

Graz University of Technology

NOVEMBER TALKS 2015

Walter Angonese | Penezić & Rogina | Christ & Gantenbein

PREFACE

In 2015 the November Talks were held at the University of Technology for the fifth time. Again, internationally renowned architects were asked to state their positions on contemporary architecture in a 45 minute presentation and a follow-up discussion. Walter Angonese (Kaltern, Italy), Krešimir Rogina (Penezić & Rogina architects, Zagreb, Croatia), Christoph Gantenbein (Christ & Gantenbein, Basel, Switzerland) und Donatella Fioretti (BFM Architekten, Berlin, Germany), who unfortunately had to cancel last minute due to health reasons, were invited.

The South Tyrolean Walter Angonese opened the November Talks 2015 with his entertaining presentation, showing his attitude on building in rural areas in a concise manner. Detached from the contrasting positions design- and folkloric tourism-architecture he self-confidently moves in an interstice space. Thus, his works range from exaggerated convenience and proportioned irony, onto atmospheric architecture between art and culture.

Krešimir Rogina of Penezić & Rogina architects from Zagreb continued the series of lectures with an interesting, theoretical contribution. Their profound background derives from history. Architecture has emancipated itself from space. In the digital age perception should go beyond the visual and be understood as an abstract medium. Their theoretical approach conveyed in their conceptual project for the Biennale in Venice was particularly convincing.

Christoph Gantenbein of Christ & Gantenbein from Basel provided the highlight with his final presentation at the November Talks 2015. His office has redefined the term sustainability; not in an ecological sense, but in the sense of an outlasting architecture detached from the architect. The heritage is prolonged, it is timeless, anonymous, adjusts to the context, uses abstract typologies and simple, clear forms. These theses were underlined by a series of convincing and impressive works; it has therefore become difficult to believe that this young office could really stay anonymous, as they intended.

Thus, also in 2015 Walter Angonese, Krešimir Rogina and Christoph Gantenbein forged the bridge between extremely different but reflected and conclusive architectural attitudes placed within a diverging regional, cultural and financial context of a close European environment.

Special thanks to the Sto foundation, who's financial aid has enabled the November Talks 2015. This brochure presents the attempt to convey the architectural approaches of our guests by means of documentation, presentations and discussions, but also reveal parts of the special atmosphere that we felt on these Monday evenings.

VORWORT

Novembertalks fanden 2015 bereits zum fünften Mal an der Technischen Universität Graz statt. Wieder waren international bekannte Architekten aus Praxis und Lehre aufgerufen, ihr Positionen zur zeitgenössischen Architektur in einem 45-minütigen Vortrag mit anschließender Diskussionsrunde darzulegen. Geladen waren Walter Angonese (Kaltern, Italien), Krešimir Rogina (Penezić & Rogina architects, Zagreb, Kroatien), Christoph Gantenbein (Christ&Gantenbein, Basel, Schweiz) und Donatella Fioretti (BFM Architekten, Berlin, Deutschland), die jedoch leider krankheitsbedingt im letzten Moment absagen mußte.

Der Südtiroler Walter Angonese eröffnete die Novembertalks 2015 mit einem kurzweiligen Vortrag, in dem er seine Haltung über das Bauen im ländlichen Raum pointiert vermittelte. Losgelöst von den gegensätzlichen Positionen Design- und folklorischer Tourismusarchitektur bewegt er sich selbstbewußt im Zwischenraum. Dabei reichen die Ansätze seiner Werke von überspitzer Pragmatik mit einer dosierter Portion Ironie, bis hin zu stimmungsvoller Architektur zwischen Kunst und Kultur.

Krešimir Rogina von Penezić & Rogina architects aus Zagreb setzte die Vortragsreihe mit einem interessanten, durchwegs theoriebezogenen Beitrag fort. Ihren fundierten Hintergrund leiteten Penezić & Rogina aus der Geschichte her. Architektur emanzipiere sich heute vom Raum. Im digitalen Zeitalter müsse Wahrnehmung über das Visuelle hinausgehen und Architektur als abstraktes Medium verstanden werden. Praktisch überzeugte dieser theoretische Ansatz vor allem in den konzeptuellen Projekt

von Penezić & Rogina auf der Biennale in Venedig.

Den vorläufigen Höhe- und Schlusspunkt der Novembertalks 2015 setzte Christoph Gantenbein von Christ&Gantenbein aus Basel. Das Büro definierte für sich den Begriff der Nachhaltigkeit neu. Nicht in einem ökologischen Sinne, sondern im Sinne einer Architektur die überdauert und ihren Autor nicht mehr braucht! Sie führt ein Erbe fort, ist zeitlos, anonym, fügt sich in den Kontext, nutzt abstrakte Typologien und einfache, klare Formen. Diese Thesen untermauerte Gantenbein mit einer Reihe von überzeugenden und beeindruckenden Arbeiten, so dass es schwer fällt zu glauben, dieses junge Büro könne wirklich in ihrem Sinne „anonym“ bleiben.

So ist es mit Walter Angonese, Krešimir Rogina und Christoph Gantenbein auch 2015 gelungen, selbst im nahen europäischen Umfeld, vor dem Hintergrund divergierender regionaler, kulturelle und auch finanzieller Kontexte einen weiten Bogen höchst unterschiedlicher aber reflektierten und in sich schlüssigen Architekturauffassungen zu spannen.

Besonderer Dank ergeht an dieser Stelle an die Sto-Stiftung, die durch die großzügige finanzielle Unterstützung die Novembertalks 2015 erst möglich gemacht hat!

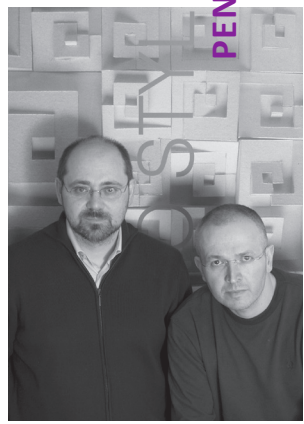
Diese Broschüre stellt den Versuch dar die jeweilige architektonische Haltungen unserer Gäste durch Dokumentation der Vorträge und Diskussionen zu vermittelten, aber auch etwas von der besonderen Atmosphäre spüren zu lassen, die wir an diesen wunderbaren Montagabenden im November erfahren durften!

Roger Riewe

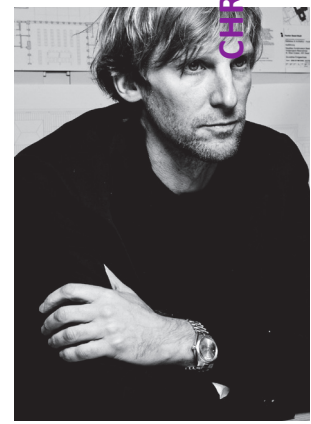
CONTENT



WALTER ANGONESE_9
Architektur zwischen Ironie und Ehrlichkeit



PENEZIĆ & ROGINA_41
Time Space and Thinking as Architecture



CHRISTOPH GANTENBEIN_73
Die Nachhaltigkeit der Form

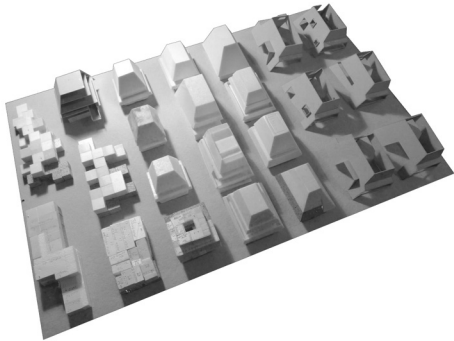


WALTER ANGONESE

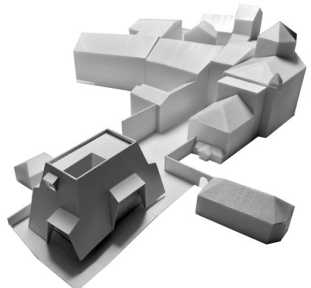
NOVEMBER 09, 2015

LECTURE_10

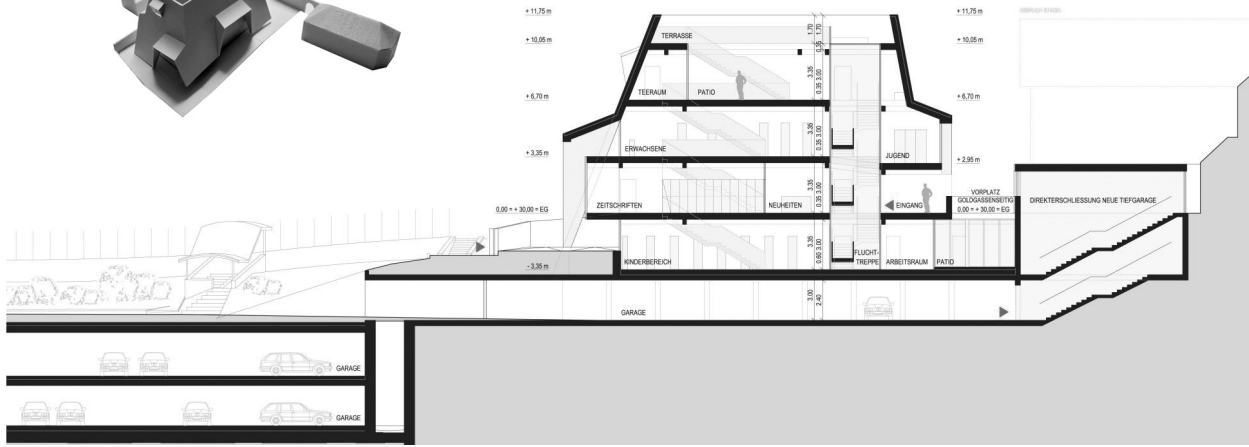
INTERVIEW_19



< Das ist ein sehr ambivalentes Gebäude. Es ist ein riesen Betondach, das mit Fliesen verkleidet wird. Da kommt ein bisschen wieder der Eklektiker zum Tage [...] Die Fliese ist ja nicht Symbol für ein Dach, sondern für etwas anderes ... das Klo! Da kommen auch kleine, subtile politische Botschaften hinein. >



< This is a very ambivalent building. There is a huge concrete roof, which is clad with tiles. This is the eclectic in me again [...] The tile does not symbolize a roof, but something else ... the toilet! Small, subtle political messages come in. >



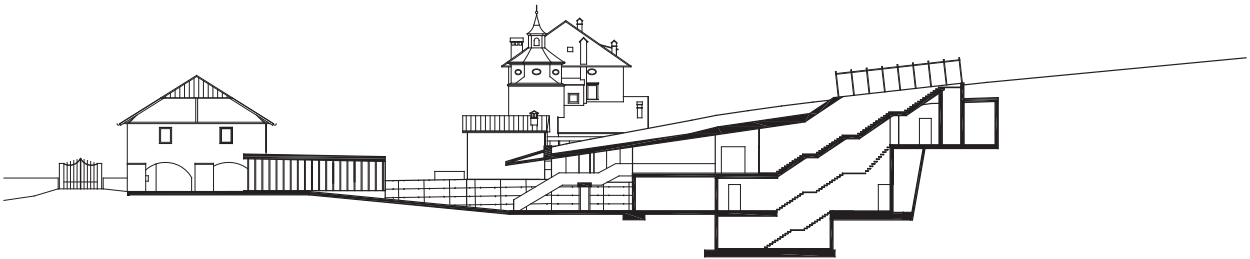
LECTURE

COMPETITION FOR THE NEW LIBRARY | Kaltern, Italy | 2012



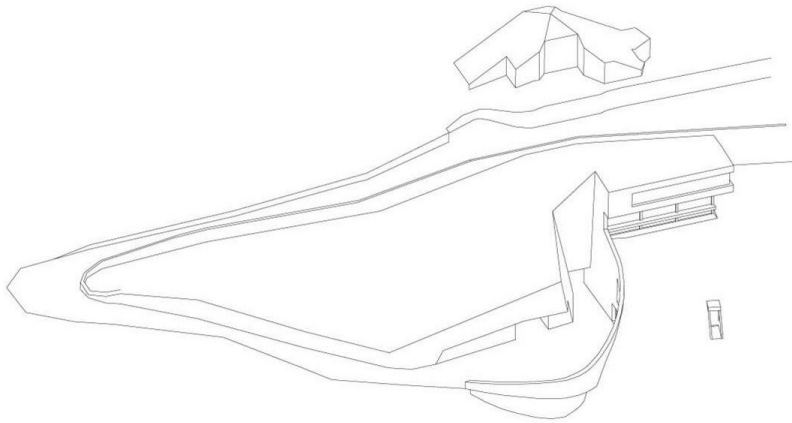
< Here it is about the wooden columns supporting this concrete roof. And this is a recurring issue in the design [...], to reverse the topic, to go into an ambivalent discussion. When an engineer or an architect looks at this building, he would stay in front of it and say, 'How does it actually work? How can wood carry concrete?' It has been proven that it can. >

