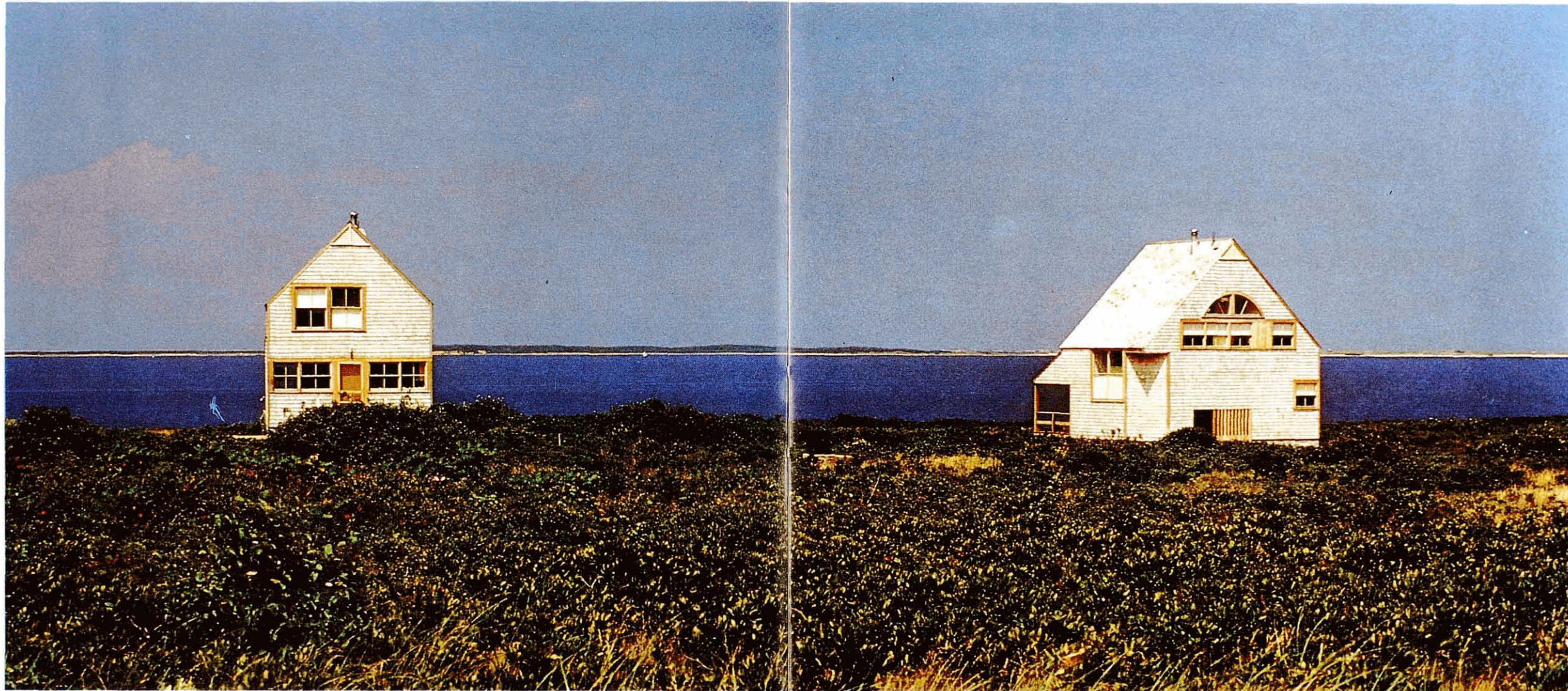


- 3 Del realisme antic i modern  
JAUME PÒRTULAS.
- 9 Antonio López García: El ámbito urbano como  
ámbito desierto  
ELBIA ÁLVAREZ.
- 27 Antonio López  
ENTREVISTADO POR PEDRO AZARA Y PEPITA TEIXIDOR.
- 34 Paco López, escultor  
ENTREVISTADO POR PEDRO AZARA Y PEPITA TEIXIDOR.
- 42 JARDINES DE VILLA-CECILIA.
- 44 JARDÍN PARA EL MONUMENTO A ISIDOR MACABICH.
- 45 PLAZA DE LA CONSTITUCIÓN
- 46 Sobre la comestibilitat de l'art  
XAVIER SERRA DE RIVERA.
- 48 Banco de España a Girona  
LLUÍS CLOTET I IGNACIO PARICIO.
- 66 Orígens del modern eclecticisme  
IGNASI DE SOLÀ MORALES.
- 80 Una casa al Maresme  
OSCAR TUSQUETS.
- 86 Del vell i del nou  
IGNACIO PARICIO.
- 90 Quan Oscar Tusquets mira...  
XAVIER VALLS.
- 96 Robert Venturi  
ENTREVISTAT PER ANTONIO SANMARTÍN.
- 99 Robert Venturi  
INTERVIEWED BY ANTONIO SANMARTIN
- 102 Aprendiendo de Venturi  
OSCAR TUSQUETS.
- 105 Learning from Venturi  
OSCAR TUSQUETS.
- 108 Gordon Wu Hall  
VENTURI, RAUCH AND SCOTT BROWN.
- 112 En un principio fue la palabra  
ANGEL FERNÁNDEZ ALBA.
- 113 In the beginning was the word  
ANGEL FERNANDEZ ALBA.
- 115 The molecular biology building  
VENTURI, RAUCH I SCOTT BROWN.
- 118 Petrie house  
VENTURI, RAUCH I SCOTT BROWN.
- 122 Disseny de mobiliari  
VENTURI, RAUCH I SCOTT BROWN.
- 123 My tailor is rich  
MARTA THORNE.
- 126 Times Square  
VENTURI, RAUCH I SCOTT BROWN.
- 128 Mesquita Estatal d'Irak  
VENTURI, RAUCH I SCOTT BROWN.
- 130 Khullafa Street  
VENTURI, RAUCH I SCOTT BROWN.
- 131 Venturi en la distància  
Venturi from afar
