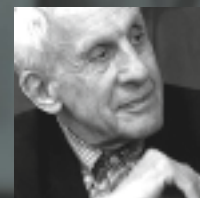


Kenneth Frampton
es, por encima de
todo, un **arquitecto**
de exquisita
sensibilidad en
todas las facetas
que engloban la
arquitectura.

*Kenneth Frampton
is, above all, an
architect with an
exquisite
sensitivity in all
areas that include
architecture.*

conversando con...



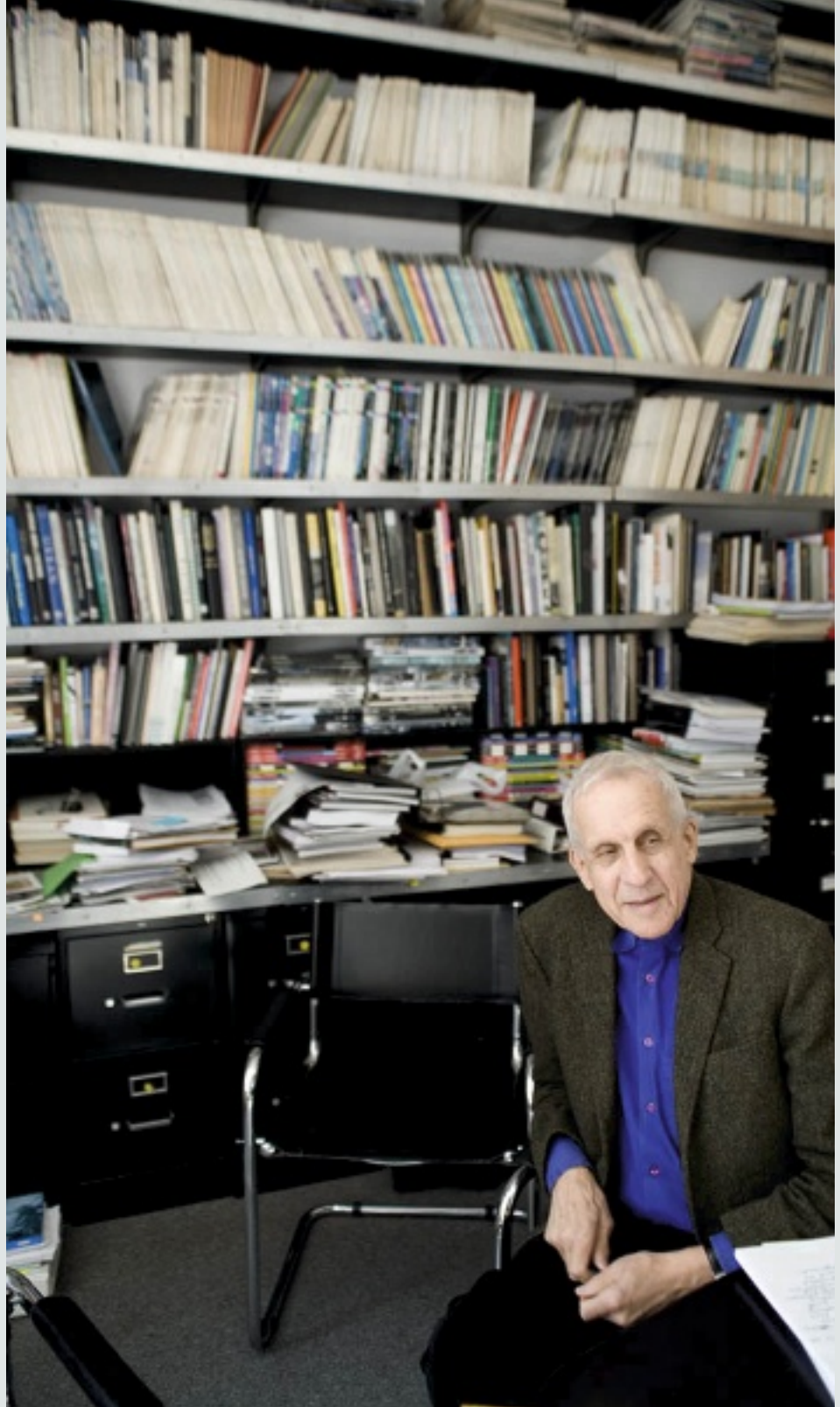
KENNETH FRAMPTON

Laura Lizondo



Como parte de mi tesis doctoral "*¿Arquitectura o Exposición?: Fundamentos de la Arquitectura de Mies van der Rohe*", he realizado una estancia en la GSAPP de la Universidad de Columbia. Aquí he tenido el placer de conocer a Kenneth Frampton, quien ha sido el tutor de mi tesis durante cuatro meses y con quien he tenido el gusto de compartir más de una conversación. Una de ellas tiene como resultado esta entrevista, realizada el 12 de Diciembre de 2011. *Laura Lizondo.*

As part of my PhD thesis "*Architecture or Exhibition? The Foundations of Mies van der Rohe's Architecture*", I have been a visiting scholar at GSAPP of Columbia University. There I have had the pleasure of meeting Kenneth Frampton, who has been my PhD tutor for four months, and I have enjoyed the pleasure of sharing a number of conversations. One of them has resulted in this interview, carried out on December 12th, 2011. *Laura Lizondo.*





Conocido por sus grandes aportaciones a la crítica arquitectónica y por su extensísima labor docente, Kenneth Frampton es, por encima de todo, un arquitecto de exquisita sensibilidad en todas las facetas que engloban la arquitectura. Arquitecto desde 1956 por la *Architectural Association* de Londres, lleva más de media vida trabajando en Nueva York, en lo que el ha denominado "*las tripas hoy sucias de los Estados Unidos*". Ha sido Profesor Asociado en universidades de la talla de Princeton, Profesor Visitante en medio mundo y desde 1974 está a cargo de la Cátedra Ware en la *Graduate School of Architecture, Planning and Preservation* (GSAPP) de la Universidad de Columbia en Nueva York. Todo arquitecto conoce sus escritos y cualquier investigador que se preste, tiene como parte de su bibliografía de consulta sus libros y artículos por el interés filosófico y crítico que despiertan. Tampoco hace falta mencionar la variedad y calidad de sus clases magistrales, que después de más de tres décadas, siguen conservando toda su vigencia y son seguidas por multitud de arquitectos. Allá donde va crea expectación y yo me