< Hier geht es darum, daß dieses Holzdach dieses Betondach trägt. Und darum es geht immer wieder im Entwurf [...] und das Thema zum Kippen zu bringen, in eine ambivalente Diskussion hereinzugehen. Wenn heute ein Ingenieur oder ein Architekt sich dieses Gebäude anschaut, steht er immer davor und sagt: ‚Wie funktioniert es überhaupt? Wie kann Holz eigentlich Beton tragen?‘ Das kann es, das hat man bewiesen. >



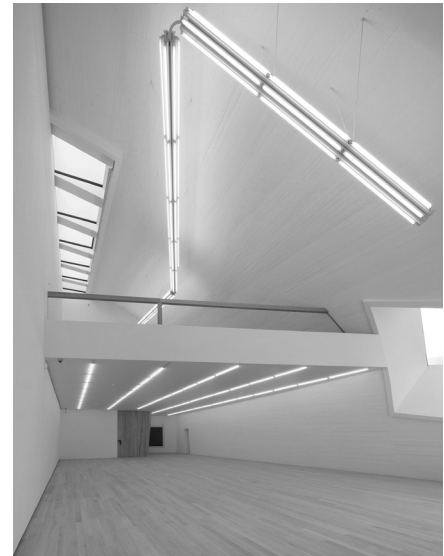
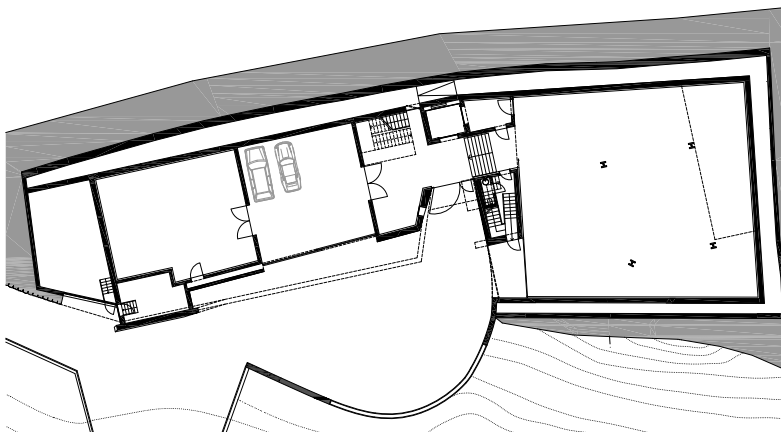
WINERY MANINCOR | Kaltern, Italy | 2001





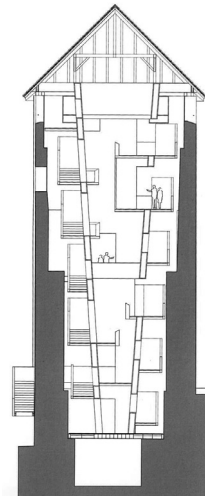
< Uns ging es darum, unseren Sammler – einer der wichtigsten Kunstsammler Italiens – daß er eigentlich wieder mit seiner Kunst leben soll, und nicht diesen Klichees des ‚white cubes‘ und der ‚black box‘ nachlaufen sollte. >

< Our aim was to bring our collector— one of the most important art collectors of Italy—to live with his art again, and not pursue these stereotypes of ‚white cubes‘ and ‚black box.‘ >



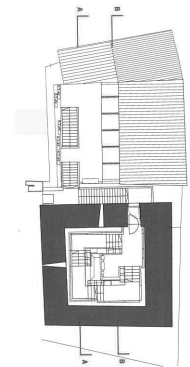
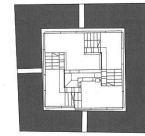
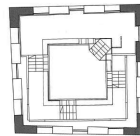
HOUSE FOR AN ART COLLECTOR | Bozen, Italy | 2005





< ... zum Thema Zeitgenossenschaft. Ich habe eigentlich keinen wirklichen Bezug zur Zeitgenossenschaft, weil zeitgenössisch denken heißt in der Zeit denken, und nicht gekünstelt oder angestrengt in der Zeit denken. >

< ... about contemporaneity. I actually have no real reference to contemporaneity, because thinking contemporary means thinking in time, and not artificial or arduous in-time-thinking. >



MUSEUM FOR CULTURE AND REGIONAL HISTORY | Meran, Italy | 2003



INTERVIEW

Architektur zwischen Ironie und Ehrlichkeit
Architecture between Irony and Honesty



WA_Walter Angonese

RR_Roger Riewe

MS_Markus Stangl

RR_ So lieber Walter, das war jetzt ein absoluter ‚power play‘ der zeitgenössischen Architektur, den du uns hier verabreicht hast! Markus Stangl und ich werden jetzt einige Fragen aufwerfen, die dein Vortrag hinterlassen hat bzw. die noch gar nicht so richtig beantwortet wurden. Wenn man das Bild von deinem chaotischen Atelier betrachtet, diesen Wirbelwind an Vortrag hört und dann ist plötzlich eine Architektur da – auch ganz unterschiedliche Architekturen – dann fragt man sich, wie das tatsächlich funktioniert! Ist das jetzt alles so ganz willkürlich gehandhabt oder stellst du dir eine Idee oder einen Gedanken der Architektur, des Projektes vor und kontaktierst dann einen Baumeister und erklärst ihm telefonisch, was du dir gedacht hast und daraufhin beginnt er mit dem Bau? Oder ist da irgendwo der Architekt –du als Person –, der dort eingreift, beziehungsweise auch

diesen Prozess dann begleitet? Wo ist eigentlich diese Grenze des ‚Freilassens‘ und des ‚Kontrollierens‘?

WA_ Ja, die Antwort liegt im Bewusstsein, dass das Projekt eigentlich prozesshaft ist und es zu Widerständen und auch starken Diskussionen mit der Bauherrschaft kommt, da man ja ein selbstkritisches Verhalten hat. Auch ich bin sehr selbstkritisch. Zum Beispiel sitze ich mit meinem mich am längsten begleitenden Mitarbeiter – einer Flasche Kalterersee – oft bis 1 Uhr Früh im Büro, mit dem Ziel, etwas gemeinsam zu schaffen. Am Morgen gehe ich dann ins Bett und sage zu meiner Frau: ‚Wow! Ich habe das Projekt geknackt!‘ Und am folgenden Tag ist trotzdem alles wieder anders ... Dieses selbstkritische Verhalten ist immer präsent, aber dennoch bin ich auch ein humorvoller Mensch, der diesen Humor lebt und auch in der

RR_ So dear Walter, that was an absolute ‘power play’ of contemporary architecture, which you have shared here! Markus Stangl and I will now raise some questions that were left out previously or have not yet been really answered. If you look at your chaotic studio, listen to your twirly lecture and then suddenly there is an architecture—quite different architectures—one wonders how that actually works. Is everything handled so arbitrarily or do you imagine an idea or a thought of the architecture, of the project upfront and then you phone a builder and explain what you were thinking and then they begin to build? Or is there somewhere, the architect—you as a person—who is engaged here and who accompanies this process? Where is the limit to ‘release’ and ‘control?’

WA_ Yes, the answer lies in the knowledge that the project is actually processual and there are strong discussions but also resistance towards the client, since one has a self-critical behavior. I am very self-critical too. For example it often takes me and my longest accompanying staff—a bottle Kaltersee—until 1 o’clock in the morning to create something together. Afterwards, when I go to bed I tell my wife: ‘Wow, I have cracked the project!’ But the next day everything is different again. This self-critical behavior is always present, but I am also a humorous person who lives this humor and also appreciates it in architecture. A peppercorn is a peppercorn for me and that’s why the projects are always a bit ironic. Those who know the South Tyrolean context will think very socio-politically. Likewise, you should know how to articulate yourself as a socio-political person in letters to the editor or in discussions

on television. I think irony is also a way to generate ambivalence. All this is basically not funny, it merely sounds like fun! I am considering and reflecting where to use irony. How do I proportion irony? Not the irony for irony’s sake, but to control the ambivalence.

MS_ Walter, when comparing your projects, then one may have problems to find a continuous thread or a uniform design language, as known from other architects. Is this due to the irony? Does this derive from ‘acting in the gap,’ as you explicitly commented on each project? What is the reason?

WA_ As said, I cannot work alone. I cannot even draw ‘KitKat!’ I build models and craft them on the desk. I have staff, I have partners and clients. These are simple procedures. I think, these stories, these buildings are so different, because there is a pleasure to tackle new topics. This characterizes the eclectics. Eclectics who never reinvent themselves are indeed no eclectics! The processual building that is still possible and also the drawing of plans and building of something else, is a great privilege that we still have in Italy and partly in South Tyrol. However, nowadays there is already resistance. With these project managers it gets increasingly difficult. But that means that the buildings are different and so are the desires when I build a house for someone, such as the Albanian house. In this case, it was a process away from this ‘Tuscan house’ and still the attempt to deal with a vernacular architecture. The owners who want to stay there have longings and desires that interest me. I take

Architektur zu schätzen weiß. Ein Pfefferkorn ist für mich ein Pfefferkorn und darum sind die Projekte auch immer wieder ein bisschen ironisch. Wer den südtirolerischen Kontext kennt, wird auch sehr gesellschaftspolitisch denken. Ebenso sollte man sich bei Leserbriefen oder bei Diskussionen im Fernsehen als gesellschaftspolitisch denkender Mensch zu artikulieren wissen. Ich denke, dass die Ironie auch eine Möglichkeit ist, um Ambivalenz zu generieren. Das alles ist im Grunde nicht lustig, es klingt nur so! Ich überlege und reflektiere wo man Ironie einsetzen sollte. Wie dosiere ich Ironie? Nicht die Ironie der Ironie halber, sondern zur Steuerung der Ambivalenz.

MS_Walter, wenn man deine Projekte vergleicht, dann tut man sich schwer, einen durchgängigen roten Faden oder eine einheitliche Formensprache, wie man sie von anderen Architekten kennt, zu finden. Liegt das an der Ironie? Kommt das aus diesem ‚Agieren im Zwischenraum‘ heraus, wo du auf jedes Projekt explizit eingehst? Welchen Grund hat das?