- 132 Sobre història, «Arquitectura parlante» i populisme  
STANISLAUS VON MOOS.
- 143 On history, «Architecture parlante» and populisme  
STANISLAUS VON MOOS.
- 150 Sobre Venturi i l'arquitectura catalana  
dels anys setanta  
JAUME BACH.
- 154 On Venturi and catalonian architecture  
of the seventies  
JAUME BACH.



Cases Trubek i Wislocki a Nantucket, Massachusetts. 1970. Venturi, Rauch i Scott Brown, architectes.

ROBERT VENTURI. Avui dia em trobo en una posició a partir de la qual veig que tot allò de què he estat partidari durant molts anys, està succeint ara. Això és una mica desconcertant ja que no m'agrada el que passa, encara que estigui relacionat amb el que he anat dient al llarg dels anys. També és una mica dolorós que siguin encara els mateixos els qui aconsegueixin els grans projectes. En tot cas, penso que els nostres interessos continuen essent els mateixos i que no han canviat substancialment. La nostra manera de pensar tampoc ha canviat massa respecte al que hem expressat en els nostres dos llibres i demés articles. Essencialment, els nostres interessos estan relacionats, ara, amb el simbolisme. El nostre primer llibre tractava de la complexitat i la contradicció; de la forma i l'ambigüitat; i de la forma i del significat. El nostre segon llibre tractava, essencialment, de la complexitat i la contradicció en el simbolisme, o simplement del simbòlic en l'arquitectura. Continuem tenint molt d'interès en el simbolisme, a fer associacions històriques i en l'ornamentació. Ens interessa el tipus d'ornamentació que representi les coses i l'ornamentació que és purament abstracta.

