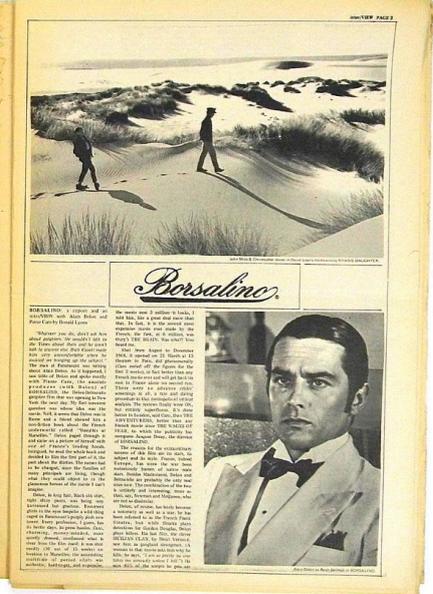
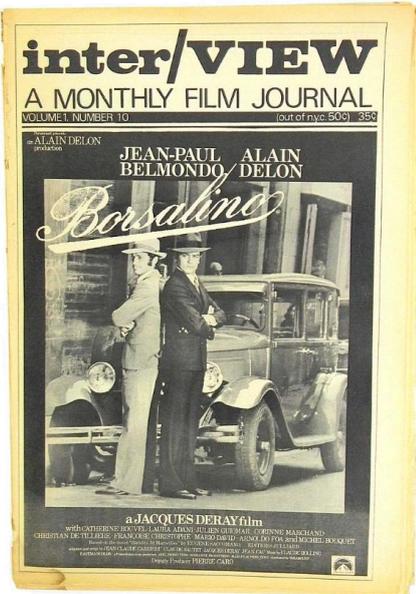
TViti coloro, i quali danno principio alle cafe loro, alzandole da terra co' nome, & di poueri ricchi & agiati di uenendo, perpetuamente fi fanno obligati quegli, che di lor nafcono et difcendenti loro. Ma le piu volte auuene a coloro, che le ricchezze e' nome alle loro cafe acquiftano, che metre uiuono, togliendo a fe, per lafciare ad altri, la roba che hanno, no godono elfi; & in oltre i loro difcendenti fono appunto il contrario, di quel che penfauano, che effer doueffero. Laonde la maggior pazzia, che poffa effer ne i padri di famiglia, è il non lafciare fare nella fanciullezza il corfo della natura a gli ingegni, che gli nafco-

des plus excellents peintres anciens et modernes (1619-1695) de André Félibien (figura 3), ambos arquitectos. Vasari condujo conversaciones no estructuradas como entrevistas con compañeros artistas y utilizó el resultado en su libro, mientras que Félibien sí incluyó conversaciones con artistas.

Desde los años sesenta, la entrevista con el artista, estructurada según modelos periodísticos, se ha introducido en la literatura artística como nuevo género que ha dado lugar a que las declaraciones de los historiadores y críticos de arte se sean fuentes autorizadas. En este contexto de la entrevista, el archivo y la historia oral se convirtieron en una autoridad histórica del arte, por ejemplo en los Archivos de Arte

172. II. *Entretien sur les Vies* intelligens, les ont imitez dans une ex-pression auffi ridicule comme est celle-la. Ce Buffalmacco mourut l'an 1340. Ce feroit abuser de votre patience que de vous parler d'un AMBROGIO LORENZETTI Siennois, & d'un PIETRO CAVALLINI natif de Rome, qui travailloit ious Gioc- to, lors qu'il fit cette barque de Saint Pier- re dont je vous ai parlé. Toutefois vous ferez peut-être bien-aife de fçauoir qu'ou- tre plusieurs ouvrages de Moïaïque que le Cavallini a faits dans l'Eglife de Saint Paul hors les murs de Rome, le Crucifix qui est dans la même Eglife, & que l'on affiire être celui qui parla à Sainte Brigide, (1) est de la façon de ce Peintre qui tra- uailloit auffi de Sculpture. Je m'imagine, dit Pymandre, que vous n'avez pas oublié de bien regarder ce Crucifix, & qu'ainfi vous pouvez iuger du travail de ce tems-là. A vous dire le vrai, lui répondis-je, c'est un ouvrage dont le deffain n'est pas fort exquis. Cependant il y a quelque chose d'affez hardi dans la difpofition du corps: il me fouvient que la tête du Christ est tournée d'une certaine maniere fiere, & que toute la figure est dans une attitude extraordinaire. C'estoit environ l'an 1364. que

(1) En 1370.



Americano³ y en una característica integrante en las revistas de arte. No ocurrió lo mismo en las revistas de arquitectura, donde de las publicaciones experimentales que fueron el motor de ese periodo, el género de la entrevista no alcanzó tales cotas de protagonismo.

Andy Warhol es considerado uno de los pioneros del uso contemporáneo de la entrevista en las artes visuales. A partir de 1969, en su revista mensual *Interview* (figura 4) condujo entrevistas él mismo, con un modelo que rechazaba el estereotipo de reportaje tradicional de la práctica periodística dominante. La conversación entre iguales era un medio para materializar la temporalidad de las corrientes de pensamiento; fruto de las

ocasiones en las que es él el entrevistado y le llevan a suprimir la subjetividad con evasivas ante preguntas tópicas.

La revista *Avalanche* (figura 5) apoyaba la voz artística directa a través de entrevistas con artistas entre 1970 y 1976. Según sus editores, Willoughby Sharp y Liza Béar (1968-1972; 24), para los artistas la presencia en los medios de comunicación ya no era una elección, sino una necesidad; concibieron un medio que tenía como objetivo apoyar las voces directas de los artistas a través de las industrias culturales. Surgieron dudas sobre la fiabilidad de las entrevistas con los artistas, ya que, según Lawrence Alloway, producían estre-

Figura 4. Páginas de: Lyons, Donald. A report and an interview with Alain Delon and Pierre Caro. En: Warhol, Andy (Ed.). *Interview Magazine*. Nueva York: Poetry on Films, Inc., 1969, vol. 1, n.º 10. Fuente: Andy Warhol Archives Study Center [En línea].