WA_Wie gesagt, ich kann nicht alleine arbeiten. Ich kann ja nicht einmal ‚KitKat‘ zeichnen! Ich mache Modelle und arbeite noch händisch auf einem Tisch. Ich habe Mitarbeiter, ich habe Partner und ich habe Bauherren. Das sind einfach Prozesse. Ich denke, dass diese Geschichten, diese Gebäude, so verschieden sind, weil die Lust da ist, immer wieder andere Themen zu bespielen. Das charakterisiert ja die Eklektiker! Der Eklektiker, der sich nie selbst neu erfindet ist ja keiner! Das prozesshafte Bauen, das bei uns noch möglich ist

und auch Pläne zu zeichnen und dann etwas anderes zu bauen, ist ein großes Privileg, welches wir derzeit in Italien und zum Teil in Südtirol, noch haben. Es gibt aber mittlerweile schon Widerstände. Mit diesen Projektsteuerern wird es immer schwieriger. Aber genau das führt dazu, dass die Gebäude anders sind und das sind auch die Wünsche, wenn ich für jemanden ein Haus baue, wie zum Beispiel das albanische Haus. In diesem Fall war es ein Prozess weg von diesem ‚toskanischen Haus‘ und der Versuch trotzdem mit einer ‚vernakulären‘, volkssprachlichen Architektur zu agieren. Die Bauherren, die dort wohnen möchten, haben Sehnsüchte und Wünsche, welche mich interessieren. Ich nehme die Bauherren sehr ernst und habe auch keine Probleme damit. Welche Atmosphäre möchte ich generieren und zwar nicht als gesellschaftspolitische Aussage, sondern welche Stimmung will ich generieren, um diesen Wünschen entgegen zu kommen? Mich interessiert die Stillfrage überhaupt nicht, sondern die Konstruktion der Idee als Verteidigung der Idee und als relativ abstrakte Geschichte in diesem Prozess. Und am Ende dieses Prozesses kommt etwas heraus. Auch ich habe Leichen, genauso, wie jeder andere, nur zeige ich sie euch nicht. Ich habe auch Projekte, die nicht funktionieren oder funktioniert haben!

MS_Stichwort ‚Prozess‘, nicht im juristischen Sinne, sondern der Bauprozess. Du hast mir erzählt, dass du bei Projekten darauf bestehst, die Bauaufsicht immer selbst zu machen. Wann hört für dich die eigentliche Arbeit des Architekten auf? Könnte man nicht sagen, sie hört im

these clients very seriously and I have no problems. Which atmosphere do I want to generate—not as socio-political statement—but what mood do I want to foster in order to create and meet these needs? I am not interested in the question of style, but the construction of the idea as a defense of the idea and as a relatively abstract story in this process. And at the end of this process there is a certain outcome. I too have corpses, just like everyone else, but I don't show them. I also have projects that do not work or have not worked out!

MS_Keyword 'process,' not in the legal sense, but the construction process. You told me that you insist on doing the supervision yourself in projects. In your view, when does the work of the architect end? Would you not argue that it basically stops when the plans are approved and construction supervision could be handed over to someone else?

WA_It actually never stops for me and that's my problem. I have previously told you that I have made an attempt to build a self-sufficient farm. It was very exciting to create a building that is so ambivalent between the contemporary and vernacular tradition. But unfortunately it has failed. As it is on my running route, I get annoyed every time I walk past there. Perhaps that is a characteristic of mine. The children who have not turned out as one has imagined always accompany you. Although this process ends with the handover, it emotionally persists. When I pass by other buildings which I have built, I get upset because in retrospect I would have done many things differently,

for example, if one or the other building has structural-physical problems.

RR_This is perhaps an incentive to design buildings that are no longer on your running route! You're a wanderer between cultures, especially the Italian, Austrian and South Tyrolean culture; you are therefore thinking in different languages and using the language as means to an end. You speak as well of the 'precision of language.' Eventually, after all this turmoil of projects we have seen there is a very precise formulation of certain terms, which are then implemented. Now, however, it is often subject to architecture, that the architectural language is rather vague. Is this some kind of contradiction to you or how you deal with it?

WA_Do you mean my architectural language is vague?



Grunde auf, wenn die Pläne freigegeben sind und die Bauaufsicht könnte dann auch jemand anderer erledigen?

WA_Es hört für mich eigentlich nie auf und das ist mein Problem! Ich habe dir vorher erzählt, dass ich einen Versuch unternommen habe, einen autarken Bauernhof zu bauen. Es war sehr spannend ein Gebäude zu erstellen, das so ambivalent zwischen Zeitgenössischem und ‚vernakulärer‘ Tradition steht. Das ist mir aber leider misslungen. Da es an meiner Laufstrecke liegt und ich somit dort vorbei laufe, ärgere ich mich jedes Mal grün und blau. Vielleicht ist das ein Charakteristikum von mir. Die Kinder, die nicht so geraten sind, wie man es sich vorgestellt hat, trägt man permanent mit sich. Dieser Prozess hört zwar mit der Übergabe auf, aber emotional bleibt er bestehen. Wenn ich an anderen Gebäuden vorbeigehe, die ich gebaut habe, versetzt mich das auch in Ärger, weil ich im Nachhinein vieles anders gemacht hätte, z.B. wenn das eine oder andere Gebäude bauphysikalische Probleme hat.

RR_Das ist ja vielleicht ein Ansporn Gebäude zu planen, die nicht mehr an deiner Laufstrecke liegen!
Du bist ja ein Wanderer zwischen den Kulturen – insbesondere der italienischen, österreichischen und südtirolerischen Kultur – und einer, der in verschiedenen Sprachen zeitgleich denkt und die Sprache auch als Mittel zum Zweck nutzt. Du sprichst ja auch von der ‚Präzision der Sprache‘. Schlussendlich, nach diesem ganzen Wirbel an Projekten, den wir gesehen haben, kommt dann diese ganz präzise Formulierung von bestimmten Begriffen

hinein, die dann wiederum umgesetzt werden. Jetzt ist es aber oft Thema in der Architektur, dass gerade die Architektursprache ziemlich diffus ist. Ist das für dich ein kleiner Widerspruch oder wie gehst du damit um?

WA_Du meinst meine Architektursprache ist diffus?

RR_Allgemein ist die Architektursprache diffus.

WA_Das ist ja auch der Grund. Wenn diese Architektursprache nicht so diffus wäre, dann wäre ja dieses ‚anders Sprechen‘ nicht möglich. Das ist meiner Meinung nach auch das Interessante. Ich habe damit keine Probleme. Ist die Frage auf eine Stilfrage bezogen? Was meinst du mit Sprache? Denn die Frage ist, wie formulierst du die Sprache? Für mich setzt sich die Sprache aus Syntax und Inhalt zusammen. Mich interessiert, dass der Inhalt kohärent ist und die Syntax kohärent ist und auch bleibt.

RR_Und die Sprache in der Kommunikation mit Bauherren die du anwendest? Gibt es hier eine eigene Ebene für dich, um den Bauherren ‚abzuholen‘? Weil das, was du dir gedacht hast, nicht in der einen Ebene kommunizierbar ist, sondern woanders liegt?

WA_Ja das stimmt schon. Bauherren werden immer dort abgeholt wo sie sind. Nehmen wir als Beispiel dieses Sammlerhaus. Wenn es so entstanden wäre, wie es am Anfang formuliert wurde, dann wäre es nicht dieses ‚domestische‘ Haus geworden. Die Säle wären weiß mit

RR_Architectural language is vague in general.

WA_That's actually the reason. If this architectural language were not so diffuse, then this 'other language' would not be possible. In my opinion this is the interesting aspect. I have no problems. The question is based on a question of style. What do you mean by language? Because the question is how you formulate the language. For me, language is comprised of syntax and content. What interests me is that the content is coherent and the syntax is coherent and stays this way.

RR_What about the language you use in communication with the builders? Is there a separate level you need to adjust to where you can meet the builders? Because your ideas need to be communicated on one level but originate at a different place?

WA_Yes, that is right. Builders need to be picked up from where they are. Take for example this collector's house. If it had been established as formulated in the beginning, it would not have resulted in this domestic house. The halls would be white with concrete floors and there'd be those fancy neon lights. Above you, these Japanese maple would be mounted. Just the way it is with these collectors, below there is asceticism and above this Japanese Zen. For example, the Boros bunker is a great building. This is a question of attitude! We have succeeded, by driving around together and discussing, to build a collector's house. It may be anachronistic, but it is a collector's house. And the client agrees with me. He comes down

with his children and friends and opens this great space. There are four major areas of 250 to 400m². In these rooms they sit down and drink a vial. There are basically four living rooms. The owner has the privilege of having four living rooms! This approach was perhaps socio-political. I often visit the Basel art scene and observe the collectors and visitors rather than the art itself! The idea has evolved from this story. It was a long process that took 4-5 years. And in the end it is a building that the owner fully favors and is enthusiastic about. If you apply early enough you can also visit the building. This was not really planned initially. Meanwhile, he has great pleasure when visitors come and welcomes them with Prosecco ... Now not all at once! [all laughing]

MS_I would also be interested in the location of your office: Kaltern. To my knowledge, the place does not even have 8.000 inhabitants. Is there not a risk to open an office in such a rural area? Or is it the opposite and actually a benefit for your work to retreat into these rural settlements?

WA_My wife always says we should move to Zurich and with my fat professor's salary we could live there as Swiss. I could go cycling on Monday, running on Tuesday, on Wednesday I would dawdle and then head off to university. This does not work for me. I think I need this constant friction, which I also need with the contractor. Basically I always need this friction and if I do not get it, I need to look for it. That has also happened to me before! In a competition when there is no counterpart who to discuss with, it has already happened that I imagined a debating

Betonböden und diese schicken Neonlampen. Oben hätte man diesen japanischen Ahorn verbaut. Wie es halt so ist bei diesen Sammlern. Unten die Askese und oben dieser japanische Zen. Zum Beispiel der Boros-Bunker ist ja ein super Gebäude. Das ist eine Handlungsfrage! Uns ist es gelungen – auch durch Herumfahren und Diskussionen– gemeinsam ein Sammlerhaus zu bauen. Es mag vielleicht anachronistisch sein, aber es ist ein ‚Sammlungshaus‘. Und der Bauherr gibt mir auch Recht. Er geht mit seinen Kinder und Freunden herunter und öffnet diesen großen Raum. Es gibt vier große Räume von 250 bis 400m². In diesen Räumen setzt er sich nieder und sie trinken dort ein Fläschchen. Es sind in Prinzip vier Wohnzimmer. Der Bauherr hat eben das Privileg vier Wohnzimmer zu haben! Dieser Zugang war vielleicht auch ein gesellschaftspolitischer. Ich frequentiere ja sehr oft die Basler Kunstszene, aber beobachte mittlerweile die Sammler und die Besucher mehr als die Kunst selbst! Aus dieser Geschichte ist das dann entstanden. Es war ein langer Prozess, der 4-5 Jahre gedauert hat. Und am Ende ist es ein Gebäude, welches der Bauherr voll mitträgt und davon begeistert ist. Wenn man sich früh genug anmeldet, kann man das Gebäude auch besuchen, was anfangs eigentlich nicht geplant war. Mittlerweile hat er große Freude daran, wenn sich Besucher anmelden, und begrüßt sie mit Prosecco ... jetzt nicht alle auf einmal! [Lachen]

MS_ Mich würde auch der Standort deines Büros interessieren: Kaltern. Meines Wissens hat der Ort keine 8.000 Einwohner. Ist es nicht ein Risiko in so einer ländlichen Gegend ein Büro zu eröffnen? Oder ist es

im Gegenteil für deine Arbeit von Vorteil sich in diese ländlichen Siedlungsgebiete zurückzuziehen?