Una altra cosa que ens continua interessant és tot allò relacionat amb la pluralitat de gustos i cultures. Un llibre que ens va influenciar molt fou el de Herbert Grans, el sociòleg de Nova York que va escriure sobre la relativitat del gust i que va afirmar que ja no existeix únicament un gust, sinó que n'existeixen molts, encara que abans n'hi hagi hagut de dos tipus: l'aristocràtic i el popular. Avui dia n'existeixen molts, especialment en un país com els Estats Units; la pluralitat es respira en l'ambient. La gent busca les seves arrels ètniques i totes aquestes coses. Per tant, existeixen molts gustos i ningú diu que l'un sigui millor que l'altre, simplement t'adaptes a tots ells. L'arquitecte ja no promou el seu propi vocabulari com feia abans, Liszt «era» el seu propi vocabulari i Le Corbusier era el seu, i així successivament. Actualment nosaltres treballem amb molts vocabularis adaptats o inventats —normalment adaptats— per a una situació concreta, per a un clima particular, per a una ubicació concreta, per a un context específic.

Hi ha un altre factor que segueix essent d'interès per a nosaltres i que era allò a què al·ludia realment quan vaig escriure *Complexity and Contradiction*. Aquest punt consisteix en el fet que avui dia creiem que l'estètica de la riquesa i de l'ambigüitat és més important que aquella altra estètica, l'ideal de la qual és la unitat i la claredat. No podem afirmar que l'una sigui millor que l'altra. Però, tal i com estan les coses, existeix una estètica —diguem-ne la del Renaixement o la primera arquitectura moderna— en la qual l'ideal és la unitat i la claredat, on s'estableix que «tot ha d'estar amb avinença amb tota la resta», que «tot ha d'estar clar». L'interior d'una església renaixentista és ple de llum, els seus elements són ben dibuixats i els seus emmotllats i formes estan pensats per fer-la més atractiva. D'altra banda, existeix una altra estètica que estableix que «la riquesa és més important» i que «l'ambigüitat està bé perquè t'aporta riquesa». Per tant, no desitges la claredat, sinó l'ambigüitat; com tampoc procures la claredat, sinó la riquesa. Podem dir que amb tot això succeeix una mica com amb la primera cristiandat. Les esglésies d'aleshores estaven plenes de signes i eren independents de les formes. No eren allí: quasi mimetitzaven la forma; no la feien més clara. I nosaltres afirmem que la segona opció és més important, fet pel qual estem decididament a favor de l'eclecticisme. Quan fem ús dels estils històrics i n'escollim l'un o l'altre no afirmem que aquest sigui l'ideal. El que nosaltres afirmem és molt més difícil: «El camí és una diversitat de vocabularis juxtaposats». I n'existeixen molts exemples meravellosos en les arts que apliquen això; parlo de l'art del *collage*, de fer-ho tot mitjançant juxtaposicions de fragments.

QUADERNS. A vegades és difícil distingir entre el que vostè considera que és un símbol en fer arquitectura i la forma que aquest símbol té. Com aconsegueix vostè que es puguin distingir i entendre les relacions entre la idea i la forma?

Bé, això és difícil de fer. El mal és només parlar, ja que, de totes maneres, hauràs de demostrar amb el teu treball

el que t'has proposat, que és el que nosaltres preferim fer. Encara rebem treballs relativament petits, de manera que són poques les oportunitats que tenim. Però crec que el que he anat afirmant es nota clarament en el mobiliari que acabem de realitzar, en el gran edifici que estem acabant a Princeton anomenat el Molecular Biology Building, on sí que estem utilitzant el simbolisme i l'ornamentació. Aquestes obres són indicatives del que he anat dient.

El simbolisme amb el qual treballem en la nostra arquitectura té, per regla general, més de representació que de realitat. Dit d'una altra manera, quan realitzem un edifici amb detalls renaixentistes, el que fem és «aplanar-lo» per representar aquests detalls, quasi com si es tractés d'un dibuix sobre la façana de l'edifici, de manera que no quedi cap dubte quant al fet que el que hi ha és una representació del simbolisme renaixentista i no un vertader simbolisme renaixentista. De la mateixa manera, hem «aplanat» les cadires que estem realitzant, la qual cosa —junt amb les reminiscències a determinats estils històrics— les converteixen en representacions de cadires, en perfils de cadires.

Com distingiria vostè entre el que la història és i la manera d'usar-la? Li faig aquesta pregunta per aclarir una de les moltes diferències que existeixen entre vostè i un arquitecte com podria ser Graves.