pregunto, ¿cuál es el secreto de Kenneth Frampton? ¿Qué provoca que siga estremeciendo a cualquier entusiasmado de la arquitectura que lea su obra, o a quienes como yo tienen la suerte de poder escucharlo? Quizá la clave esté en su incansable labor investigadora nunca anclada en lo ya conocido, sino explorando nuevos conceptos; nunca centrada en un campo concreto de la arquitectura, sino estudiada desde la globalidad: y nunca entendida únicamente desde la universalidad, sino analizada desde las particularidades de cada cultura.



Well-known for his great contribution to architectural criticism and his very extensive teaching, Kenneth Frampton is, above all, an architect with an exquisite sensitivity in all areas that include architecture. An Architect since 1956 for the Architectural Association School of London, he has worked half his life in New York, which he referred to as "the dirty guts of the United States". He has been Associate Professor in Universities like Princeton; a Visiting Professor in most of the world; and from 1974 he has been a Ware Professor of Architecture in the Graduate

School of Architecture, Planning and Preservation (GSAPP) at Columbia University in New York. Every architect knows his writing and every researcher has, as part or his or her reference bibliography, his books and articles due to their philosophical and critical interest. Also, I don't need to mention the quality and variety of his lectures, which after more than three decades, continue to retain all their validity, and are followed by many architects. He creates excitement wherever he goes and I wonder... what is Kenneth Frampton's secret? What causes him to make any enthusiast of architecture, who read his work or who like me have had the good fortune to listen to him speak, shudder with excitement? Maybe the key is his tireless research work... never anchored in what is already known, but also exploring new concepts; never focused on a particular field of architecture, but also studying within the global framework; never understood only from the educational aspect, but also analysing from the special characteristics and peculiarities of each culture.