WA_ Meine Frau sagt immer wir sollten nach Zürich ziehen und dort mit meinem fetten Professorengehalt als Schweizer leben. Ich könnte am Montag radfahren, am Dienstag laufen, mittwochs noch ein bisschen herumtrödeln und dann auf die Uni gehen. Das funktioniert bei mir nicht. Ich denke, dass ich diese permanente Reibung brauche, welche ich sie auch bei den Bauherren benötige. Grundsätzlich brauche ich diese Reibung immer und wenn ich sie nicht bekomme, muss ich sie mir suchen. Das ist mir auch schon passiert! Bei einem Wettbewerb zum Beispiel, wo man kein Gegenüber hat mit dem man diskutieren kann, ist es auch schon vorgekommen, dass ich mir selbst ein Gegenüber ausgedacht habe und dann ein Streitgespräch geführt habe. Und Kaltern ist für mich, wie gesagt, das Paradies! Aber das Paradies gibt es ja nur auf der Meta-Ebene, weswegen uns der Herrgott einfach mit so vielen Idioten bestraft hat! Ich bin übrigens auch einer dieser Idioten! Und die Reibung mit diesen Idioten ist für mich notwendig, um so zu arbeiten, wie ich arbeite.

MS_ Das hast du also in deinem Vortrag gemeint mit ‚Heimat ist dort wo das Herz weh tut‘?

WA_ Genau!

RR_ Die gebaute Architektur und die im Plan entwickelte Architektur, welche dann gebaut wird, ist für dich, wie du

partner and led an argument. As I said, Kaltern is the paradise for me! But the paradise only exists on the meta-level, which is why the holy Lord has punished us with so many idiots! Anyways, I'm also one of those idiots! And the friction with this idiot is necessary for me to work the way I work.

MS_ So that is what you meant in this lecture when you said, 'Home is where the heart hurts?'

WA_ Right!

RR_ The built architecture and the planned architecture, which is then built, is according to your descriptions, the construction of the idea, which is compiled of various elements. This construction of the idea is then declared until it finally turns into the building.

WA_ The idea is not the building for me. The idea is the attitude in which I conceive this building. It is not yet the ultimate architecture. It's a bit more than a classic attitude. It already has a form, but it is not yet the building.

RR_ In dialogue with yourself of some part or the self, one can very well understand what you mean. You often work together in teams or in different constellations. How does the construction of the idea arise?

WA_ In the same way! For example, the cooperation with Rainer Köberl for the winery was wonderful. I very quickly come up with incentives and Rainer is, as you know, a



thinker, a contemplator. These two situations have actually complemented extremely well. This is a dialogue, this long thinking process and the first articulation of a word or a sketch is still in an intuitive phase. I like working together with partners, otherwise I would not look for them. Of course I only seek those where I believe that we are acting on the same wavelength, otherwise it would not work. If I had to cooperate with a hyper-structured type, that would certainly go down the drain!

RR_ Concerning clients, they often come to the architect and say, 'I would also like to have something like you have already done here.' How does that work for you? Because it's relatively clear that they will never get exactly what you've done before.

WA_ I do not know that. The worst that can happen is that

es beschrieben hast, die Konstruktion der Idee, welche aus den verschiedensten Elementen zusammengetragen wird. Diese Konstruktion der Idee, wird dann deklariert, bis sie schlussendlich zum Gebäude wird.

WA_ Die Idee ist für mich nicht das Gebäude. Die Idee ist die Haltung, mit der ich dieses Gebäude denke. Es ist noch nicht die ultimative Architektur. Es ist ein bisschen mehr, als eine klassische Haltung. Es hat schon eine Figur, aber es ist noch nicht das Gebäude.

RR_ Im Dialog mit dir selbst oder mit einem Selbst, kann man das sehr gut nachvollziehen. Du arbeitest oft in Teams zusammen oder in verschiedenen Konstellationen. Wie entsteht denn dann die Konstruktion der Idee?

WA_ Gleich! Zum Beispiel die Zusammenarbeit mit Rainer Köberl für die Kellerei war wunderbar. Ich habe sehr schnell etwas auf das Tablett und der Rainer ist ja, wie ihr wisst, ein Denker, ein langer Nachdenker. Diese zwei Situationen, haben sich eigentlich extrem gut ergänzt. Das ist ein Dialog, dieses lange Nachdenken und diese ersten Artikulationen eines Wortes oder eine Skizze ist immer noch in dieser intuitiven Phase. Ich arbeite schon mit Partner zusammen, sonst würde ich sie mir ja nicht suchen. Ich suche natürlich nur jene, wo ich glaube, dass wir auf der gleichen Wellenlänge agieren, ansonsten würde das natürlich nicht funktionieren. Wenn ich mit einem hyper-strukturierten Typen zu tun hätte, geht das sicher in die Hose!

RR_ Zum Thema ‚Bauherren‘ – ein Bauherr kommt ja meistens zum Architekten oder zur Architektin und sagt: ‚Ich hätte auch gerne so etwas, was sie schon gemacht haben!‘ Wie funktioniert das bei dir? Weil es ist ja relativ klar, dass er nie das bekommen wird, was du schon einmal gemacht hast.

WA_ Das weiß ich nicht. Das Schlimmste, was passieren kann, ist dass der Bauherr mit ‚schöner Wohnen‘ kommt! Was ich aber auch nicht so tragisch finde. Mir ist lieber, sie artikuliert eine Sehnsucht! Und wenn jemand mit ‚schöner Wohnen‘ kommt und eine Sehnsucht artikuliert, dann habe ich ein Bild mit dem ich weiter agieren kann. Und wie gesagt, ich glaube, es ist ein Prozess, ein Prozess mit vielen Teilnehmern. Zum Beispiel arbeite ich jetzt gerade an einer Villa; dort habe ich einen wahnsinnig guten Betonschaler. Ich habe noch nie so schönen Beton zusammen bekommen! Von diesem Schaler kommen Anregungen, wo ich mir denke: ‚Ja, der hat Recht!‘ Dann gehen wir ein Gläschen trinken und dann machen wir das so, fertig. Ich glaube, dass man Architektur nicht nur an einer Person festmachen kann. Ich denke, dass vor allem die Bauherren eine wichtige Rolle spielen. Und bei diesem von der ‚Norm zur Form‘-Gebäude war es ja überhaupt nicht der Architekt, es war die Interpretation! Es war an und für sich das Gesetz, das dieses Gebäude geplant hat!

MS_ Welche Art von Bedeutung hat Beton für dich überhaupt? Muss es bei dir auch, wie bei so vielen Architekten, roh und rau sein, oder gibt dir die Materialität der Ort vor? Bist du hier freier?

the client asks for 'Home Sweet Home!' What I also do not regard as tragic. I'd rather they articulate a longing! And if someone comes up with 'better living' and this desire is articulated, then I have a picture with which I can continue to operate. And as I said, I think it is a process, a process with many participants. For example, right now I am working on a villa, where I have an insanely good craftsman working on the concrete formwork. I have never seen such a beautiful concrete! This versatile craftsman provides suggestions on which I think to myself, 'Yes, he is right!' Then we go have a drink and then we do it in this way and that's it. I believe that architecture cannot be limited to one person. I think that especially the clients play an important role. The 'norm to form' building was not entirely the work of the architect, it was the interpretation! It was in itself the law, which has planned this building!



MS_What significance does concrete have for you? Does it have to be crude and rough for you, as for so many architects, or does the place determine the materiality? Are you free in that sense?

WA_This has again to do with Loos' atmosphere theme, also with the semantic topic. What message do I want to express? Where can I find appropriate concrete? In theory I would have considered the brutal concrete in this medium urban petty zone as suitable. For example, an elderly woman came to me and said: 'Are you Mr. Angonese?' 'Yes.' 'I have never seen such an ugly building!' Thereupon I said, 'Yes, I made it so ugly, so that the other buildings appear to be beautiful!' Joke aside. I think the material is always very highly reflective and in this small winery, it was simply the cost. Building a winery with 320.000 [€] is not so easy, at least not in South Tyrol. A similar house built differently costs 700.000 [€]. There are only KLH carriers; there are no arches, only exposed wires all very radically implemented to keep down the costs. I find these constraints very exciting. These are also team players! Just as the laws are team players, the constraints are team players as well.

MS_Now you cannot claim that you always use the material in a suitable way and look for this 'material honesty' in architecture. We have seen that, for example, in the winery, where the concrete roof is supported by wooden pillars. What is the reason here? Is it really the irritation, the irony that you use here?

WA_ Das hat jetzt wieder mit dem Stimmungsthema von Loos zu tun, ebenso mit dem semantischen Thema. Welche Botschaft will ich ausdrücken? Wo finde ich adäquaten Beton? Also ich hätte theoretisch den brutalen Beton in dieser mittelstädtischen kleinkarierten Zone sehr gut gefunden. Zum Beispiel kam eine ältere Frau zu mir und sagte: ‚Sind sie der Herr Angonese?‘ – ‚Ja!‘ – ‚Ich habe noch nie so ein unschönes Gebäude gesehen!‘ Daraufhin habe ich gesagt: ‚Ja, das habe ich nur so unschön gemacht, damit die anderen Gebäude schöner sind!‘ Witz beiseite. Ich glaube das Material wird immer sehr stark reflektiert und bei dieser kleinen Kellerei waren es einfach auch die Kosten. Mit 320.000 [€] eine Kellerei zu bauen, ist nicht so leicht – zumindest in Südtirol ist es nicht so leicht. Ein ähnliches Haus anders gebaut kostet bei uns ca. 700.000 [€]. Es gibt nur KLH-Träger, es gibt keine Böden, nur Aufputz-Leitungen. Alles sehr radikal umgesetzt um die Kosten zu halten. Diese Sachzwänge finde ich sehr spannend. Das sind nämlich auch Teamplayer! So wie die Gesetze Teamplayer sind, sind auch die Sachzwänge Teamplayer.

MS_ Jetzt kann man nicht behaupten, dass du das Material immer materialgerecht einsetzt und nach dieser ‚Materialehrlichkeit‘ in der Architektur suchst. Wie wir es zum Beispiel bei der Weinkellerei gesehen haben, bei der das Betondach von Holzstützen getragen wird. Was ist hier der Grund? Ist es wirklich die Irritation oder die Ironie, die du darin suchst?

WA_ Ich halte nicht allzu viel von der ‚Ehrlichkeit‘ in

der Architektur. Dann gäbe es keinen Barock, es gäbe eigentlich keine Architekturgeschichte! Was ist bitte ehrlich in den 6.000 Jahren Architekturgeschichte? Mich interessiert die Stimmung! Wenn man sich zum Beispiel Gebäude von Loos oder Le Corbusier ansieht, was ist dort bitte ehrlich? Die indischen Bauten sind vielleicht noch ehrlich. Aber ich denke, ihnen ist es auch um Stimmung gegangen – Stimmungen und Botschaften! Das war ja auch die Zeit, in der Architektur auch politische Erziehungsansprüche zu erfüllen hatte, was sie ja heute leider nicht mehr tut.

MS_ Wenn wir beim Thema Ehrlichkeit bleiben und an Südtirol denken, fallen mir diese pseudo-folkloristischen Burgen ein, die großen tirolerischen Bauernhöfe und daneben die etwas abgehobene Design-Architektur. Wie agiert man als Architekt in so einem Umfeld? Macht das Spaß?

WA_ In Südtirol gibt es drei ‚Becken‘. Es gibt das folkloristische – das Architektur-pornografische, es gibt ein mittleres Becken und ein linkes Becken. In dem schwimmen die ganzen Pseudomodernisten, Klimahäusler, Vollwärmeschutz-Begeisterten und so weiter. Im mittleren Becken schwimmen ganz wenige und da kann der Fisch hin und her schwimmen! Einmal schwimmt er darüber, dann schwimmt herüber. Und ich sehe mich ein bisschen wie dieser Fisch, der immer wieder hin und her schwimmt. Das ist eine Frage der Freiheit! Ich lasse mich einfach nicht gerne durch Zwänge beeinflussen.

WA_I do not care much about the 'honesty' in architecture. There would be no Baroque; there would actually be no architectural history. How much has honesty contributed to architecture in the 6.000 years of building history? I am interested in the mood! If you look at for example the buildings of Loos and Le Corbusier, where do you find honesty? The Indian buildings are perhaps more honest. But I think they also represent the atmosphere. Atmosphere and messages! In that time, architecture had to meet political education claims; unfortunately today that is not so much the case.