Abans que res, crec que aquest és un dels assumptes dels quals no en sabem massa. De cop i volta ens entestem a fer tal i tal cosa i, intel·lectualment i intuïtiva, creiem que hem de recuperar aquesta dimensió important del simbolisme. El problema és que no sabem què és el que cal simbolitzar. Penso que això succeeix molt sovint en l'art: un aspecte de l'art s'avança a un altre. Pot haver-hi una altra etapa en la qual se sàpiga què és el que es vol dir, però, en canvi, es desconeix la manera de dir-ho. Nosaltres més o menys sabem com dir-ho, però no sabem què dir. I crec que aquest és un dels nostres problemes. No sabem què dir, què simbolitzar. Jo afirmo que la resposta rau a no dir que «l'art Déco és el màxim» o que «el neoclassicisme a la manera de Rossi és el màxim». Aquestes coses no es poden dir. Crec que estem en un període en el qual el que es pot afirmar és que tal cosa és eclèctica. Això és un indicatiu del fet que ja no existeix una única resposta. Walter Gropius així ho creia. Ell va tenir una escola a Weimar i després la va portar a Cambridge, Massachusetts. I, on és la diferència? Ell afirmà que odiava el terme «estil internacional», però el que ell defensava era en realitat l'estil internacional; ell defensava la unitat, una única resposta adequada per a tots. Era un evangelista que venia una ideologia. I aquests temps no estan per a aquestes coses. Cada país vol ser nacionalista i cada ètnia vol ser el que li ve de gust de ser i acceptar-se a si mateixa, motivació que els porta a afirmar que prefereixen tenir un popurri amb riquesa, que no pas una unitat amb puresa.

Penso que alguns arquitectes segueixen essent puristes respecte a tot això. Als arquitectes els encanta elaborar ideologies i pressento que és un dels errors de l'educació de Harvard. Jo vaig tenir més sort, ja que vaig anar a una escola on t'ensenyaven arquitectura moderna, no com una ideologia, sinó como l'últim estil important i rellevant dins del panorama de la resta d'estils. No es tractava, doncs, que abans tot fos un popurri i que ara sapiguem la resposta. Per tant, els que van anar a Princeton, en general van poder arribar més enllà del que se'ls va ensenyar, van poder evolucionar. Però si et converteixes a una ideologia —com en el cas de la religió— es fa més difícil canviar, perquè arribes a creure que posseeixes la resposta i ja no tornes a pensar. L'únic que faràs en el successiu és continuar en la mateixa direcció. Encara en queda molt d'aquesta tendència. I, sense dubte, aquesta gent té molta sort quan la seva ideologia respectiva predomina en un moment determinat; ells es col·loquen a la cúspide. A tothom li encanta la ideologia: és fàcil, senzilla, fàcil de vendre, ho explica tot. Als periodistes els encanta perquè el que n'obtenen són respostes que poden comentar. I aquí és on rau el perill.

Permeti'm d'al·ludir a una altra persona: Peter Eisenman. Ell també intenta tractar el tema dels temps moderns i busca un tipus d'arquitectura en el qual les coses en si mateixes siguin menys inautèntiques.

Bé, jo tinc un problema respecte a Peter i és que no l'entenc, mai l'entenc. I he optat per no intentar-ho més. Fa un temps es preocupava constantment per la ideologia i tot aquest gènere de raonaments. I, resulta que és exactament a la inversa. Les seves altres coses no les entenc, són enrevesades i tinc moltes dificultats.

Un edifici és el que és en si mateix, d'altra manera s'esfondraria. Vull dir que l'estructura real de l'edifici és molt real; existeixen aspectes de la seva expressió artística que en provenen. Gran part de l'impacte que fa un edifici, rau en el fet que té un sostre, una estructura, unes finestres i tota la resta de coses amb entitat real. Si Peter fa que tot el que és seu sigui tan metafísic i filosòfic, l'únic que poden dir-ne és que existeix el que és seu, però també un altre nivell, una altra dimensió —o un altre *appliqué*, si prefereixes— que és ornamental i pla —tot i que no necessàriament així— que consisteix en el fet que els fonaments que utilitzes són en el lloc que són per recordar-te alguna cosa que no és present, o que no té entitat real. Per tant, existeixen ambdós punts de vista. Jo crec que la gent se'n va als extrems. Els ultramoderns diuen que «tot és físic; només hi ha el que és present, i el que en el passat aportava ornamentació, avui s'obté mitjançant una estructura expressionista». Això és absurd perquè, en mirar qualsevol cosa, sempre estableixes relacions amb d'altres que no són presents, encara que es tracti de pintura moderna abstracta. D'altra banda, no pots prendre el camí contrari i afirmar que «l'únic que importa és el signe i l'associació d'idees»; és massa fàcil.