Well, I noticed that the exterior wall started just the other side of one of the light fixtures recessed in the ceiling. Was the piece carefully planned to block off that light? No, I built it so that there wouldn't be any lights in the space. The light in there is more or less accidental. When I walked inside, the mirror cut off my head and the shock of seeing myself headless was a strong part of the piece. But if a shorter person is standing close to the mirror, he can see his face. Are these differences important? Yes. When I put the mirror in the first time, it was six feet tall, which was half as high as the ceiling. That was too high; you couldn't feel the space behind the mirror at the apex of the V. So I cut it off to a little less than five and a half feet, which is just below my eye level. Then you adjusted the piece after experiencing it. Do you also make that kind of adjustment while you're constructing the piece? Yeah, I first made that piece in my studio. So you know what you were dealing with in terms of space. Yes, but it was much more crude in the studio. It's really hard to know what I felt in there, but somehow it brought me closer to myself. From your own experience of being in there, how would you say it affects you? Well, the corridors that you walk down are two feet wide at the beginning and they narrow down to about sixteen inches. So going into it is easy, because there is enough space around you for you not to be aware of the walls too much until you start to walk down the corridor. Then the walls are closer and force you to be aware of your body. It can be a very self-conscious kind of experience. So you find yourself in a situation where you are really just up against yourself. Yes, and still the interest—since you are looking into the mirror and seeing out of the other corridor—the visual interest is pretty strong and it's centered somewhere else; it's either in the mirror or looking beyond the mirror into the end of the V. Some people don't see over the top of the mirror into the end of the V.

shorter than I am and you see your whole and in the mirror, then you probably wouldn't look over the mirror, so that's really difficult to... If the mirror is too short, it doesn't work either because you look over the mirror; you just see your feet in the mirror, and the bottom of the corridor. So the piece is effectively limited to people who are built somewhat like I am. Then the size of the spectator plays a role in the success of the piece. A big person couldn't go in at all. Right, I didn't get a chance to see your last *Water Show*. How does the *San-Jose* corridor piece compare with the ones at *Whitney*? Well, there were parts of the *Whitney* piece that you could experience immediately, but the thing was so large and complicated that I think it took much longer to grasp. Do you think this piece is more successful? No, just more immediate. What relation do these corridor pieces have to your recent videotape works like *Game*? It's really like the corridor pieces only without the corridors. I tried to do something similar, but using television cameras and monitors, and making parts of the lens on the camera... If one camera is at one end of the room and the monitor is at the other, then the camera lens can be masked so that an image appears maybe on a third or a quarter of the screen. The camera is sometimes turned on its side, sometimes upside down, and that creates a corridor between the camera and the monitor. You can walk in it and see yourself from the back, but it's hard to stay in the picture because you can't see anything at all, especially if the camera is not pointing at the monitor. Then you have to watch the monitor to stay in the picture and at the same time stay in the line of the camera. How did you decide on the title, *Game*? I don't remember. Have you finished those slow motion films of gauze in your mouth and painting your body? Yeah. Could you talk about some of them? There were four films in which the frame speed varied between a thousand frames a second and four thousand frames a second, depending on how large an area I was trying to photograph and what light I could get. In one I was making a face, in another I had about four or five yards of gauze in my mouth which I pulled out very slowly. There were two others, one of which was called *Black Balls*. I just blacked makeup on my testicles. The other was called *Bouncing Balls* and it was just bouncing testicles. How long are they? Four hundred feet of film, that runs for about ten minutes. They take from six to twelve seconds to shoot depending on the frame speed. The action is really slowed down a lot. Sometimes it is so slow that you don't really see any motion but you sort of notice the thing is different from one to one. Do they have color in the system? You can shoot color, but the film speed is not too fast; I suppose you could push it. I just shot black and white. And there is a fourth one? That's four. Do these films stimulate you to work further in that direction with the same equipment? Not yet. It was pretty much something I wanted to do and just did. I know it often happens that you do certain things in one medium, then you do something similar in another medium. How does that come about? Is it because you cannot take a project further at a particular moment? Originally a lot of the things that turned into videotapes and films were performance. At the time no one was really interested in presenting them, so I made them into films. No one was interested in that either, so the film is really a record of the performance. After I had made a few films I changed to videotape, just because it was easier for me to get at the time. The camera work became a bit more important, although the camera was stationary in the first ones. Were these the films of bouncing balls? Yeah. The videotapes I did after those films were related, but the camera was often turned on its side or upside down, or a wide angle lens was used for distortion... As I became more aware of what happens in the recording medium I would make little alterations. Then I went back and did the performance, and after that... Which performance? The one at the Whitney during the *Anti-Illusion* show in '69. I had already made a videotape of it, *Bouncing in the corner for an hour*. At the Whitney the performance was by three people, instead of just myself, and after that I tried to make pieces where other people could be involved in the performance situation, individuals. Why did you find that desirable? It makes it possible for me to make a movie. It's difficult for me to perform, and it takes a long time for me to need to perform. And doing it once is enough. I wouldn't want to do it the next day or for a week, or even do the same performance again. So if I can make a situation where someone else has to do what I would do, that is

Figura 5 (p. 140, abajo). Páginas de: Béar, Liza y Sharp, Willoughby. Interview. En: *Avalanche*. Nueva York: Kineticism Press, 1969, n.º 2, p. 24. Fuente: MoMA, Avalanche Magazine Archives [En línea].