Laura Lizondo: Professor Frampton, many of the most important architectural influences of this century have come from the “*theoretical architectures*” which, though not conceived to be built, were conceived to be shown in different mass media such as magazines, exhibitions and competitions. As an example we have the case of Mies van de Rohe as well as many other avant-garde architects. Nowadays, when it is very complicated to build, I think architectural competitions can be a good venue for many architects, who may not have any commissions to show their work. Would you agree that competitions are a fundamental way in which architects can visually express their ideas? Does Kenneth Frampton consider the graphic expression of architecture as a valid method of research?

Kenneth Frampton: The first part of the question has to do with the history of avant-garde architecture in the twentieth century and you give Mies as an example but we could just as easily cite others where the form and content of the graphic presentation has been crucial to the aesthetic. *Archigram* for instance or *Italian Futurism* or for that matter some aspects of *Italian Rationalism*. I’m thinking in case of this last of the metaphorical dimension in the presentation drawings of Giuseppe Terragni; drawings which display quite different values from the pop imagery of *Archigram* which tapped into the pop culture of the 60’s and; a reference was inextricably mixed with advertising as a way of advancing the vision of a technologically progressive and seemingly popular architecture. I think such values are fully incorporated into the mode of graphic representation; the collaged figurative elements and bright, chromatic almost comic strip colors. Along those lines, one should note that there is a great difference between the drawings of *Archigram* and those dry non-rhetorical drawings of Cedric Price. Although they share some values in common it is rather obvious that Price wished to present his work in the form of strictly minimalist monochromatic black ink line drawings, perspectival where necessary, but otherwise reduced to down-to-earth tectonic data. This surely stems from Cedric’s political position on the left of the British Labor party prior to the ambivalent leadership of Tony Blair. In fact is much closer to the socialist line of Anthony Wedgewood Benn. This accounts for the *Fun Palace*, which he

Laura Lizondo: Profesor Frampton, gran parte de las influencias arquitectónicas más importantes de este siglo han venido de la mano de las “arquitecturas de papel”, arquitecturas que si bien no fueron concebidas para ser construidas si lo fueron para ser expuestas en los medios de comunicación de revistas, concursos o exposiciones. Conocemos el caso de Mies así como el de muchos otros arquitectos de vanguardia. Actualmente, cuando es tan complicado construir, creo que los concursos de arquitectura pueden ser una de las vías de salida de tantos arquitectos que no tienen encargos materiales. En este tipo de trabajos, estará conmigo, en que es fundamental la manera en que se grafían y expresan las ideas. ¿Considera Kenneth Frampton la expresión gráfica de la arquitectura como un método válido de investigación?

Kenneth Frampton: La primera parte de la pregunta tiene que ver con la historia de las vanguardias arquitectónicas del siglo XX, y cita a Mies como ejemplo, pero fácilmente podríamos nombrar a otros en los que la forma y el contenido de la representación gráfica han sido cruciales para la estética. *Archigram*, por ejemplo, el *Futurismo* italiano o algunos aspectos del *Racionalismo* italiano. Estoy pensando, en este último caso, en la dimensión metafórica de los dibujos de Giuseppe Terragni; dibujos que muestran valores muy diferentes de la iconografía pop de *Archigram* que emergió en la cultura pop de los años 60; una referencia que está unida inextricablemente con publicidad como modo de avanzar en la visión de una arquitectura tecnológicamente progresista y aparentemente popular. Creo que estos valores están plenamente incorporados en los sistemas de representación gráfica, en los elementos figurativos del collage y en los colores brillantes, prácticamente de cómic. En esa línea, hay que observar que hay una gran diferencia entre los dibujos de *Archigram* y de Cedric Price,