Fa deu o quinze anys les seves fonts eren Aalto, Le Corbusier, Mies i els arquitectes Pop. En aquells moments les seves postures no eren massa ben rebudes i vostè les utilitzava com una font més del seu treball. Si ja no existeix aquest enfrontament, quines són les seves fonts en aquest moment?

Jo miro molt i aprenc de moltes fonts. No és que hagi après de totes, però sí de moltes. Vaig aprendre molt de l'arquitectura comercial i de l'art Pop. També vaig aprendre molt de la història, encara que no n'hagi parlat massa. Potser només ho he dit a *Complexity and Contradiction*, que va ser un dels primers llibres on en realitat s'estableix una connexió entre la història i el disseny. Una cosa semblant al que va fer Le Corbusier en el seu *Vers une architecture* quan va anar al Partenó.

Sens dubte, la meua font més important ha estat l'arquitectura històrica. Consisteix a mirar els edificis històrics de la civilització occidental, en fotografies o, quan puc, la realitat mateixa. Encara avui continuem aprenent de les fonts que tu has mencionat. Aprenem molt de l'arquitectura moderna. Em diverteix saber que molta gent que tot just l'any passat encara estava vivint de l'arquitectura moderna, avui diu: «Ai! Que terrible era l'arquitectura moderna!». I no ho era, de terrible, era meravellosa. Fou una gran consecució. Considerem que el segle XX no és propens a promoure l'arquitectura de la manera com ho féu el segle XIII, posem per cas. Per dir-ho d'alguna manera, tot el diner que s'inverteix en projectils intercontinentals avui, es destinava a les catedrals abans, de manera que són pocs els mitjans amb què comptem per realitzar el que emprendem actualment. I potser és millor així, perquè ho fem molt malament. Però l'arquitectura moderna és també font pel fet que fa referència a personatges com Alvar Aalto, Le Corbusier i als que els van precedir, de la mateixa manera que el moviment d'Arts and Crafts, el primer art Déco i la Sezession de Viena.

Hi ha una gran distància entre *Complexity and Contradiction* i la «caixa de sabates», que es converteix en significativa mitjançant l'ornamentació que rep. Podria explicar-nos això? La «complexitat i la contradicció» en l'arquitectura han donat pas a una «complexitat i contradicció» en l'ornamentació?

Sí, és veritat. Aquesta és una bona manera de dir-ho. El primer llibre versava sobre la complexitat en l'arquitectura i en la forma arquitectònica. El segon sobre Las Vegas tractava de la complexitat i la contradicció en el simbolisme arquitectònic. I una primera etapa de manierisme va fonamentar-ne una segona relativa a l'ornamentació. És justament això el que he anat dient sobre fer *collages*, juxtaposicions, ambigüitat i tota la resta en l'ornamentació.

Considera vostè que està més endavant en el camí que va emprendre fa quinze anys, encara que menys preocupat per les crítiques que rep?

Dues coses. La primera és que sí que estic en el mateix camí. (El que es pot fer en el termini d'una vida té un límit.) I no m'importa estar fent avui més o menys el que vaig afirmar que calia fer. Crec que, probablement, això és saludable. Em preocupen una mica les persones que constantment tenen noves idees. Estic totalment d'acord amb el que he afirmat abans i continuo considerant-ho vàlid, fet que és una mica estrany avui dia, perquè sempre has de tenir alguna cosa nova per ensenyar. Per tant, és cert que he estat polint el que he anat afirmant durant tots aquests anys —o, dit d'una altra manera, he anat evolucionant a partir de la base de les meves afirmacions de sempre.