llas en lugar de ideas (Bradnock, Martin y Peabody 2015). Expresó su escepticismo con la creciente popularidad que experimentó esta práctica en el arte, especialmente en lo que se refiere a la disparidad del contexto de la conversación y la independencia del entrevistador.

o bien entrevistas ocasionales contingentes —archivadas bajo conversaciones— que tienen menos prejuicios que pulir, y que se pueden encontrar en una revista o periódico no arquitectónico. La revistas evidenciaron una transición de la prioridad de las noticias de la posguerra a una expresión de las polaridades de la documentación y el debate, y más tarde a una preocupación por los extremos de la polémica y la moda identificados con los años sesenta. Entre las más representativas del cambio político que recoge Beatriz Colomina en *Clip, Stamp, Fold: The Radical Architecture of Little Magazines, 196X to 197X* (Buckley y Colomina 2010), existen ejemplos distribuidos geográfica y cronológicamente que hacen uso de la entrevista (figura 6).

Figura 6. Colomina, Beatriz y Buckley, Craig (Cur.). Cartel de la exposición *Clip, Stamp, Fold* (14 noviembre 2006-31 enero 2007), Nueva York. Fuente: Storefront for Art and Architecture.



Comunicación periodística en publicaciones arquitectónicas de los años sesenta

El papel de la entrevista se consolidó en revistas del mundo del arte. Las revistas de arquitectura en los años sesenta y setenta fueron el motor de un periodo creativo de diseño arquitectónico y discusión crítica, que no recurrió del mismo modo a este género. Haremos un recorrido de su utilización como subconjunto de entrevistas de arquitectura en las revistas literarias progresistas que fueron acuñadas como *little magazines*. Tal como indican Torsten Schmiereknecht y Andrew Peckham en su libro *Modernism and the Professional Architecture Journal*, habría que diferenciar entre periódico, *magazine* y *journal* (Schmiereknecht y Peckham 2019: 17-18). El periódico está publicado con intervalo fijo entre los números, *magazines* son revistas que contienen piezas diversas a menudo ilustradas, y con *journals* se refieren a una publicación periódica que trata especialmente temas de interés actual.

Hay entrevistas en publicaciones que repiten la forma dentro de una serie tipo,

Publicada entre 1963 y 1969 por alumnos de la Escuela Superior de Diseño de Harvard University y con Charles Jencks como miembro del consejo de redacción, la revista *Connection* presenta una mezcla de textos teóricos, artículos, reseñas de libros, exposiciones, conferencias y actividades que tenían lugar en la escuela. En el campo más específico de la arquitectura, *Connection* publicó entrevistas con Marcel Breuer, Mies van der Rohe y Walter Gropius⁴, quien concedió una de sus primeras entrevistas en el periódico francés *L'Intransigeant* (figura 7).

La revista *Megascopie* la fundaron en 1964 los estudiantes de la Escuela de Arquitectura de *Bristol University*, Dean Sherwin y Peter Murray. Pone de manifiesto la influencia de Cedric Price y Archigram en una entrevista con el director de teatro Joan Littlewood, a propósito del *Fun Palace* de Price (n.º 2, 1965). Con formato de encuestas, la revista alemana *ARCH* ⁺⁵, publica en 1968 su primer número con cuestionarios del consejo de redacción fundador a una serie de arquitectos y urbanistas, para definir el alcance de la arquitectura conceptual y pedirles su opinión sobre el rumbo que debía tomar la investigación arquitectónica.

Figura 7. Páginas de: Gropius, Walter. La section allemande. Entretien. En: *L'Intransigeant*. Paris, 21 de mayo, 1930. Fuente: Bibliothèque Nationale de France [En línea, BnF].





Figura 10. AA. VV. Ghost Time Dances, 15 noviembre, 1974, n.º 5; Ghost Time Dances, 1975, 31 enero, n.º 12. Londres: Architectural Association., Inc. Fuente: AA Archives.

Figura 11. Boyarsky, Alvin y Eissenman, Peter. Peter Eissenman in conversation with Alvin Boyarsky [Video]. Londres: AA, 20 enero, 1975. Fuente: AA Video Archive [En línea].

la AA (figura 11). Este instituto dirigido por Peter Eisenman lanzó revistas como *Oppositions* (1973) y *On Site* (1974), que explora varios aspectos relacionados con la energía en su último número donde las directoras Michelle Stone y Alison Sky entrevistaron a Denise Scott Brown (1974: 100-109). En 1978 el IAUS hizo la revista *Skyline* (1978), en la que Suzanne Stephens puso al propio



Eisenman a cargo de las entrevistas porque, según ella mismo afirmó en una conversación con Colomina, él quería hacerlas y era muy bueno en ello (Stephens y Colomina 2010: 70). Entrevistó a Richard Serra, Robert Hughes, Paul Goldberger y hasta a Tom Wolfe, es decir, gente que estaba creando algún tipo de *ruido* en ese momento.

También entrevistó a algunos arquitectos como Cesar Pelli y Henry N. Cobb para averiguar cómo consiguieron su trabajo, y a los promotores Gerald D. Hines y John Portman para averiguar por qué no le estaban contrayendo. Stephens editaba las entrevistas y se divertían contando chismes de arquitectos o combinando contenidos como, por ejemplo, una entrevista con Michael Foucault en una página y en la otra Martin Filler con las excavaciones de Nancy y Ronald Reagan en la Casa Blanca. Al igual que a la entrevista de Serra le seguía la arquitectura de la Boda Real del Príncipe Carlos y Diana. La revista fue un testimonio desenfadado de la escena arquitectónica de Nueva York, una ciudad que se había convertido en un centro de intercambio internacional en un momento en que habían surgido las nociones contradictorias de la arquitectura posmoderna.