serenos y sin retórica. Aunque compartan algunos valores, es bastante obvio que Price quería presentar su trabajo de manera estrictamente minimalista, con dibujos monocromáticos de líneas negras y perspectivas donde fuesen necesarias, pero por lo demás, reducidos a prácticos datos tectónicos. Esto surge, seguramente, de la posición política de Cedric a la izquierda del Partido Laborista británico, antes del liderazgo ambivalente de Tony Blair. De hecho, está mucho más cerca de la línea socialista de Anthony Wedgewood Benn. Esto se aplica al *Fun Palace*, que diseñó para Joan Littlewood, que dirigía un teatro de trabajadores de extrema izquierda en Stratford East en Londres. En términos de concepto y técnica, el *Fun Palace* de Price tenía un carácter tanto constructivista como populista. De un modo similar, las representaciones futuristas de Antonio Sant’Elia de la *Città Nuova* con su famosa Casa Gradinate fueron proféticas respecto a los nacientes ideales y al lenguaje de la arquitectura moderna europea, empleando la tecnología moderna en las edificaciones en altura de hormigón armado y la estructura reticulada del complejo proyectado, minuciosamente expresado en perspectiva a pesar de que no había planos. Ésta fue la práctica de *Archigram*, pero no de Cedric Price. Por tanto, no es sólo el grafismo sino también la sustancia del material; es decir, lo que se muestra y lo que no se muestra. Lo que está ausente o falta en un dibujo también expresa algo, de hecho son un conjunto de valores. En el caso del arquitecto italiano Carlo Scarpa uno puede ver inmediatamente que la manera de dibujar representa, en gran medida, la manera de pensar de Scarpa. Tengo en mente su hábito de dibujar en sus *cartoni* en los que trabaja los detalles borrando y redibujando repetidamente en sus cartones, expresando el solapamiento mente-mano entre el diseño y el trabajo manual; la máxima presunción, podríamos decir, de un mundo pre



digital; tenía la costumbre de trabajar sobre una cartulina en la que borraba algunas partes y dibujaba de nuevo hasta que se alcanzaba una fecha límite, entonces un ayudante calcaba la última versión y se generaban los dibujos de trabajo.

L.L.: En la Escuela de Arquitectura de Valencia en la cual imparto la asignatura de primer curso *Iniciación al Proyecto Arquitectónico*, existe un debate abierto entre los profesores, en relación a si el alumno debe empezar a proyectar únicamente a mano o combinándolo con las tecnologías del ordenador. Mi corta experiencia me ha hecho ver que el estudiante siente miedo a la hora de dibujar manualmente y debido a su inexperiencia e ignorancia, piensa que con la máquina sus proyectos van a ser mejores, cosa que casi nunca sucede. Creo que es importante que un arquitecto tenga la destreza de improvisar un croquis en una servilleta o expresar sus inquietudes a partir de trazos... ¿Qué opina Kenneth Frampton de la influencia de las nuevas tecnologías a la hora de crear arquitectura?

K.F.: Ahí aparece el fantasma del viejo debate de si la arquitectura es un arte o una ciencia aplicada. Este fue un tema particularmente vigente en los años 60, un deseo latente, pragmático y positivo, particularmente en el mundo anglo-estadounidense, de transformar la práctica arquitectónica en una especie de

ciencia aplicada. Este fugaz intento saltó a la primera plana en Londres, de modo que el departamento de arquitectura del University College, bajo la dirección de Richard Llewellyn-Davies, cambió oficialmente su nombre por el de *School of Environmental Studies* 1. Después volvió a su antiguo nombre, *Bartlett School of Architecture*. El debate que describe no se circunscribe a su Escuela. Yo diría que es una situación general, y tengo dos observaciones sobre esto. Una es que la gente joven empieza a usar ordenadores a una edad muy temprana, con los videojuegos por ejemplo, y por tanto encuentran que dibujar a mano es, a la vez, algo anacrónico, extraño y exigente. Esto es seguramente una aporía cultural y conceptual, pero todavía es posible enseñar a poner las ideas en papel, de una manera ad hoc. No es cuestión de resistirse o sustituir lo digital, sino más bien una cuestión de ampliar su capacidad.