L'altre punt és cert, també. Crec que la gent fa —i, alhora, no ha fet— el que jo he afirmat al llarg dels anys. Tal i com vaig dir a la conferència sobre Gropius, la gent diu ara aquest tipus de coses. És per això que afirmo que *plus ça change, plus c'est la même chose*. Essencialment, considero que el que la gent pensa és a tornar a donar actualitat al simbolisme i a l'historicisme, tot anomenant-se postmoderns. Però continuo creient que el que fan és al revés, ja que el que fan és simplificar i encara és massa simple. En lloc de seguir a Le Corbusier, la gent decideix seguir Ledoux. I considero que Ledoux ens és exactament igual d'aliè que Le Corbusier. És massa purista dir que se seguirà Ledoux. S'usa aquest nou fantasma per ampliar l'abast de l'arquitectura. Penso que els efectes del que ells han fet no són complexos, són complicats. Afirmo que s'està fent el que jo he dit, tot i que, en un altre sentit, no s'està fent.

## Robert Venturi

INTERVIEWED BY ANTONIO SANMARTIN

ROBERT VENTURI. I'm a little in the position where the things I've been advocating for many years are now happening. And it's a little disconcerting because I don't really like what's happening too much, although it connects with what I've been saying. Also, it hurts a little that the same people still get the big jobs. But anyhow, I think the interests lately —or really, the ongoing interests— I have not changed that much. And our thinking has not changed that much from what we have expressed in the two books and other articles. And essentially, our interests connect with Symbolism now. In a sense, the first book was about complexity and contradiction; and form and ambiguity; and form and meaning. Our second book was essentially on the complexity and contradiction in Symbolism.

It simply dealt with the symbolic quality of architecture. We continued to be very interested in Symbolism, in historical associations and in ornament. We're interested in ornament that represents things. We're interested in ornament that is abstract.

Then, the other thing that continues to interest us very much is the question of plurality of tastes and cultures. We were influenced by a book by Herbert Gans, the urban sociologist in New York, who writes of the relativity of taste and of the fact that there is no longer one taste, that there are many tastes; or that in the past there were maybe two tastes: aristocratic and folk. And now there are many of those, especially in a country like the United States. There's a plurality of tastes, and plurality

is in the air. People are going back to their ethnic origins and all of that. So there are many tastes, and you don't say one is better than the other. You accommodate to them. So the architect does no longer, therefore, advocate his one vocabulary, which he did in the past. Liszt was Liszt's vocabulary. Corbu was his vocabulary. It goes on. We now say that we work in many vocabularies that are adapted or invented—but usually adapted—for the particular situation, for the particular climate, for the particular setting, for the particular context.

Let's say that a thing, which is really what I was writing about in *Complexity and Contradiction*, continues to be of interest and important to us. And that is, that we think, for today, the aesthetic of richness and ambiguity is more important than the aesthetic whose ideal is unity and clarity. We can't say one aesthetic is better than the other. But it is so that there is the aesthetic, let's say of the Renaissance or early Modern Architecture, where the ideal in the early Renaissance was unity and clarity; it was, «Everything should be beautifully agreeable with everything else and everything should be clear.» The interior of a Renaissance church is full of light, there's a delineation; and the moldings and forms made it more attractive. There's the other aesthetic which says, «Richness is more important and ambiguity is O.K. because it gives you richness.» So you don't want clarity; you want ambiguity. And you don't want unity; you want richness. And that would be, let's say, the early Christian thing. The churches that were there then, they were covered with signs. They're independent of the form. They almost camouflage the form. They don't make it clear. And we're saying that the latter is the important thing. So we're all for Eclecticism and we're saying that when we use historical styles, we don't pick one and say it's an ideal. We're not just doing what the Moderns do. In the Gropius lecture I say «*Plus ça change...*» because it is like nearly doing the same thing as before when they were saying, «Modern vocabulary is doing that», or saying, «Neo-Classical vocabulary is it». And we're saying something much more difficult. We're saying, «Many vocabularies are it, that are juxtaposed». And there are lots of wonderful examples of art that do that. It's the art of collage, doing everything juxtaposed and many fragments juxtaposed on each other. It's not concluded.