La experiencia norteamericana sirvió como modelo ideológico de revistas europeas como la italiana *Casabella* (n.º 408, 1974). La revista suiza *Architese* (figura 12) introdujo la obra escrita de los arquitectos al público de habla francesa y alemana, con entrevistas realizadas por su jefe de redacción, Stanislaus von Moos, quien amplió su trabajo de cuestiones sociológicas o urbanísticas a cues-

Figura 12. Páginas de: Moos, Stanislaus von y Scott Brown, Denise. Résumé Las Vegas etc (Entrevista con Denise Scott Brown). En: *Architese*. Zürich: Niederteufen, 1975, n.º 13, pp. 5 y 22. Fuente: Documenta 12 Magazines.

En collaboration avec Denise Scott Brown et Steven Izenour, Robert Venturi a publié une étude très détaillée de la ville de Las Vegas (1972). Signaux, stations d'essence, panneaux publicitaires, places de parking, zones pour piétons, lieux de divertissements, etc. ... sont analysés dans leur interdépendance comme dans une fouille archéologique. Une telle analyse est, selon les auteurs, aussi importante pour notre génération que l'a pu être celle de l'architecture du Moyen-Âge ou de l'Antiquité pour des générations précédentes. Les observations sur les constructions et les signes à Las Vegas aboutissent à l'identification d'une iconographie de la croissance urbaine qui se trouve en complète contradiction avec les idées en vigueur dans la tradition moderne. Celle-ci rejette en effet non seulement le monde de la consommation mais encore tout éclatisme de style, en faveur d'un environnement régi par des lois absolues quant à la forme et à l'espace. Les Venturi, à l'opposé, appuient leur théorie à la fois sur le monde trivial et quotidien et sur le passé — la Rome baroque en l'occurrence — et ils s'en prennent avec verve à l'acc-

31-33 Ed Ruscha, drei Tankstellen / trois stations d'essence. Photographien / photographies / vues d'aéres Ed Ruscha, Twentysix Gasoline Stations, Alhambra, Calif., 1962.

S.V.M.: — Also eine Art Galgenhumor, wie es ein deutscher Kollege, Michael Müller, in seiner Erwiderung auf Ihren Vortrag in Berlin ausdrückte.

D.S.B.: Ja, aber es ist zärtlicher, weniger böse als Galgenhumor. Wir sind nicht ganz und gar gegen diese Gesellschaftsform. Wir glauben, dass nicht nur unsere Position als amerikanische Architekten eine kompromittierte Position ist, sondern dass die Position der gesamten industrialisierten Welt kompromittiert ist — gegenüber der restlichen Welt. Daher sind wir gegen viele Aspekte unserer Gesellschaft. ...

S.V.M.: ... aber Sie sind nicht apokalyptisch.

D.S.B.: Nein, schon aus Veranlagung nicht.

3. Ueber Monumentalität heute — oder: Probleme einer alternativen Revolution

S.V.M.: Woran liegt es, dass die moderne Architektur mehr und mehr zu einem heroischen Habitus neigt? Wie kommt es, dass so viele neue Bauten, insbesondere in den Vereinigten Staaten, in Charakter und Tonart immer deutlicher an die Monumentalität, die Theatralik und den Pomp der Architektur der City Beautiful-Bewegung erinnert (Abb. 35) — trotz der anti-Beaux-Arts Theorie, die sie immer noch mit sich schleppt? Wie erklären Sie dieses Phänomen? — Ich stelle Ihnen diese Frage, weil mir scheint, dass Sie innerhalb der heutigen Archi-

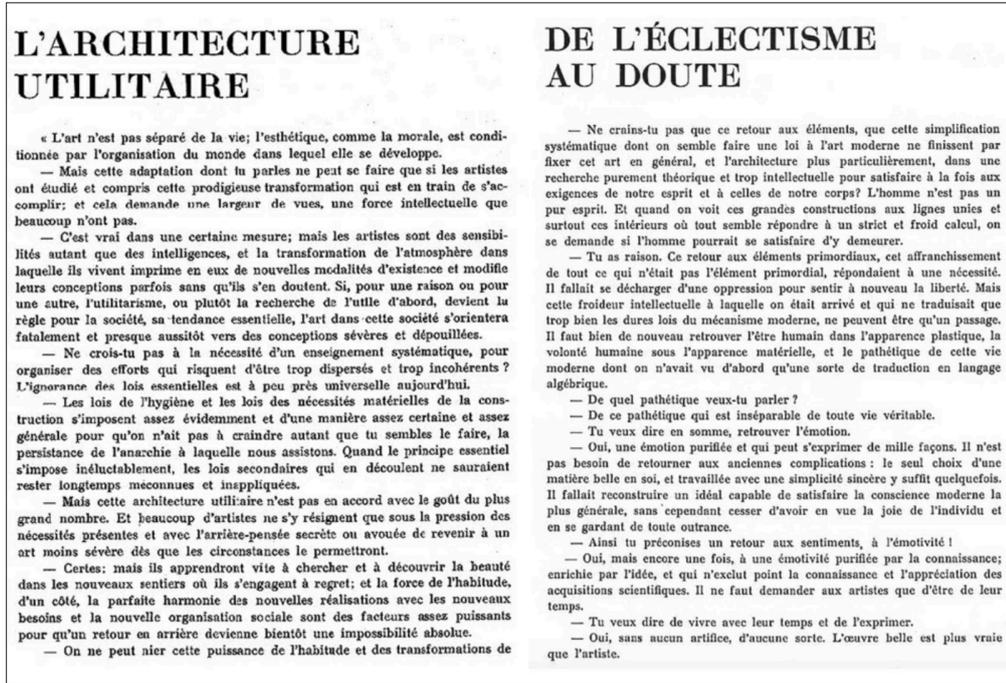


Figura 13. Páginas de: Badovici, Jean y Gray, Eileen. Artículo dialogado: L'Architecture Utilitaire. En: *L'Architecture Vivante*. París: Albert Morancé, 1925, Première Serie, pp. 17-24; Artículo dialogado: De L'Éclectisme au Doute. En: *L'Architecture Vivante*. París: Albert Morancé, 1929, Deuxième Serie, pp. 17-21. Fuente: Bibliothèque Nationale de France [En línea, BnF]/Ib. (n. 33).