MS_If we stick to the topic honesty and think of South Tyrol, what comes to my mind are these pseudo-folkloristic castles, the big Tyrolean farmhouses next to the somewhat aloof style architecture. How do you act as an architect in such an environment? Is it fun?

WA_In South Tyrol there are three pools. There is the folkloric, architectural pornographic pool, there is an intermediate and a left pool. Here linger all pseudo-modernists, climate-house-full-insulation enthusiasts and so on. Very few swim in the central pool and so the fish can swim back and forth! Once it swims above, then it swims across. And I see myself as this fish swimming back and forth repeatedly. This is a question of freedom! I don't let myself get influenced by constraints.

RR_You have briefly mentioned that you will work in Vorarlberg due to a competition you have won. How did that happen? Why did you want to participate in a project

behind the mountains?

WA_I often participate at competitions! I was also invited to the renovation of Joanneum. I participate, because I need that. I cannot always work in South Tyrol. I lose almost every time and never win a competition. Plus it is also a cultural question. I am interested in working with different people. I also participate at competitions in Germany and used to in Italy. In Italy however, you actually win, but you do not build; this has already happened twice. I am interested in the cultural challenge and in the specific case of the villa in Vorarlberg also in the fact that eight good colleagues were invited and I thought: 'Let's see!'

RR_Is the participation at a competition an appropriate way not just to generate work but to implement your way of thinking?

WA_No, not really. I also see that it does not really work. In a competition an idea is often formulated, but the first phase of the process—the exchange of ideas—is omitted. Nevertheless, competition must not be demonized, it is a very important tool for young architects, it is an important tool for agencies who want to build and have these instruments. I'm lucky enough to get most jobs directly. At present I have only little interest in public contracts. I will work on the library, but it is not always nice to work with these gentlemen. In South Tyrol there is this climate house mania with this full thermal insulation, but I do not want to take that on me anymore.

RR_ Du hast kurz erwähnt, dass du jetzt auch in Vorarlberg tätig sein wirst, durch einen Wettbewerb, den du dort gewonnen hast. Wie ist es eigentlich dazu gekommen? Was hat dich dazu veranlasst, dort hinter den Bergen mitzumachen?

WA_ Ich nehme öfter an Wettbewerben teil! Ich war ja auch hier geladen für den Umbau des Joanneums. Ich mache mit, weil ich das brauche. Ich kann ja nicht immer nur bei uns in Südtirol arbeiten, da verliere ich ja eh fast alles und gewinne nie einen Wettbewerb. Und es ist für mich auch eine kulturelle Frage, es interessiert mich mit anderen Leuten zu arbeiten. Ich nehme auch an Wettbewerben in Deutschland und Italien teil. Aber in Italien mittlerweile nicht mehr, weil man dort zwar gewinnt, aber nicht baut, was mir schon zweimal passiert ist. Mich interessiert die kulturelle Herausforderung! Und im speziellen Fall dieser Villa in Vorarlberg auch die Tatsache, dass acht gute Kollegen geladen waren und ich habe mir gedacht: ‚So, schauen wir einmal!‘

RR_ Ist die Teilnahme an Wettbewerben für dich ein probates Mittel, nicht nur um Arbeit zu generieren, sondern überhaupt deine Gedankenwelt umsetzen zu können?

WA_ Nein, eigentlich nicht. Ich sehe auch, das klappt nicht so richtig. Bei einem Wettbewerb wird oft eine Idee formuliert und es fehlt meistens die erste Phase des Prozesses: der Austausch! Trotzdem darf man dieses Instrumentarium nicht verteufeln. Es ist ein ganz wichtiges Instrumentarium für junge Architekten, es ist

ein wichtiges Instrument für Büros, die bauen wollen und müssen. Ich habe das Glück, die meisten Aufträge direkt zu bekommen. Für öffentliche Aufträge habe ich jetzt nur mehr wenig Interesse. Die Bibliothek werde ich noch machen, aber es ist nicht immer nett mit diesen Herren zu arbeiten. Dann gibt es noch in Südtirol diese Klimahaus-Manie mit dem Vollwärmeschutz usw., aber das alles möchte ich mir nicht mehr antun.

RR_ Man bemerkt in Zeiten des Klimawandels, dass es immer wärmer wird. Vielleicht geht diese Euphorie mit dem Vollwärmeschutz auch wieder vorüber!

WA_ Ja, das ist eine Möglichkeit! Oder es kommen wieder Straßenkämpfe und dann brennt das Zeug ganz ordentlich! Ist nicht ganz politisch korrekt, aber für ‚Stadtguerillas‘ sind diese Vollwärmefassaden überhaupt nicht geeignet! [Lachen]

RR_ Du bist auch Mitglied im Salzburger Gestaltungsbeirat. Es ist ja für Architekten etwas Undankbares in so einem Beirat aufzutreten und zu präsentieren. Ich weiß das selbst, weil ich in Köln im Gestaltungsbeirat bin und dort werden wir immer schlecht angesehen. Dabei meinen wir es ja nur gut! Man will ja im Interesse der Stadt arbeiten und helfen, dass eine gute Architektur entsteht. Wie siehst du im Dialog mit den Architekten, die ihre Projekte präsentieren, beziehungsweise durch diesen Gestaltungsbeirat bringen müssen, deine Rolle? Auf der einen Seite als Mediator, der korrigiert oder noch mal den Feinschliff gibt, aber auf der anderen Seite in dem Wissen, dass der Architekt oder die

RR_We notice that in times of climate change it is apparently getting warmer. Perhaps we will get over this mania on full thermal insulation?

WA_Yes, that's one way! Or street fights return and then that stuff burns quite well! It is not really politically correct, but for urban guerrillas these insulated facades are not suitable at all! [all laughing]

RR_You are also a member of the Salzburg design committee. It's quite ungrateful for architects to attend and present in such advisory boards. I know that myself because I'm part of the Cologne design committee and there we are viewed in a bad way. But we actually mean it in a good way! You want to work in the interest of the city and support good architecture. How do you consider your role in the dialogue with the architects presenting their projects in this design committee? On the one side as a mediator, who corrects or does the fine-tuning, but on the other side knowing that the architects have to interpret their own genuine role. How far can you go in this role?

WA_What I do not see, but what is often assumed is that we are a union representative of architects. We definitely aren't. We have not applied for this job, we were asked and it is our duty to have a discussion on building culture. Within this building culture discourse, architects have to formulate the task and topic in a coherent way; then the discussion gets exciting! But if the issue is formulated in a way that actually perceives us as burdensome and unnecessary, then we'll have to fulfill our role as building

culture representatives. But eventually we intend to take things further. Here we currently have very good examples, but this actually applies to all design councils of Salzburg. The fundamental question is how the building culture dispute is led. And we are here to emphasize a concise discussion and especially keep the public interested; this is the highest value in our society as far as I'm concerned. I know it is not always easy.

MS_How important is building culture in your area? Especially in consideration of the tourist background of South Tyrol?

WA_In South Tyrol a state council was founded. On behalf of this council, critical and disputable projects should be furthered. I believe that councils simply have this important function to trigger and supervise processes. I personally have no problems with boards. I have just had a building in the South Tyrolean Advisory Board; we have been working very much. We have built models, have drawn plans for a draft, have collated very much material and tried to present our attitude through reflected work. Thereof a very beautiful dialogue has emerged. Like for example at the Schloss Tirol, at Manincor or at the collector's house. They all originated within extremely rigid systems such as building preservation, landscape protection, etc. When you are able to lead a dispute at eye level with the authority, then I find that the building heritage and landscape protection committees are capable of formulating public interest so that it is really the public interest and not in the words of Hannah Arendt, 'The power begins where

Architektin ihre eigene selbstverständliche Rolle zu spielen hat. Wie weit kann man in dieser Rolle gehen?

WA_ Was ich nicht sehe, aber man oft meint ist, dass wir Gewerkschaftsvertreter der Architekten sind. Das sind wir sicher nicht. Wir haben uns ja nicht beworben für diesen Job, wir sind gerufen worden und sind einer baukulturellen Diskussion verpflichtet. Es geht somit um diese baukulturelle Diskussion und wenn die Formulierung der Aufgabenstellung und des Themas seitens des Architekten schlüssig ist, dann ist die Diskussion eine Spannende! Aber wenn es so formuliert wird, dass man uns eigentlich als lästig und überflüssig empfindet, dann müssen wir eben unserem baukulturellen Auftrag nachkommen, aber es geht einfach darum, die Sachen weiter zu bringen. Da haben wir momentan sehr gute Beispiele, aber das betrifft eigentlich alle Gestaltungsbeiräte, die Salzburg bis jetzt gehabt hat. Im Grunde ist die Frage wie der baukulturelle Disput geführt wird. Und wir sind dazu da, dass dieser schlüssig geführt wird und vor allem das öffentliche Interesse, das meiner Meinung nach der höchste Wert einer Gesellschaft ist, gewahrt wird. Ich weiß, das ist nicht immer so leicht.

MS_ Was hat Baukultur für einen Stellenwert für dich in deiner Region? Besonders wenn man den touristischen Hintergrund von Südtirol betrachtet?

WA_ Es gibt jetzt auch in Südtirol einen Landesbeirat, der ins Leben gerufen wurde. Dieser soll dazu beitragen kritische Projekte und diskutierbare Projekte weiter zu

bringen. Ich glaube, dass Beiräte einfach diese wichtige Funktion haben Prozesse weiter zu bringen. Ich persönlich habe überhaupt keine Probleme mit Beiräten. Ich hatte jetzt ein Gebäude im Südtiroler Beirat, woran wir sehr viel gearbeitet haben. Wir haben Modelle gebaut, wir haben Pläne für einen Vorentwurf gezeichnet, wir haben extrem viel Material geliefert und versucht, unsere Haltung anhand von reflektierter Arbeit zu zeigen. Daraus entstand ein sehr schöner Dialog. Wie zum Beispiel auch beim Schloss Tirol, bei Manincor oder beim Sammlerhaus. Die sind alle in extrem rigiden Systemen wie Denkmalschutz, Landschaftsschutz, usw. entstanden. Wenn man mit der Behörde im Stande ist einen Disput auf Augenhöhe zu führen, dann finde ich, dass der Denkmalschutz und der Landschaftsschutz dazu fähig sind, das öffentliche Interesse so zu formulieren, dass es wirklich öffentliches Interesse ist und nicht wie es Hannah Arendt formuliert hat: ‚Die Macht beginnt dort, wo die Öffentlichkeit aufhört!‘ Dann ist das ein Gut auf das wir zu reagieren haben. Ich bin davon überzeugt, wenn das öffentliche Interesse richtig artikuliert ist, es auch richtig ist. Mir ist es auch schon passiert, dass ich gegenüber dem Denkmalschutz eine andere Haltung hatte. Daraufhin ist die Chefin des Denkmalamtes – übrigens eine sehr gute Denkmalpflegerin – zu mir gekommen und hat gesagt: ‚Das geht aus denkmalpflegerischen Gründen nicht!‘ Aber was heißt ‚denkmalpflegerische Gründe‘? Da habe ich gesagt: ‚Das akzeptiere ich nicht, ich rekurreiere dagegen!‘ Daraufhin ist sie in ihr Büro gegangen und hat eine wirklich sehr gute Stellungnahme geschrieben, worauf meine Antwort war: ‚Ja, da hast du Recht!‘ Darauf habe ich eben

the public stops!' Then that is an asset to which we have to respond. I am convinced that if the public interest is properly articulated, then it is also right. To me it has also happened that I had a different attitude towards building preservation. Then the head of the Heritage Office, incidentally a very good conservationist, came to me and said, 'This is due to historic preservation reasons.' But what does 'historic preservation reasons' mean? So I said, 'I do not accept that, I make recourse against it!' Then she went to her office and wrote a really good letter of opinion to which my answer was, 'Yes, you're right!' I just had to respond to that. They are not always wrong. Actually, they are often right!