Renzo Piano me dijo una vez que, en su oficina de Génova, insistía en que el proyecto pasase constantemente por tres puntos: el dibujo a mano, el digital, y la realización de maquetas, y que esta tríada se seguía en todas las fases del proyecto, circulando constantemente a través de estos tres puntos. Ésta aproximación se adhiere, como Scarpa, a la idea de que la arquitectura, en un último análisis, es un oficio más que un arte o una ciencia. Uno pue-

designs for Joan Littlewood who ran an extremely left wing worker's theatre in Stratford East in London. In terms of both concept and drawing technique Price's *Fun Palace* was as much Constructivist in character as populist. By a similar stroke Antonio Sant'Elia's Futurist representations of the *Citta Nuova* with his famous casa gradinate were prophetic as to the nascent language and ideals of European modern architecture employing modern technology such as multi-story reinforced concrete, framed construction rising of the layered complexity all of which was precisely articulated in the perspective despite the fact that there were no plans. This was the case with *Archigram*, but not with Cedric Price. Thus it is not only the graphics but also the subject matter of the drawn material; that is to say what is shown and not shown. What is missing and absent in drawing also expresses something, a set of values in fact. In the case of the Italian architect Carlo Scarpa one can immediately see that the manner of drawing very much represents Scarpa's mode of thinking. I have in mind his habit of drawing and his so called cartoni on which he would work out the details erasing and re-drawing incrementally on cardboard thereby expressing the hand/mind overlap between draughtsman ship and craftsmanship; the paramount conceit one might say of a pre-digital world if I understand correctly, he was in a habit of developing on a thin cardboard sheet wherein he would erase parts by whiting out and drawing over again on top until a deadline was reached where an assistant would lay tracing over the latest version and then produce a working drawing.



L.L.: In the School of Architecture in Valencia, where I teach basic level class "*Initiation of Architectural Project*", there is an open debate among the lecturers regarding whether the students need to draft by hand or combine this with computer technology. My brief experience has shown me that students are afraid when they have to draw by hand because of their inexperience and their lack of knowledge leads them to think that their project will turn out better with the use of a computer. This belief is rarely true. I believe that it is important for an architect to have the skills to improvise a sketch on a piece of napkin, or to express his or her ideas from scratch. What do you think on the subject of the influence of the new technologies as a means to create architecture?

K.F.: There remains the ghost of that time-honored debate whether architecture is an art or an applied science. This was particularly an issue in the 60s, a latent pragmatic, positivistic desire, particularly in the Anglo-American World to transform architectural practice into a kind of applied science. This short-lived attempt came to the fore in London, the department of architecture in University College had its name officially changed to a *School of Environmental Studies* under the Richard Llewellyn-Davies. It was changed back to its original name, *Bartlett School of Architecture*. The debate, which you describe, doesn't just apply to your school. It is, I would say, a general condition. And I have two remarks about this. One is that young people start to use computers at a very young age with video games and so on, so that they encounter drawing by hand is something that is at once, anachronistic, foreign, and challenging. This is

de sentir todavía un vestigio de esto en la capacidad de producción de un país. Tenemos la ilusión de que la capacidad tecnológica es la misma en todo el mundo, pero a menudo, en el trabajo real encontramos sutiles diferencias como cuando comparas, por ejemplo, el acero soldado en Alemania con el producido en la industria estadounidense de la construcción.

L.L.: Profesor Frampton en alguna ocasión me ha comentado acerca de la calidad y sensibilidad del grafismo de los proyectos españoles, tanto dentro de las universidades como resultado de las publicaciones. ¿Qué diferencias gráficas considera singulares en el panorama de la arquitectura dibujada española respecto a la de otros países o universidades?

K.F.: Soy de la opinión de que quedan tres Escuelas de Arquitectura europeas absolutamente excepcionales: la Royal Academy en Copenhague, la ETSA de Madrid, y el Departamento de Arquitectura de la Helsinki Technical University. De los arquitectos formados en estas escuelas se esperaba, y todavía se espera, que sean capaces de integrar el detalle técnico con el diseño de la forma construida, de modo que no haya separación entre la capacidad para construir y para diseñar. El currículum, en estas tres escuelas, solía rechazar que hubiera cualquier tipo de separación intrínseca entre estos aspectos de ser de un arquitecto.