tiones populares y cotidianas⁶. En francés encontramos algunos ejemplos como la entrevista hecha por estudiantes de arquitectura al urbanista Jacques Allegret en la revista estudiantil independiente *Le vide sanitaire* (n.º 2, 1976) sobre la pedagogía en la Unité Pédagogique 1, o la revista *AMC: Architecture Mouvement Continuité* (n.º 43, 1977), cuya

reestructuración del consejo de redacción dio origen a la publicación de largas entrevistas con Peter Eisenman, Oriol Bohigas, Felix Guattari, Aldo Rossi o James Stirling. En paralelo a esta orientación teórica, la revista privilegia una puesta al día del Movimiento Moderno, ofreciendo documentación exhaustiva de los proyectos de Eileen Gray y Adolf Loos. Unos años antes del periodo estudiado, Gray publicó sus artículos dialogados con Jean Badovici en *L'Architecture Vivante* entre 1926 y 1929 (Moreno 2016: 72-81) (figura 13).



La presencia de entrevistas en revistas hispanohablantes especializadas

El idioma no debe suponer ningún impedimento pero en un género oral que requiere la comprensión léxica inmediata, se añade el componente de la traducción al de la transcripción y esto afecta a la versión definitiva del diálogo que llega al lector. De habla hispana merece la pena destacar dos revistas latinoamericanas por la internacionalización que llevan a cabo, si tenemos en cuenta las entrevistas que realizaron a arquitectos extranjeros. La revista *El Arquitecto Peruano* publicó en 1957 una entrevista que el arquitecto Oswaldo Jimeno realizó al arquitecto austriaco nacionalizado estadounidense Richard Neutra en su estudio de Los Ángeles (Jimeno y Neutra 1957: 234-244). La revista *AUCA (Arquitectura, Urbanismo, Construcción y Arte)* se hizo eco de la I Bienal de Arquitectura de Chile (1977), que intentó esclarecer el panorama de la arquitectura internacional

Figura 14. Imagen de portada. Correa, Federico y Hollein Hans. Hans Hollein: una entrevista biográfica. En: *Arquitecturas Bis*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1975, vol. 10, portada. Fuente: Biblioteca ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid.



Figura 15. Imagen de portada. García, Fernando. Encuesta sobre la nueva arquitectura. En: *La Gaceta Literaria*. Madrid, 15 de abril de 1928, n.º 32. Fuente: BNE.

invitando a Michael Graves, Nuno Portas, Peter Eisenman y Oriol Bohigas. Entrevistó a este último en 1979 para conocer su postura sobre la importancia de la crítica arquitectónica y sobre los postulados postmodernistas, temas que interesaban a la editorial. El entrevistado advirtió sobre el postmodernismo basado en la arquitectura del consumo norteamericano o el que, en palabras suyas, reinvindica como «la capacidad culta de investigación de la arquitectura de consumo que no aparece en las revistas cultas sino en las de divulgación» (Bohigas y Portas 1971: 6). Él fue integrante de la revista española *Arquitecturas Bis*, donde reditaron y tradujeron artículos publicados originalmente en *Oppositions*, generando una discusión entre el modelo europeo y el modelo norteamericano. Su portada de noviembre de 1975 la protagoniza el titular «Hans Hollein. Una entrevista biográfica» (Correa y Hollein 1975: 1-13), por Federico Correa, acompañada de una fotografía de media página del arquitecto

(figura 14). En España, la revista *Temas de Arquitectura* observa lo que ocurre en el panorama internacional y publica traducciones de entrevistas radiofónicas a Le Corbusier, al igual que hace Curro Inza en la revista *Arquitectura* (Verdasco 2012: 855), volcando gran cantidad de artículos y entrevistas con críticos como Reyner Banham o Bruno Zevi. En esta revista también se publicaron entrevistas con Alfonso López Quintás, Efrén García-Fernández y Emilio Pérez Piñeiro; o posteriormente las entrevistas de Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano a arquitectos como Peter Eisenman, Álvaro Siza, Mario Botta y Philip Johnson.

Hay ejemplos reseñables como la mesa redonda de Rubió i Tudurí, Bohigas, Solà-Morales, Rovira, y Sostres en *Carrer de la Ciutat* (n.º 3-4, 1978); o —de nuevo en un periodo anterior— *La Gaceta Literaria* (n.º 32, 1928), donde se estudiaba el panorama de la arquitectura en España a través de entrevistas tanto con arquitectos como con personajes de la vida pública (figura 15). En la revista *Hogar y Arquitectura* (n.º 74 a 79, 1968), el arquitecto Carlos Flores entrevistó en «La arquitectura y el arquitecto» (Flores 1977) a numerosos profesionales como Carlos de Miguel o Secundino Zuazo, entre otros, sobre los roles del arquitecto en una sociedad en transformación. En un número posterior (n.º 121, 1977) también se publicó una entrevista a Miguel Fisac, donde fue muy crítico con la arquitectura del momento.