QUADERNS. Sometimes it's difficult to see the difference between your ideas of what a symbol is when one's doing architecture and the form that symbol takes. How, then, do you make the connections or the differences between the idea and the form distinguishable and understandable?

Well, it's hard to, you know. It's bad only to talk, and in the end, you have to come up with the real thing in your work. And we do that. We still get relatively small jobs. We don't get much opportunity. I think what I'm saying does come up in the furniture we've just done. It comes up in the big building we're finishing at Princeton called the Molecular Biology Building, where we are really dealing with historical Symbolism and with ornament. I think they do represent what I've just been saying.

And what we are saying is that the symbolism we deal with in architecture generally is manifest as representation, rather than as actuality.

In other words, when we are doing a building that has Renaissance detail, we flatten it out and represent the Renaissance detail, almost like a picture of it on the façade of the building so that there is—in this case—no ambiguity about the fact that there is a representation of Renaissance symbolism and not real Renaissance symbolism. And so in the chairs that we are doing, which have historical stylistic reminiscences, they are flat. They are really pictures of chairs. They are profiles of chairs.

How could you distinguish between what history is and what the use of history could be? I'm asking this just to clarify one of the many differences between you and an architect like, say, Graves could be.

I think, number one, that's one of the things we don't know much about. We don't know, we now have it in our bones to do this and we intellectually and intuitively think that we must bring back this added dimension, this important dimension of symbolism, we must bring it back. But the problem is we don't know what to symbolize. And I think very often that happens in art. One aspect of art gets ahead of another. There can be another period where you know what you want to say but you don't know how to say it. We kind of know how to say it, but we don't know what to say. And I think that's one of our problems: we don't know what to say, what to symbolize. And I say that the answer is that you don't say that, «Art Deco is it» or «Neo-Classicism in the way they were doing it in the Rossi manner is it.» You don't say that. And I think this is an era when what you say is, «This is an eclecticism.» And that is a manifestation of the fact that we don't know what to do. But it's also a manifestation of the fact that there is no *one* anymore. And I think the early Moderns really thought they had an answer. Walter Gropius felt he had an answer. He had a school in Weimar and took it over to Cambridge, Massachusetts. And, what's the difference? And he said he hated the word «International Style» but it really was an International Style that he was advocating. He was advocating unity. He was advocating *the* answer that was right for everybody. He was an Evangelist who was selling an ideology. And this is not the time for that. This is a time when every country wants to be nationalistic; every ethnic group wants to be what it wants to be and accept that. And therefore they say, «ah, we're going to have a rich mess rather than a pure unity.»

And I think some of the other architects are really still being purists in that respect. I think architects love to make ideologies and I sense that's one of the mistakes of education at Harvard. I was luckier. I went to a school where they taught you Modern architecture. But they taught it not as an ideology but as the latest relevant and important style in the context of other styles. It wasn't that everything was a mess and now we know the answer. Therefore, the people that went to Princeton, in general, were able to go beyond what they were taught. They were able to evolve. But if you converted into an ideology—it's like religion—it's harder to change, because then you know you have the answer, you're not going to think anymore. All you're going to do is do it... going the same way. And I think there's still a little of that tendency. And, of course, people

who take on ideologies are lucky because when their ideology is in, they're on top. Because everybody loves an ideology: it's easy; it's simple; it's easy to sell; it explains everything. Journalists love it because they get the answers that they can write about. And there's the danger.

Let me drop another name that's here: Peter Eisenmann. He's also trying to deal with Modern times. He's searching for some kind of architecture with a smaller degree of inauthenticity in what things are. I'm sure you're heard him talking about things and the sign of what they are.

Well, I have a problem with Peter: I don't understand him. I never understand him. And I've decided I'm really not going to try that hard. He had a thing a while back with ideology, as you were saying, what made a good architect was that he had ideology, and a weak architect was he who did not have ideology, and that kind of thing. Ah, and it's exactly the opposite. His other stuff, I really don't understand.