Este, ha sido hasta hace poco, uno de los puntos fuertes de la formación arquitectónica en España, aunque soy consciente de que el Proceso de Bolonia, en su búsqueda de uniformizar y desregular la práctica arquitectónica en Europa es, en la actualidad, una amenaza directa a este excepcional alto estándar de formación de los profesionales, junto con la progresiva disolución del Colegio de Arquitectos de España. Sé que a los arquitectos les solía costar graduarse ocho años como término medio en España, pero la CE desea acortar estos plazos. Esto es parte de una política relativamente antigua del capitalismo para desregular las profesiones, de modo que puedas obtener más baratos los servicios profesionales. A juzgar por una reciente publicación del Ministerio de Fomento español, que servía de catálogo de una exhibición de jóvenes arquitectos españoles, todavía queda capacidad para producir, con extraordinarios altos niveles de destreza, ya sea digital o a mano. Quedé muy impresionado por los dibujos de este catálogo y aunque eran principalmente dibujos de diseño, todos ellos sugerían, de un modo claro el sistema de construcción, intuido en la manera en que estaban dibujados. Todavía hoy, creo que esta habilidad permanece en la cultura arquitectónica española, donde el diseño y la construcción no son fases separadas.



L.L.: Estamos hablando de la expresión arquitectónica como única en cada país, región o escuela. Mientras que cada escuela de arquitectura y cada arquitecto encuentren su personal y diferenciada forma de expresión gráfica, surge, una vez más, la amenaza de la técnica y de la globalización. ¿Cuál es su opinión sobre el hecho de que esta rica variedad gráfica pueda resultar amenazada por la tecnología, la transmisión de datos y la globalización? ¿Cómo se relaciona esta realidad con el concepto del *relativismo cultural*? ¿Existen este tipo de diferencias entre la enseñanza de los Estados Unidos y Europa?

K.F.: Esto, obviamente, se relaciona con su pregunta anterior y mi respuesta es más o menos la misma. Tal vez sea posible relacionar esto con el concepto del “regionalismo crítico” como apareció en mi ensayo de 1983 “*Hacia un regionalismo crítico: seis puntos hacia una arquitectura de resistencia*”. Y estoy muy en deuda en este asunto con Alexander Tzonis y Liane Lefaivre, quienes en su ensayo de 1981 titulado “*The grid and the pathway*” acuñaron el término regionalismo crítico. Uno de los argumentos que utilizo en mi elaboración de esta idea es la necesidad de poder usar tecnología universal de modo que se conjugue con un momento y un lugar determinado. Hay muchos factores implicados en esto como la topografía, el clima, los materiales, la habilidad de la mano de obra local, e incluso los modos de comportamiento tradicionales, etc. Éstos todavía difieren algo de un sitio a otro. De ahí la crucial importancia del lugar, la topografía y la manera en que esto pueda afectar a la obra construida. Encuentro interesante que sólo recientemente haya aparecido la profesión de arquitecto paisajista en España, ya que hasta ahora, los arquitectos trabajaban también como paisajistas. El trabajo en España a menudo muestra actitudes extraordinariamente sensibles hacia el suelo y el terreno.



surely a cultural and conceptual aporia and yet it remains a fact that it is still possible to teach people to put ideas down on paper, ad hoc. It is not a matter of resisting or replacing the digital, but rather a matter of amplifying its capacity. Renzo Piano once said to me that in his office in Genoa he insisted that the project constantly passes through three points: drawing by hand, digital drafting, and the making of models, and that this triad was followed at every stage of the project constantly circulating through these three points. Such an approach adheres, like Scarpa, to the notion that architecture in the last analysis is a craft rather than an art or a science. One may still sense a vestige of this in the latest productive capacity of any country. One has the illusion that technological capacity is the same the entire world over but often in actual practice one encounters subtle differences such as when one compares, for example, welded steel in Germany to same performance in the American building industry.

L.L.: Professor Frampton, previously you made a comment about the quality and sensitivity of Spanish drawings both in the universities as well as in different mass media publications. What graphic differences do you find unique in the scene of the Spanish graphic architecture in relation to other countries or universities such as the GSAPP?