Si hacemos otra excepción cronológica, un caso particular es la revista *El Croquis*. A partir de los ochenta tiene una continuidad en la incorporación de entrevistas a entrevistados a los que están dedicados los números. Los entrevistadores son los entrevistados en otras ocasiones, como vemos en el gráfico que hemos realizado (figura 16). Arquitectos con obra construida que repiten como entrevistadores son A. Zaera, E. Tuñón o C. Díaz y E. García-Grinda, por ejemplo. Entre otros arquitectos historiadores, teóricos y críticos de arquitectura que han realizado entrevistas en más de una ocasión en *El Croquis* están: W. J. R. Curtis, J. A. Cortés, I. Maluenda y E. Encabo, E. Walker o B. Colomina. Las entrevistas están al principio o al final de la revista, transcritas en formato pregunta/respuesta en español e inglés con distinta tipografía, y con imágenes que acompañan el texto hablado con notas aclaratorias. Las entrevistas no tienen un papel protagonista en la publicación en comparación con lo

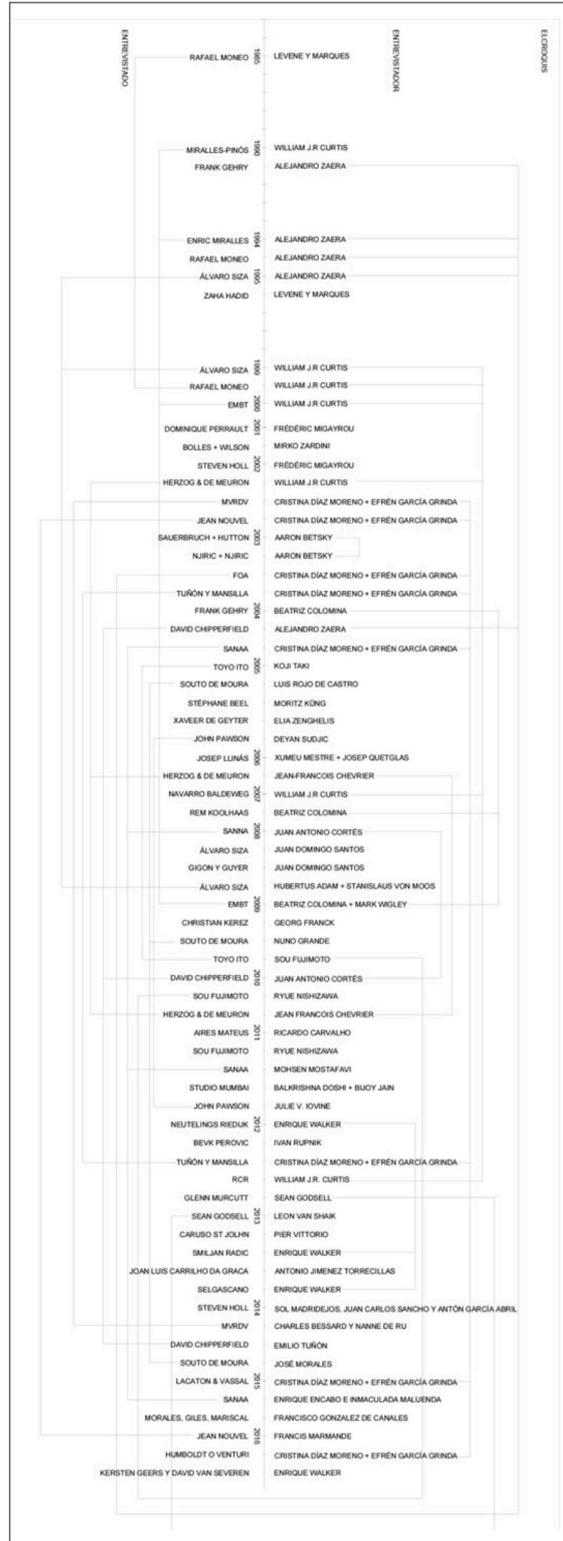
gráfico o lo redactado, pero su incorporación y la edición del contenido son fuentes de información útiles para la comprensión del contenido completo de la revista.

Conclusiones: pasos para un valor ensayístico de la oralidad documental en arquitectura

Dada la multitud de retos inherentes al tema de las entrevistas realizadas por arquitectos, ¿cómo es posible escribir una historia de la entrevista arquitectónica? ¿Qué enfoque podría adoptarse para superar los obstáculos que presenta la enorme abundancia de entrevistas y materiales relacionados, la edición, la transcripción y otras cuestiones contextuales? Se ha realizado esta aproximación sin una estructura estrictamente académica y con una organización a modo de pieza periodística. Se trata de una labor de clasificación a modo de catálogo razonado que se aleja de la ortodoxia y cuyo verdadero valor es el documental. Se ha preferido la taxonomía a la retórica, con un proceder que genera conocimiento a partir de las clasificaciones para analizar procesos opuestos: lo oral desde la escritura.

Ver la transmisión oral como una forma documental de memoria hablada expande el campo de producción teórica disponible para la historia de arquitectura. Si consideramos la historia de la arquitectura contemporánea como un material codificado podríamos utilizar el recurso de la conversación para trabajar con ella y establecer un diálogo fructífero. Es decir, si al igual que Oriana Fallaci en *Intervista con la storia* (1974) somos capaces de entrevistar a la historia reciente, aportaremos otro modo de ejercer la profesión de arquitecto y una actualización de la tradición oral en la arquitectura. La intuición que queremos verificar es que a la disciplina periodística le puede corresponder un tipo de arquitecto necesario y pertinente hoy, que vendría a ocupar los vacíos que separan a la arquitectura de la sociedad. El arquitecto entrevistador es el modelo estudiado y propuesto para acometer el reciclaje de la profesión.