RR_Such a dialogue is only possible if you have your own position that is being strengthened. Only then the other person in the discussion is willing to enter the



discourse. This positioning and this attitude are central to you. Several of your projects show that they underlie an incredibly clear attitude. You're also active in teaching and thus concerned to introduce the young to architecture and to professional life. To what extent does the development of an attitude play a role that you want to encourage? Or is that not one of the first priorities? Do they have to study other things before they are introduced to architecture?

WA_I usually start with exercises. I assign the task to rebuild houses in a scale of 1:20 and redraw drafts, because I stick to the method of building. They really build these houses! These are no cardboard stories, but they build genuine houses of wood, concrete, or whatever. This is a fast learning strategy. The next step is approaching the topic of constructing an idea. This is actually my attitude that has evolved from my teaching activity: how is architecture, an attitude or an idea generated? From the intuitive process, the cultural reflection to an idea. That is the actual teaching! Similar to your approach, we then work on the specific example. To me, process and legitimization are essential. Legitimization is particularly important. Phrases such as, 'I like it!' or, 'This is beautiful!' are disgraceful. Always ask: 'Why, why, why?'

RR_How do students react when you tell them, 'Architecture is not about honesty!'

WA_I don't consider this idea permanently. I am interested in the atmosphere; the atmosphere parameter and the message. When I take for example the Postal Savings

reagiert. Es ist ja nicht so, dass sie immer Unrecht haben. Sie haben ja oft Recht!

RR_ So eine Dialogbereitschaft ist ja erst möglich, wenn eine eigene Position da ist und gestärkt ist. Und dann ist das Gegenüber in der Diskussion auch erst bereit diesen Diskurs aufzunehmen. Um diese Positionierung und diese Haltung dreht sich ja viel bei dir. Man erkennt sehr gut in deinen verschiedenen Projekten, dass eigentlich eine unglaublich klare Haltung dahinter steckt, welche die Projekte auszeichnet. Du bist ja auch in der Lehre tätig und damit befasst, die Jungen an die Architektur, an das Berufsleben heranzuführen. In wie weit spielt die Entwicklung einer Haltung eine Rolle, die du ihnen mitgeben möchtest? Oder ist das erstmals gar kein Thema? Müssen sie erst mit anderen Dingen beschäftigt werden, um an die Architektur herangeführt zu werden?

WA_ Ich beginne meistens mit Übungen. Ich lasse ganze Häuser im großen Maßstab 1:20 nachbauen und lasse Zeichnungen nachzeichnen, weil ich an dieser Methode des Bauens festhalte. Sie bauen diese Häuser wirklich! Das sind keine Kartongeschichten, sondern sie bauen richtige Häuser aus Holz, aus Beton, aus was auch immer. Das ist eine Methode des schnellen Lernens. Der nächste Schritt ist das Thema der ‚Konstruktion einer Idee‘. Das ist eigentlich meine Haltung, die sich erst aus meiner Lehrtätigkeit heraus entwickelt hat: Wie wird eine Architektur, wie wird eine Haltung, wie wird eine Idee generiert? Vom intuitiven Prozess über die kulturelle Reflexion hin zur Idee. Das ist eigentlich die Lehre!

Danach wird wie bei euch am Beispiel konkret gearbeitet. Ich lege sehr großen Wert auf den Prozess und auf die Legitimation. Legitimation ist für mich sehr wichtig. Der Satz: ‚Das gefällt mir!‘ oder ‚Das finde ich schön!‘ mag ich überhaupt nicht. Immer fragen: ‚Why, why, why?‘

RR_ Wie gehen die Studierenden damit um, wenn du sagst: ‚Es geht gar nicht um die Ehrlichkeit in der Architektur?‘

WA_ Das kommt jetzt nicht dauernd vor, dass ich das zu den Studierenden sage. Mich interessiert die Stimmung. Der Stimmungsparameter und die Botschaft. Wenn ich zum Beispiel die Postsparkasse von Wagner hernehme oder wenn ich Loos hernehme oder Le Corbusier, was ist dort ehrlich? Es hat eine tektonische Logik und eine tektonische Konsequenz, aber ist es dann schon ehrlich? Nicht ehrlich zu sein, heißt das schon lügen?

RR_ Okay, jetzt wird es philosophisch.

MS_ Ich habe eine Frage zum Hauptthema deiner Arbeit und zwar das ‚Weiterbauen‘, das ‚Bauen im Ort‘. Wie bringt man das den Studierenden bei? Wie sensibilisiert man sie dafür? Man könnte als junger Architekt doch sagen: ‚Mich interessiert kein Bauen im Bestand, meine Projekte entstehen auf der grünen Wiese und ich spreche meine eigene Sprache!‘

WA_ Die Themen such ja ich aus! Wir geben Themen vor und geben Orte vor. Aber was ich mit Weiterbauen meine,

Bank by Wagner or Loos or Le Corbusier—is there any honesty? There is a tectonic logic and consequence, but is it honest? Is not being honest falsehood?

RR_Okay, now it gets philosophical.

MS_I have a question on the main themes of your work, specifically on ‘continued construction’ and ‘building in a place.’ How do you teach it to students? How do you sensitize them? As young architect you might say, ‘I’m not interested in refurbishment, my projects originate on the green field and I speak my own language.’

WA_I choose the topics! We determine topics and places. But what I mean by ‘continued construction’ does not refer to ‘continued construction in one place’, but to ‘constructing out of a place.’ This is something else and the continued construction out of a place is related to the fact that it is not just about getting to use figures, shapes and materials but also to create attitudes, ideologies, fractures, ambivalences, etc. I was once asked by Max Rieder in Salzburg: ‘What happened if you were caught in the desert and you had to build something?’ Then the construction of an own place becomes more important within this place. The continued construction in a place encourages the interpretation of the place rather than taking it for granted or for what it is. Therefore, the place requires an answer, how the place can be shaped and transformed. And what are places? I do not want to get philosophical, but a place is a very flexible concept.

RR_Are there topics, a project, or type of project you are very keen on building or is there anything you would never touch?

WA_I am not interested in row houses; also because of my first marriage. I don’t do that. What I am also not interested in are hotels, as they are built in South Tyrol at present. These belong either to folklores or modern ‘box builders,’ that only build boxes and no architecture. I have always refused this hotel architecture. However, if someone wants to develop something great together, then it can be different. Yet I don’t know many, who share this world view, like the pioneers of the tourism architecture of the Alps. I know many people who think in sceneries and capitalization. After 10 years the whole stuff is torn down and they set up a new scene.

RR_Is there a project you would really like to approach?

WA_I have been lucky enough to build a few wine cellars and museums. I am interested in random things, such as a water cistern or a bridge or things that I have not tried yet. But I am also interested in repetitions! There are, for example, insanely great architects from Sardinia: Alberto Ponis. He has planned 250 types of holiday homes. At least 50 examples are extremely well done and 10 are excellent. A completely misjudged guy! Just imagine this: planning a holiday home 250 times! I’d get paranoid; after the 4th or 5th wine architecture I am already at the end of my ‘white wine wisdom!’

ist jetzt nicht das ‚Weiterbauen in einem Ort‘ sondern ‚aus einem Ort heraus‘. Das ist etwas Anderes und das Weiterbauen aus einem Ort heraus hat ja auch mit der Tatsache zu tun, dass es nicht nur darum geht, Figuren, Formen und Materialien zu verwenden sondern auch Haltungen, Ideologien, Brüche, Ambivalenzen usw. zu schaffen. Ich wurde von Max Rieder einmal in Salzburg gefragt: ‚Was würde passieren, wenn man dich in die Wüste steckt und du müsstest dort etwas bauen?‘ Dann käme umso mehr die Konstruktion eines eigenen Ortes an einem Ort zu tragen. Das ‚Weiterbauen an einem Ort‘ impliziert nicht den Ort so zu nehmen wie er ist, sondern diesen so zu interpretieren und für sich eine Antwort zu finden, wie etwas aus diesem Ort heraus entwickelt werden kann. Und was sind Orte? Ich will jetzt nicht philosophisch werden, aber der Ort ist ein sehr dehnbarer Begriff.

RR_ Gibt es eigentlich einen Themenbereich, ein Projekt, eine Projektart, welche du unbedingt bauen möchtest und gibt es etwas, was du nie angreifen würdest?

WA_ Was mich überhaupt nicht interessiert, auch weil ich aus erster Ehe geschädigt bin, sind Reihenhäuser! Das mache ich nicht. Was mich auch nicht interessiert sind Hotels, so wie sie derzeit in Südtirol gebaut werden. Denn entweder sind dies Bauten der Folkloristen oder der modernen ‚Kistlbauer‘, die nur Kisten bauen und keine Architektur. Ich habe mich immer gegenüber dieser Hotelarchitektur verwehrt. Aber, wenn jetzt jemand kommt, der meint wir entwickeln gemeinsam etwas Tolles, dann

kann es auch anders sein. Aber ich kenne bis heute noch nicht viele, die diese Weitsicht, zum Beispiel der Pioniere der Tourismusarchitektur in den Alpen, haben. Viele die ich kenne denken einfach in Kulissen. Sie denken in einer Kapitalisierung. Nach 10 Jahren wird das ganze Zeug wieder weggeräumt und es kommt eine neue Kulisse.

RR_ Gibt es ein Projekt, welches du unbedingt einmal angreifen möchtest?

WA_ Ich habe das Glück gehabt, ein paar Weinkeller und Museen zu bauen. An und für sich interessieren mich schrägere Sachen. Eine Wasserzisterne oder eine Brücke! Einfach Sachen, die ich noch nicht probiert habe. Aber auch Wiederholungen interessieren mich! Es gibt zum Beispiel einen wahnsinnig tollen Architekten aus Sardinien, Alberto Ponis. Er hat 250-mal ein Ferienhaus geplant. Davon sind mindestens 50 Beispiele extrem gut und 10 sind exzellent. Ein vollkommen verkannter Typ! Das muss man sich einmal vorstellen: 250-mal ein Ferienhaus zu planen! Das wäre eine Paranoia für mich, ich bin jetzt schon nach der 4. oder 5. Weinarchitektur am Ende meiner ‚Weißweinheit‘!

MS_ Gibt es so etwas wie einen Maßstab, wo du dich am wohlsten fühlst? Reizt dich die städtebauliche Dimension?

WA_ Vor der habe ich Angst. Aber was heißt Städtebau? Ich bin jetzt nicht der Typ für Bebauungspläne oder für raumordnerische Gedanken. Es ist nicht mein Metier, ich habe das nie praktiziert. Ich arbeite im Bereich ganz

MS_ Is there something like a scale that you feel most comfortable with? Are you interested in the dimension of urban building?

WA_ I am afraid of that. But what is urban building? I'm not the type for development plans or regional planning thoughts. It is not my profession, I have never practiced it. I work in very small to medium projects. The longest building was 60 meters. Is that urban development? To us, rurals, 10 meters are already urban design!

MS_ Rather in terms of large-scaled infrastructure and traffic buildings?

WA_ I am not capable, hands off.

RR_ To what extent does Kaltern influence your projects that do not emerge from this place?

WA_ I can't tell you, I don't know. I know the place affects my continuous aggression, but when I contribute to competitions in Vorarlberg or Germany I do not drag that along. What I can do is get annoyed with German visitors in Kaltern and in Germany I might ... No, that is not possible! [laughs] I believe, the place is not determining in this context, but the wider context of South Tyrol is. It is not just the location. I am not in Kaltern! I have a wider radius of 40 km.