K.F.: I am of the opinion that there remains three absolutely exceptional European schools of architecture: the Royal Academy in Copenhagen, the ESTA School of Architecture in Madrid, and the Department of Architecture in the Helsinki Technical University. Architects being trained in these schools were once expected and are still even now expected to be capable of integrating detailed technique with the design of built form, so that there is no split between the capacity to build and the capacity to design. The curriculum in these three schools used to refuse to accept that there was any kind of inherent split between these aspects of being an architect. This was until recently a big strength in the Spanish architectural education although I am aware that the Bologna Agreement in seeking to regularize and to "deregulate" architectural practice all over Europe is actually a direct threat to this exceptionally high professional educational standard, along with the progressive dissolution of the "*Colegio de Arquitectos de*

L.L.: Mi última pregunta está relacionada con una cuestión, que en cierto modo preocupa a un gran número de arquitectos dedicados a la docencia, lo que podríamos denominar "*arquitecto teórico de escuela*". Mientras que en los Estados Unidos la mayor parte de los profesores de diseño son críticos o teóricos en España, tradicionalmente, compaginaban la docencia con sus despachos de arquitectura. Actualmente en España esta tomando fuerza el papel del arquitecto como investigador y para ser profesor debes cumplimentar una carrera investigadora muy rigurosa y tener en tu haber una tesis doctoral, ¿Cree que esto es una buena práctica o por el contrario opina que esta regulación va en contra de la labor principal del arquitecto: dibujar, proyectar y construir? ¿Cree que se corre el riesgo de perderse la práctica del dibujo por una excesiva dedicación a cumplimentar requerimientos académicos?

K.F.: Esta pregunta me recuerda un aforismo de Álvaro Siza en que decía: "*Les digo (al universo de autoridades) que un arquitecto es un especialista en la no especialización, pero ni siquiera lo pueden tomar como una broma*". Este aforismo resume el contexto de tu pregunta; en este aspecto la arquitectura es una profesión reciente. Esto significa que la arquitectura está situada, de un modo incómodo, dentro de la Universidad. El deseo por parte de la Universidad de convertir ciertos campos pragmáticos en académicos es una especie de perversión institucional. Esto es como la reciente moda de establecer programas de doctorado en Bellas Artes; no en historia del arte sino en "la práctica del arte". Cuando dije que la arquitectura es en última instancia un oficio, también está implícita la noción del proceso en el que aprendes el oficio trabajando con un maestro, que solía ser un prerrequisito para los estudios de arquitectura en España, la costumbre de tener arquitectos en activo como profesores. Esto reconoce la arquitectura como un oficio. Incluso aho-

ra está implícito que los profesores de arquitectura debieran ser arquitectos en ejercicio. Y la corriente actual, que es insistir en ser doctor, desde mi punto de vista, una regresión impulsada en la Universidad por la investigación científica. La idea fundada en que un arquitecto no sólo tiene la habilidad para diseñar edificios sino que también es un cultivado intelectual, está muy lejos de la idea del arquitecto en el mundo moderno anglo-estadounidense. En Italia era normal, hasta hace poco, que un arquitecto en ejercicio también fuera una persona académica y teóricamente cultivada. Rafael Moneo, por ejemplo, es un producto claro de esa cultura. Por ello, creo que su pregunta, en cierto modo, apunta a este cisma y es también, de nuevo, una consecuencia del Proceso de Bolonia. Así que en relación a su pregunta sobre si los arquitectos corren el peligro de perder su práctica, es un hecho que los jóvenes arquitectos inteligentes, como usted, se ven atrapados en el círculo académico quieran o no. Son menos capaces de desarrollar un estudio porque son parte de un sistema burocrático. Esta dificultad de mantener un equilibrio es algo de lo que debiéramos ser conscientes. Esta obsesión con los doctorados es desafortunada pero ahora es parte del escenario. Espero que obres el milagro de hacer ambas cosas.

Muchas gracias Profesor Frampton. ■

NOTAS

1 / Escuela de Estudios Medioambientales.

Traducido por Nacho Cabodevilla



España." I know what it used to take on average eight years for architects to graduate in Spain, but the EC wishes to make this much shorter. This is part of a relatively long-standing late capitalistic policy to deregulate professions, so one can obtain the professional services much cheaper. Judging from a recent publication by the Spanish Ministry of Public Works serving as a catalogue for an exhibition of young Spanish architects there still remains a capacity to produce remarkably high levels of craftsmanship in Spain, whether digital or by hand. I was very impressed by the drawings in this catalogue and even though they were mainly design drawings, they nonetheless clearly implied the mode of construction in the way in which they were drawn. Still now, I think this capacity remains in Spanish architectural culture where design and construction are not separate phases.