Well, I think that the building is in itself, otherwise it would fall down. I mean, the actual fabric of the building is very real. And I think there are aspects of its artistic expression which naturally derive from it. A lot of the impact of the building is that it has a roof and a structure and windows and all the things that are real. If Peter makes everything so metaphysical and philosophical, all we're saying is that there's that, but that there's also another *appliqué*, if you will, or another layer, another dimension, which is ornamental and flat—but not necessarily that way—which is that they're there as signs to remind you of something else that is not there or that is not real. So you have both of those. I think people go to extremes. The Ultra-Modernists are saying, «It's all physical, it's all there. What ornament gave you in the past you now get from Expressionist structure.» Well, that's absurd because you look at something and there's always an association that comes to mind, even a Modern abstract painting. On the other hand, you can't go the other way and say, «Oh, the only thing that counts is sign and association.» And that's easy.

Ten or fifteen years ago, your sources were Aalto, Le Corbu, Mies, and Pop Artists. At that time your stances were not very welcome. You would use this confrontation as a source for your work. Since there is no longer such a confrontation, which are your current sources?

Well, I look at everything and I learn from a lot of things. I haven't learned from everything but I've learned from lots of things. I learned very much from Commercial architecture. I learned very much from Pop Art. I learned very much from historical sources but I didn't even talk about it that much, or I just showed it in *Complexity and Contradiction*, one of the first books that really connected history with design work. Something like what Le Corbusier did in *Vers une architecture* when he went to the Parthenon, etc. My biggest source always is historical architecture. It's looking at the historical buildings in the Western Civilization and photographs, or actuality when I can. And that's my biggest source of learning from other things. We learn a lot from recent Modern architecture. I'm happy that so many people who last year were living off Modern archi-

itecture this year are saying, «Oh, wasn't Modern architecture terrible?» And Modern Architecture was wonderful. It was a great accomplishment. We consider that the 20th century is not prone to encouraging architecture the way the 13th century did, let's say. All the money we're putting into missiles, that money was put into cathedrals, so to speak. So we have very little means to do what we do now. Maybe it's just as well because we do it so badly. But Modern architecture is very much a source also as regards names such as Alvar Aalto, and Le Corbusier and the people before them; and the Arts and Crafts Movement, the early Art Deco, the Sezession in Vienna.

There's a great gap between *Complexity and Contradiction* and the box made into something significant by means of something ornamenting it. Could you explain this? Have «*Complexity and Contradiction*» in architecture become «*Complexity and Contradiction*» in ornament?

Yes, that's true. I think that's a good way of putting it. The first book was essentially on complexity and complexity in architecture and architectural form. The second book on Las Vegas was complexity and contradiction in architectural symbolism. And the first step of Mannerism informed a second Mannerism of ornament. That's all I've been saying about having collage, of having juxtapositions, of having ambiguity and all that in ornament.

Are you currently just somewhere further along the same line you started fifteen years ago, though rather less concerned about the criticism you get?

Two things. One is: yes, I really am. I mean there's only so much you can do in one lifetime. And I don't mind the fact that now I am doing more or less what I said you should do. I think that's probably healthy. I get a little worried about people who are constantly having new ideas. And I agree with everything I said before and I still think it's right. And that's a little unusual today because you always have to have kind of a new thing. So yes, it is true that I am more or less refining or evolving out of—but not very far from—what I have been saying.

The other point is at the same time true. I think people are doing what I've been saying but, also, they're not. As I said in this Gropius lecture, people are now saying that. That's why I say *plus ça change, plus c'est la même chose*. I think, essentially, what people are saying is, «Let's get Symbolism and Historicism back in.» And they're calling themselves Post-Modernists but I still think they're doing it in the wrong way. It is simplified, it's just too simple. Instead of taking Le Corbusier, it's «We're going to take Ledoux. And I think Ledoux is just as foreign to us as Le Corbusier is. And it's too purist to say let's just take Ledoux. This is a time when you really use this new phantom for opening up the scope of architecture. I think the effects of what they've done are not complex, they're complicated. So, in a way they're doing it, but in a way they're not.