RR_ The bridge we have forged is quite exciting. Ranging from the projects you are doing, comprehending how they

actually emerge and how they are generated within your 'chaotic studio,' as you regard it yourself. Things have been revealed that are not obvious once your projects are released and observed. In these discussions it is remarkable to get an insight into how things actually emerge and proceed. Therefore, I would like to thank you very much for this wonderful evening, the presentation and discussion!

WA_ May I add one last thing? My listeners usually feel like they go home even more clueless than they have come. I hope that's not the case now.

kleiner bis mittlerer Dinge. Das längste Gebäude war 60 Meter. Ist das schon Städtebau? Bei uns Ruralen sind schon 10 Meter Städtebau!

MS_Eher bezogen auf eine großmaßstäbliche Sichtweise, Infrastrukturbauten und Verkehrsbauten?

WA_Ich kann das nicht, Hände weg.

RR_In wie weit ist für dich der Ort Kaltern prägend oder beeinflussend für Projekte, die nicht in diesem Ort entstehen?

WA_Kann ich nicht sagen, ich weiß es nicht. Ich weiß, dass der Ort prägend ist für meine permanente Aggression! Aber das kann ich jetzt nicht nach Vorarlberg oder zu einem Wettbewerbsbeitrag nach Deutschland mitnehmen. Was ich machen kann ist mich über die deutschen Gäste in Kaltern ärgern und ihnen in Deutschland etwas ... Nein, das geht nicht! [Lachen] Ich glaube, da spielt der Ort keine Rolle, sondern wirklich nur der Kontext von Südtirol. Es ist ja nicht nur der Ort. Ich bin ja nicht nur in Kaltern! Ich habe schon meine ca. 40km Auslaufradius.

RR_Ich glaube wir haben jetzt einen ganz spannenden Bogen gezogen. Von den Projekten, die du machst, dahinter zu kommen, wie sie eigentlich entstehen und wie sie aus diesem – wie du es selbst bezeichnest – chaotischen Atelier' generiert werden. Das sind Dinge, die jetzt zur Sprache gekommen sind, die gar nicht so klar

sind, wenn man die Projekte nur veröffentlicht sieht oder selbst betrachtet. Das ist auch das Spannende an so einer Diskussionsrunde: Dahinter zu kommen, wie die ganzen Dinge eigentlich geschehen. Deshalb möchte ich dir recht herzlich danken für diesen wunderbaren Abend, den Vortrag und die Diskussion!

WA_Darf ich noch etwas sagen? Ich hoffe Ihnen geht es nicht wie meinen Zuhörern sonst immer, wenn ich zu einem Vortrag geladen bin: Sie gehen ratloser raus als sie reingekommen sind!



PENEZIĆ & ROGINA

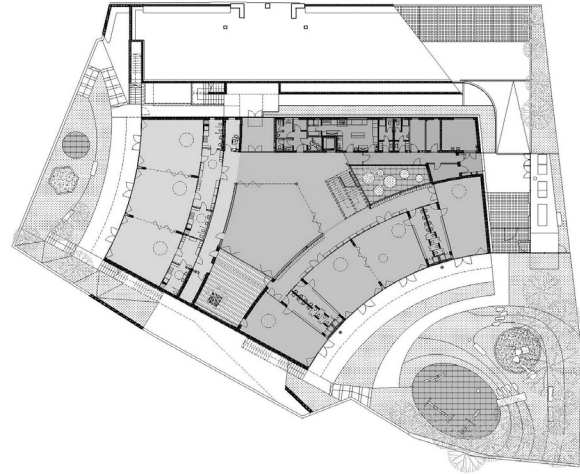
NOVEMBER 16, 2015

LECTURE_42

INTERVIEW_51

< ... as we are in the ground, we have two atriums. You can see through the whole building, you don't feel like being in the 'ditch.' >

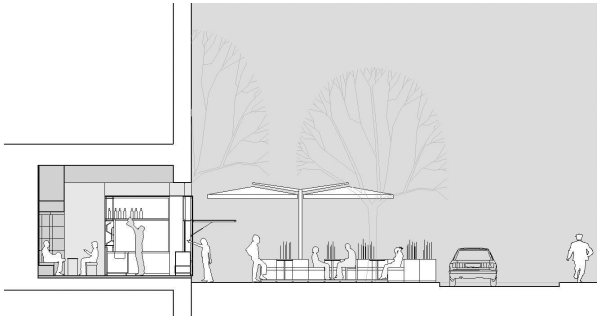
< ... indem wir eingegraben sind, haben wir zwei Atrien. Man kann durch das ganze Gebäude blicken, man fühlt sich nicht wie in einem Graben. >



LECTURE

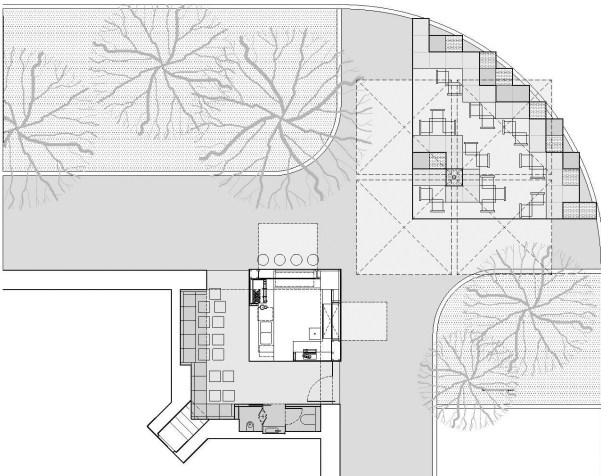
SRDOČI KINDERGARTEN | Rijeka, Croatia | 2011





< We took the bar and the services out [...] and put it in this glass cube, interpolated in the old building. It is functioning both outside and inside. The space is flowing around this cube, that could open or close. >

< Wir haben die Theke und die dienenden Bereiche nach vorne gebracht [...] und in diesen Glaskubus gesteckt, in dem alten Gebäude inseriert. Es funktioniert sowohl außen als auch innen. Der Raum fließt um diesen Würfel, der sich öffnen oder schließen kann. >

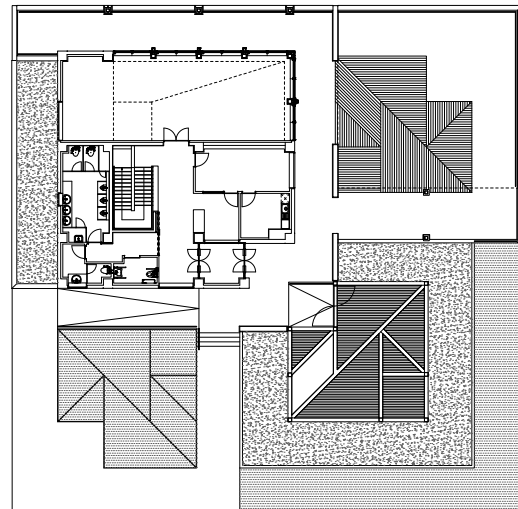
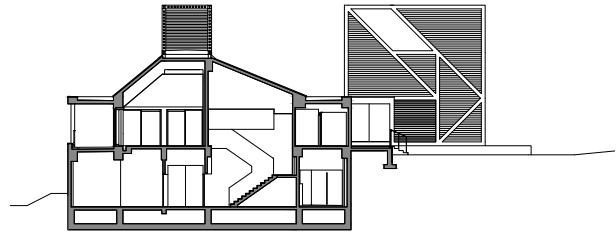


BLOK BAR | Zagreb, Croatia | 2011



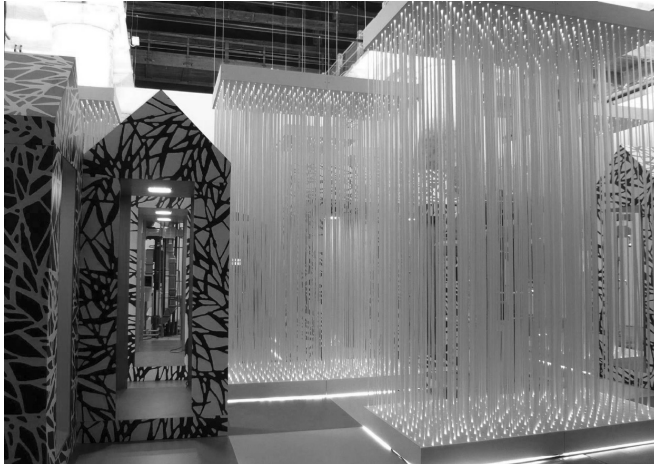
< Sie nennen es das 'Japan-Kroatien Freundschaftshaus'. [...] Wir haben Ähnlichkeiten zwischen dem kroatischen Leuchtturm und der japanischen Laterne gefunden. >

< They call it 'Japan-Croatia friendship house.' [...] We found similarities between the Croatian lighthouse and the Japanese lantern. >



LIGHTHOUSE OF FRIENDSHIP | Tokamachi, Japan | 2012





< We introduced three interrelated elements. The first one is the classical shelter, another is the mechanical conditioning, and the third one is the digital medium. >

< Wir führten drei miteinander verbundene Elemente ein. Das erste ist der klassische Unterschlupf, das nächste ist die mechanische Anlage, und das dritte ist das digitale Medium. >



ARCHITECTURE BIENNALE 08 | Venice, Italy | 2008



INTERVIEW

Time, Space and Thinking as Architecture
Zeit, Raum und Überlegung als Architektur



KR_ Krešimir Rogina
RR_ Roger Riewe
MS_ Marcus Stevens

RR_ Thank you very much for this highly interesting lecture. Those who have visited us before already know the procedure: this is a conducted discussion, interview and talk on your work and your theory-based office. Marcus Stevens is joining us in this round of discussion this evening as well. So, I would like to start off with a position you actually brought up with Cedric Price. Cedric Price on the one hand and Reyner Banham on the other hand. Obviously there is some considerable influence on your work, especially by Cedric Price, I noticed. How have you actually come about picking this position? Because it is clear, if you have found a position, then you could say that this is the position, this is the influence, the criterion. But why Cedric Price? What was the most interesting aspect of this person for you and your partner?

KR_ In 1980 I was in the USA and I found a book called 'Arthropods' by Jim Burns. The book contained works of architects from all over the world, not only Cedric Price, dealing with experimental architecture. There were Coop Himmel(b)lau and other Viennese guys. But for me Cedric Price was the most interesting out of them. It was kind of an intuition. I couldn't tell rationally, 'Yes, I pick that!' I liked that. It was some kind of love at first sight, because I felt that among them, he was the most programmatic and, in a way, he was not programmatic at all. He was more convincing in what he was doing in architectural terms than others who made it more flamboyant in terms of their appearance. He was really studying life. And he wanted to approve it. I am now rationalizing what I basically felt about his works; and of course, seeing the Fun Palace and his drawings of the Fun Palace from the helicopter across the

RR_ Danke vielmals für diesen höchst interessanten Vortrag. Jene, die uns bereits besucht haben, kennen den Ablauf: wir führen eine Diskussion, ein Interview und ein Gespräch zu Ihrer Arbeit und Ihrem Büro mit theoretischem Fokus. Marcus Stevens nimmt an dieser Diskussionsrunde heute Abend ebenfalls teil. Ich würde gerne damit anfangen, Ihre Haltung zu Cedric Price zu besprechen; und jene zu Reynar Banham. Wie ich gemerkt habe scheint besonders Cedric Price einen großen Einfluss auf Ihre Arbeit zu haben. Wie kommen Sie zu dieser Haltung? Denn, erst wenn Sie eine Haltung gefunden haben können Sie klar sagen: das ist die Haltung, der Einfluss, das Kriterium. Doch warum Cedric Price? Was war der interessanteste Aspekt dieser Person für Sie und Ihren Partner?