L.L.: The expression of architecture is unique to each country, region or university. Each architectural school and each architect have their own individual way of graphic expression. Modern technology and globalization can be a threat to this individual expression. What is your opinion on this concept of the threat of modern technology, data transmission and globalization to the quality and uniqueness of architectural expression? How is this related to the concept of *cultural relativism*? Do these kinds of differences exist between how architecture is taught in the United States versus Europe?

K.F.: This obviously directly relates to your previous question and my reply is more or less the same. It is perhaps possible to relate this to the concept of "*critical regionalism*" as this appeared in my 1983 essay "*Towards a Critical Regionalism: Six Points Towards an Architecture of Resistance*." And I am very indebted in this regard to Alexander Tzonis and Liane Lefaivre who in their 1981 essay entitled: "*The Grid and the Pathway*" first coined the term critical regionalism. One of the arguments I make in my elaboration of this idea is the necessity of being able to use universal technology in such a way as to inflect it in relation to a particular place and a particular time. Many factors are involved in this such as topography, climate, materials, local craft capacity, and even traditional modes of behaviors, etc. These still differ somewhat from one place to another. Thus the crucial importance of the site and the topography and the way in which this may already inflect the built work.

I find it interesting that only recently has there been a profession of landscape architecture in Spain, that up to now, architects, served landscape architects. Spanish work often displays rather remarkably sensitive attitudes towards the ground and the land.

L.L.: My last question concerns the topic of the role of the professor of architecture, which we could refer to as "*the theoretical professor*". I notice that in the United States the majority of architectural projects professors are either critics or theorists. In contrast, in Spain, professors have traditionally been working architects with their own design studios and actual projects. As of late, the Spanish Universities have changed their guidelines and now professors of architecture must complete a rigorous research career and have doctorate degree. Do you think this is a good practice or, on the other hand, do these regulations decrease the main skills of the architects, which are drawing, designing and building? Do you think that architectural lecturers spend more time meeting academic requirements than being architects?

K.F.: This question reminds me of an aphorism about Alvaro Siza in which he said: "*I tell them (the universe of authorities) that an architect is a specialist in non-specialization, but they cannot take that not even as a joke.*" This aphorism sums up for me the context of your question in this regard architecture is a relatively late profession. This means that architecture is situated rather uncomfortably within the University. The desire on the part of the university to make certain synthetic pragmatic fields academic is a kind of institutional perversion. This is like the recent fashion of establishing PhD programs in Fine Arts; not art history but "*in the practice of art*". When I spoke about architecture being ultimately a craft, there is also implied the notion of apprenticeship wherein one acquires the craft from working with a master that used to be a pre-requisite for studio instructors in architecture in Spain, the habit that is of having practicing architects as professors of architecture. This already acknowledges architecture as a craft. It is still implicit even now that the professors of architecture should be practicing architects. And the current move, which is to insist on a PhD is already, in my view, a regression driven forward in the university by the research of science.

The idea that an architect would not only have the capacity to design buildings but would also be a cultivated intellectual is very far from the idea of the architect in the late modern Anglo-American world. In Italy it was until late normal that a practicing architect would also be a cultivated person academically and theoretically. Rafael Moneo, for example, is very much a product of such a culture. So I think your question points to this schism in a way and is also once again a by-product of the Bologna Agreement. So regarding your question as to whether studio instructors run the risk of losing their practice, it is just a fact that young intelligent architects, like yourself, are caught in the academic mill whether they like it or not. They are less able to develop a practice because they are part of a bureaucratic system. This difficulty of maintaining a balance is something that we should be aware of. This obsession with PhD degrees is unfortunate but it is by now part of the territory. One hopes that you will pull off the trick of doing both.

Thank you so much Professor Frampton. ■

Translation by Nacho Cabodevilla