La manera tradicional del arquitecto creativo e individual, asociado a un nombre y un prestigio, sería solo una forma de ejercer la disciplina, actuando la de entrevistador como una prolongación para las esferas cultural, social, económica y política, contribuyendo a la construcción de la Sociedad Civil. Hoy este punto de vista lo aceptan incluso quienes consideran la diversifica-



ción de la actividad del arquitecto como un modo de justificación de actividades propias del periodismo o las ciencias sociales y que sirven de provocación a profesionales sin obra realizada. Los medios llevan tiempo marcando los límites que la arquitectura deberá cruzar. Otros géneros de transmisión de conocimiento ocupan y transforman los antiguos formatos con distintas condiciones

Figura 16. Página anterior. Cantero, Antonio. Diagrama de entrevistadores/entrevistados de *El Croquis*. Fuente: Autor.

de creación para la arquitectura alejadas del modelo tradicional que considera el proyecto arquitectónico como un asunto exclusivamente de diseño.

La historia oral puede innovar en el método pero no en la temática, como ocurre en los audios de las entrevistas que John Peter incluyó en *Oral History of Modern Architecture*, que incide en la historia ya conocida de maestros de la arquitectura moderna ([1994] 2000). En este caso se trata de no perpetuar las mismas respuestas ni la misma visión de personajes ya conocidos sobradamente sino de ofrecer una versión alternativa de primera mano que complemente la historiografía oficial. Podemos otorgar un valor ensayístico a la entrevista de arquitectura y así alejarnos de modas y fetichismos. Por ensayístico nos referimos a la propia definición de ensayo como prueba o pirieta intelectual, tal como lo define Montaigne en sus *Essais*, como una investigación o como «un pensamiento exploratorio» (Gracia 2015). Las entrevistas no tienen una condición unívoca, pero sí son un vehículo diferencial de producción teórica.

Otro tema significativo de la oralidad escrita es que las transcripciones documentales de las entrevistas están editadas y ordenadas para su publicación. La transcripción convierte los objetos auditivos en visuales, lo que inevitablemente implica cambios e interpretación. Y si diluimos la diferencia entre entrevista, diálogo y conversación podremos asumir las ideas de Richard Rorty. Para él, el conocimiento es sustituido por la conversación y el vocabulario es opcional. En *The Linguistic Turn*, Rorty plantea la sustitución de la filosofía académica por diversas formas de conversación en el arte, la literatura (Rorty 1967) y, por qué no, en la arquitectura. De esta manera la Oralidad asumiría de nuevo un protagonismo perdido en el conocimiento académico como una forma de saber ensayístico en la teoría arquitectónica.

Las transcripciones de una nueva tradición oral para la arquitectura deben ser dinámicas, tener mayor capacidad en el registro de los diálogos, sin perder parte de lo que sucede en los ambientes polifónicos, sin reducir la información, e incluyendo aspectos que puedan parecer poco significativos, desordenados o difíciles de interpretar. Debemos oír los diálogos redactados. El siguiente paso, tal como afirma Naomi Stead, es que las transcripciones multivocales de las entrevistas no se entiendan de forma diferente a los textos académicos dentro del proceso de evaluación de las

investigaciones arquitectónicas (Stead 2019: 325), ya que pese al rigor que pueda tener la transcripción de una conversación, la consideración es menor que cuando se trata de un argumento de coautoría redactado. Esto supondría el impulso de la condición ensayística de la entrevista arquitectónica, alejada de cuestiones estilísticas, que se repiten de manera recurrente como apoyo de textos académicos.

Al igual que afirma Reva Wolf en referencia a la entrevista con el artista, es necesario considerar la historia de la entrevista como un proyecto de colaboración (Wolf 2020: 23). Con investigadores que trabajen en distintos periodos de tiempo y distintos idiomas, se podrían cubrir muchas más áreas que un solo investigador. De este modo se podría avanzar realmente en la redacción de una historia sintética —y no solo de capítulos episódicos— de la entrevista arquitectónica en toda su complejidad. Este tipo de enfoque colaborativo es en sí la entrevista, una forma de colaboración de autoría conjunta construida por el entrevistador y el entrevistado.

La entrevista constituye un formato estratégico de proyecto en sí mismo, es decir, una estrategia fructífera que surja como respuesta a problemas y que opere con metodologías propias para representar un proyecto. No solo se utiliza como una herramienta para obtener información, sino como una manera de materializar la temporalidad de las ideas, como una forma para objetivar la subjetividad creativa. La entrevista arquitectónica se sitúa en la intersección de la historia, la práctica crítica y la estética dialógica. No es necesariamente un instrumento para el cambio, más bien es un medio para transformar tanto el contenido como el propósito de la teoría arquitectónica, que supone un banco de pruebas sobre la oralidad como práctica proyectual.

Notas

- 1 Roberto Grandi señala que el género ocupa una posición privilegiada en todo tipo de proceso comunicativo, facilitando la clave de lectura con la que se puede descifrar un comportamiento específico (Grandi 1995: 75-76).
- 2 El fundador de The New York Herald, J. G. Bennett, publicó el 11 de abril de 1836 el primer relato a modo de entrevista sobre el asesinato de la joven Helen Jewett. (Crouthamel y Jackson 1973: 294-316).
- 3 Desde 1958, el Programa de Historia Oral de los AAA ha preservado más de 2.300 entrevistas del mundo del arte a modo de grabaciones hacen una crónica de la gran diversidad de la escena artística americana.
- 4 Una de las primeras entrevistas de Gropius en un periódico se la haría: TÈRIADE, Efstratios E. «Au Salon des Arts décoratifs. La section allemande. Avec Walter Gropius». En: *L'Intransigeant*. París: Henri Rochefort, 21 de mayo, 1930, p. 8.
- 5 AA.VV. Stellungnahmen zu Architektur und Forschung (Declaraciones sobre arquitectura e investigación). En: ARCH +: *Struktur- und Optimierungsmodelle*. Berlín: ARCH +, 1968, n.º 1, pp. 3-14.
- 6 STAUFFER, Marie T.; COLOMINA, Beatriz y MOOS, Stanislaus V. Fokus: Archithese. SVM in gespräch mit BC und MTS. En: ARCH +: *The Making of Your Magazines/Documenta 12*. Berlín: ARCH +, 2008, n.º 186/187, pp. 68-78.

Bibliografía

- ABRAMS, Lynn. *Oral history theory*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2016, p.13.
- ADAMS, David. *Shaped by Memory: Oral Histories of Post-War Modernist Architecture*. Birmingham: Birmingham City University, 2012, pp. 9-10.
- APPLEGATE, Judith y NELSON, Paul. Paul Nelson: An Interview. En: *Perspecta*. Cambridge: The MIT Press, 1971, vol. 13/14, pp. 75-129.
- BEAR, Liza y SHARP, Willoughby. *The early history of Avalanche: 1968-1972*. Londres: Chelsea College of Art and Design (L. Bear and W. Sharp ©), 2005.
- BOHIGAS, Oriol y PORTAS, Nuno. Entrevista a Oriol Bohigas y Nuno Portas. En: Revista AUCA. Santiago: Sociedad cooperativa A.U.C.A., 1971, n.º 38, p. 6.
- BONTA, Juan Pablo. *Sistemas de significación en arquitectura: un estudio de la arquitectura y su interpretación*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978, pp. 38-41.
- BRADNOCK, Lucy; MARTIN, Courtney J. y PEABODY, Rebecca. *Lawrence Alloway: critic and curator*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2015.
- BUCKLEY, Craig y COLOMINA, Beatriz (Eds.). *Clip, Stamp, Fold: The Radical Architecture of Little Magazines, 196X to 197X*. Barcelona: Actar, 2010.
- CORREA, Federico y HOLLEIN, Hans. Hans Hollein: una entrevista biográfica. En: *Arquitecturas Bis*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1975, vol. 10, pp. 1-13.
- FLORES, Carlos. La arquitectura y el arquitecto. Entrevistas: Carlos de Miguel, Secundizo Zuazo. En: *Hogar y Arquitectura: revista bimestral de la obra sindical del hogar*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Populares, 1968, n.º 74-n.º 79; Entrevista: Miguel Fisac. 1977, n.º 121.
- GADAMER, Hans-Georg. Interview. En: OBRIST, Hans U. *Interviews. Vol. 1*. Milán: Charta, 2003, p. 244.
- GARCÍA, Fernando. Encuesta sobre la nueva arquitectura. En: La Gaceta Literaria. Madrid: *La Gaceta Literaria*, 15 de abril de 1928, n.º 32.
- GRACIA, Jordi. *Pensar por ensayos en la España del s. XX*. Barcelona: UAB, 2015.
- HALPERÍN, Jorge. *La entrevista periodística: intimidades de la conversación pública*. Buenos Aires: Paidós, 1995, p. 23.
- HAYS, Michael. *Oppositions reader selected readings from Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973 - 1984*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 1998, p. xiii.
- JIMENO, Oswaldo y Neutra, Richard. El Arquitecto peruano entrevista a...Richard Neutra. En: *El Arquitecto peruano*. Lima: SAC, 1957, pp. 234-244.
- KOOLHAAS, Thomas y KOOLHAAS, Rem. *REM: Rem Koolhaas Documentary* [Video documental]. Broken Arrow: Paragon Films, 2016.
- KOOLHAAS, Rem; OBRIST, Hans U.; OTA, Kayoko y WESCOTT, James. *Project Japan. Metabolism talks*. Colonia: Taschen, 2011.

- MORENO, María P. El diálogo, un espacio de crítica: Jean Badovici y Eileen Gray. En: *Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos. Diálogos cruzados/Antagonismos*. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, n.º 6, 2016, pp. 72-81.
- PAWLEY, Martin y TSCHUMI, Bernard. The Beaux-Arts since '68. En: *Architectural Design*. Londres: Standard Catalogue Co., septiembre, 1971, pp. 533-567.
- PETER, John. *The Oral History of Modern Architecture: Interviews with the Greatest Architects of the Twentieth Century*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1994.
- PROCTOR, Robert. The Architects Intention: Interpreting Post-War Modernism through the Architect Interview. En: *Journal of Design History* [En línea]. Londres: Oxford University Press, enero de 2006, vol. 19, n.º 4, pp. 295-307.
- QUESADA, Montse. *La entrevista: obra creativa*. Barcelona: Mitre, 1984.
- RORTY, Richard. The Liguistic Turn. *Essays in Philosophical Method*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- SCHMIEDEKNECHT, Torsten y PECKHAM, Andrew. *Modernism and the professional architecture journal: reporting, editing and reconstructing in postwar Europe*. Abingdon: Routledge, 2019, pp. 17-18.
- SKY, Allison. An interview with Denise Scott Brown, by Alison Sky. En: SKY, Allison; STONE, Michelle y WINES James (Eds.). *On site, on energy*. Nueva York: Site, Inc., 1974, pp. 100-109.
- STAUFFER, Marie T.; COLOMINA, Beatriz y MOOS, Stanislaus V. Fokus: Archithese. SVM in gespräch mit BC und MTS. En: ARCH +: *The Making of Your Magazines/Documenta 12*. Berlin: ARCH +, 2008, n.º 186/187, pp. 68-78.
- STEAD, Naomi. Architectural Affections. En: *Fabrications: The Journal of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand* [En línea]. Londres: Taylor & Francis, marzo de 2014, vol. 24, n.º 2, pp. 156-177.
- WOLF, Reva. The artist interview: an elusive history. En: *Journal of Art Historiography*. Birmingham: Department of History of Art University of Birmingham, diciembre de 2020, n.º 23, pp. 1-25.

Fecha final recepción artículos:
30/04/2021
Fecha aceptación: 27/07/2021

Artículo sometido a revisión por
dos revisores independientes
por el método doble ciego.