KR_ Ich war in den 1980ern in den USA und fand ein Buch mit dem Titel 'Arthropods' von Jim Burns. Das Buch enthielt experimentelle, architektonische Arbeiten aus der ganzen Welt, nicht nur die von Cedric Price. Es waren auch Arbeiten von Coop Himmel(b)lau und anderen Wiener Jungs. Aber für mich war Cedric Price der Interessanteste. Es war wohl Intuition. Es war keine rationale Entscheidung wie: ‚Ja, ich nehme das.‘ Es gefiel mir. Es war sowas wie Liebe auf den ersten Blick, denn unter allen anderen war er der Programmatischste und gleichzeitig völlig unprogrammatisch. Er war überzeugender, damit was er architektonisch schuf, als andere, die extravaganter aussehende Dinge schufen. Er studierte das Leben und er wollte etwas beweisen. Ich rationalisiere jetzt wie ich seine Arbeiten empfand;

natürlich war es faszinierend– der ‚Fun Palace‘ und seine Zeichnungen davon aus einem Helikopter heraus und diesen nachts von der anderen Seite des Flusses Lea zu sehen. Diesen großen freien Raum zu sehen, in dem so viel transformiert werden kann; die großartigen Aufzüge, die Treppen, es war so real. Es war so unreal und doch real. Und ich wollte dorthin und es sehen. Besonders, weil ich das eben fertig gestellte Pompidou Zentrum in Paris 1979 sah, was mich absolut faszinierte. Doch es war offensichtlich, dass es eine Steinwerdung der Idee war. Es war fast eher eine Prahlerei von Rohren als die Idee, für drei Stunden einen freien Raum um dich zu haben, ihn drei Stunden lang zu formen und dann – boom – etwas Anderes zu schaffen.

RR_ Das ist der Punkt an dem Ihr Zitat von Cedric Price sich bewahrheitet: ‚Sie brauchen kein Gebäude!‘ Das ‚gebaute‘ Gebäude.

KR_ Ja.

MS_ Genau, mehr als die Hälfte Ihres Vortrags war ja auch über Gebäude als nicht gebautes Werk. Ganz nach den Worten Cedric Prices haben Sie Ihre Gebäude auf engem Platz entworfen. Ist das etwas an dem Sie grundsätzlich interessiert sind – einem Konzept in dem die Architektur den freien Raum nicht als wichtigen Teil des Gebäudes sieht? Ist das die Basis Ihrer Arbeit?

KR_ Das war eine seiner Definitionen von Architektur. Eine andere sehr wichtige Definition von ihm war, dass

Lea River at night; seeing that huge space which could be transformed, those great elevators, staircases, it was so fascinating, so real in a way. It was so unreal real. And I wanted to be there, especially because I saw the just finished Georges Pompidou Centre in Paris in 1979, which absolutely fascinated me. But it was obvious, that it was a petrification of that kind of idea. It was more like pipes showing off than this idea of having the space around you for three hours, let's say, to form the space for three hours and then, boom, for something else.

RR_That's actually where your quote of Cedric Price comes true, 'You don't need the building,' the 'built' building.

KR_Yes.

MS_Indeed, more than half of your lecture was basically not about the building as built matter. Very much like in the words of Cedric Price you left the built works not out but with less space. Is that something that you are fundamentally interested in: a concept of architecture not to think space primarily as building? Is that the basis of your work?

KR_That was one of his definitions of architecture. Another very important definition of him was that architecture is when you enter something or stand in front of something. Then you say: 'Oh, that's architecture!' So, it doesn't exclude buildings at all. He just didn't mention it in his definition, but this wow-effect doesn't exclude, let's say,

Adalberto Libera's congress hall in Rome, which is, oh my god, wow—what an amount of 'throw-away-space,' as I call it. The grandeur of architecture is the 'throw-away-space.' This is also the grandeur of this space here. [The Old Aula of TU Graz, where the interview took place] And we feel wonderful here in this place. Yes indeed, it's a really nice space. Imagine this space half the height lower. Because of its height, this space is like an egg. We are all together here. We are closer because of this wonderful ceiling and this chandelier, which is going to fall on my head. Not all of the buildings are architecture. That's the important thing. And I'm interested in building. In Grožnjan [Summer school established by Penezić&Rogina in 1989] Cedric Price said: 'No, no, I am interested in symbolic representation. Don't get me wrong. I am very interested in symbolic representation.' He was inclusive, not exclusive, like modernists, you know. I think he is the greatest modernist or the greatest architect of the mechanical age. That's my point. He was inclusive and wanted buildings to last just to fulfill their function.

RR_And how does now Reyner Banham come in? I see that Cedric Price is like a godfather, in a certain way, for your architectural positioning. And then you've got the position of Reyner Banham, obviously pushing the theoretical part of your work.

KR_No, no, Reyner Banham was God or Christ and Cedric Price was Saint Peter or something like that.

RR_And both of them? Were their theoretical positions that

Architektur etwas ist, vor dem man stehen oder es betreten kann. Dann sagst man: ‚Oh, das ist Architektur!‘ Es schließt also keinesfalls Gebäude aus. Er hatte sie nur in seiner Definition nicht erwähnt, aber dieser Wow-Effekt schließt keinesfalls Gebäude wie die, sagen wir, Adalberto Liberas Kongresshalle in Rom aus, die ist einfach nur: ‚Oh mein Gott, wow! Welche Mengen an weggeworfenem Raum‘, wie ich es ausdrücke. Die Größe der Architektur ist der ‚weggeworfene Raum‘. Das ist auch die Größe dieses Ortes. [die ‚Alte Aula‘ der TU Graz, wo das Interview stattfand] Und an diesem Ort fühlen wir uns wundervoll. Ja, es ist wirklich schön hier. Stellen Sie sich nur vor der Raum wäre halb so hoch. Durch die Höhe ist er wie ein Ei geformt. Und wir sind alle zusammen hier. Wir sind näher zusammen wegen der wundervollen Zimmerdecke und diesem Kronleuchter, der mir auf den Kopf fallen würde. Nicht alle Gebäude sind Architektur, das ist das wichtige. Und ich bin am Bauen interessiert. In Grožnjan [Sommerschule, die 1989 von P&R eingeführt wurde] sagte Cedric Price: ‚Nein, nein, ich bin an symbolischer Repräsentation interessiert. Versteht mich nicht falsch, ich bin sogar sehr daran interessiert.‘ Seine Haltung war einschließend, nicht ausschließend, wie Modernisten, wissen Sie. Ich denke er ist der größte Modernist oder der größte Architekt des mechanischen Zeitalters. Das ist mein Punkt. Er war einschließend und wollte Gebäude, die halten, um ihre Funktion zu erfüllen.

RR_Und wo kommt Reyner Banham dabei ins Spiel? Ich verstehe, dass Cedric Price sowas wie der Pate für Ihre architektonische Positionierung ist. Und dann haben

Sie eben noch Reyner Banham, offensichtlich um den theoretischen Teil Ihrer Arbeit anzuregen.

KR_Nein, nein ... Reyner Banham war Gott oder Jesus Christus und Cedric Price war der heilige Petrus oder sowas in der Art.

RR_Und die beiden? Ihre theoretischen Positionen hatten großen Einfluss auf Ihre erste Teilnahme an einem Architekturwettbewerb, dem Shinkenchiku Architekturwettbewerb 1984, bei dem es um eine Interpretation des diokletianischen Palasts ging, wenn ich mich richtig erinnere, oder?

KR_Ja.

RR_Dabei ging es also nicht um reines Erschaffen, sondern um das Begutachten und die Neuinterpretation eines existierenden Gebäudes.

KR_Das war genau Cedric, denn wir mussten mit der Zerstörung als wichtigen Teil unseres Bauprozesses umgehen. Als er in den 1960ern zum britischen Parlament umgehen. Als er in den 1960ern zum britischen Parlament befragt wurde: ‚Herr Price, was würden Sie mit dem Parlament anstellen?‘, antwortete er: ‚Es einreißen.‘ Er startete ein Projekt in London über ein Pop-up-Parlament, bei dem man sehen konnte wie die Hülle des alten Parlaments entfernt wurde und er schrieb dazu, dass das alte Gebäude seine Pflicht getan hatte, dass die Demokratie ein neues, anderes Gebäude brauche und das alte nicht ausreichend sei. Wenn man also den

influenced your first competition entry at the Shinkenchiku Architecture Competition in 1984, an interpretation of the Diocletian Palace, as I remember, right?

KR_Yes.

RR_This was also not about producing but actually observing and interpreting an existing building.

KR_It was very Cedric because we are dealing with the demolition and the dismantling as a very important part of the building process. Because when he was asked about the British Parliament in the 1960s, 'Mr. Price, what would you do with the houses of Parliament?' he said 'I would tear it down.' And he made a project about a pop-up Parliament in London, where you can see that the old building is dismantled and he is writing that the old building has done what it had to, that our democracy needed a new, different building and this old one was not fulfilling. So, when you see the whole movie, the most horrific thing was not killing people, as we saw these clumsy, ugly guys in Paris, killing innocent, young people. Why didn't they tear down the Eiffel Tower? That would be the point. That would be the 'good job.' This is a very clumsy, amateurish job of being ... We call them terrorists. They think that they fight for a better world. So, when you see Big Ben, it's such a big symbol, but in the movies you see bang—this glass of Big Ben banging—and that's the most horrific thing. Cedric Price said, 'Tear it down! It's not worth it anymore.' And we said, 'Look. Here we have the notion of the Diocletian Palace.' This building was

transformed through destruction, it was destructed, but it was not destructed. It was transformed from the palace for one man into the town for every man, into the town of Split. So this was the basis of our project which was the style for the year 2001. The process of this city as we saw it in an idea of Tokyo, which is a vibrant city, which is obviously not the European city, that was kind of slow, old, weak. This is some kind of city which transforms itself. And we wanted to represent it at that typology. We didn't present it three-dimensionally, only two dimensions of some typology of the palace, which could be transformed from one level—which was more rural—to another level—which was more urban. So that was the idea, the idea was in that process. We had this very postmodernist Aldo Rossi in the jury, but the idea was Cedric.

MS_So, there is obviously a kind of thinking about the system in general in your architectural approach. You said: 'Architecture is life.' Or Cedric Price said that he was thinking more of architecture as life rather than ...

KR_Not me? No, about Cedric Price.

MS_Well, Cedric Price marks an obvious starting point in your work. The interesting point seems to be that you have found a new turn translating Price's ambitions about architecture as a socio-orientated discipline from the 'mechanical age,' as you called it, to the new age which is the raising digital age of the early 90s. I think this strong sense is visible foremost in your competition work at that time and further developed by means of conception—

ganzen Film betrachtet ist das Erschreckendste nicht Menschen, die andere töten – wie diese ungeschickten, widerlichen Typen in Paris, die unschuldige, junge Menschen töten. Warum haben sie nicht den Eiffelturm eingerissen? Das hätte es auf den Punkt gebracht. Das wäre ‚gute Arbeit‘ gewesen. So ist es eine wirkliche, ungeschickte, amateurhafte Vorstellung des Seins. Diese – wir nennen sie Terroristen – denken sie kämpfen für eine bessere Welt. Also wenn man sich Big Ben ansieht, das ist so ein großes Symbol, aber in den Filmen sieht man nur ‚bang‘, wie das Glas der Uhren zerspringt und das ist dann das Schlimmste. Cedric Price sagte: ‚Reißt es ein! Es hat keinen Wert mehr.‘ Und wir sagten: ‚Sieh mal, wir haben den Begriff des diokletianischen Palastes.‘ Dieses Gebäude wurde durch Zerstörung geformt und liegt in Trümmern. Doch es lag nicht in Trümmern. Es wurde vom Palast für einen Mann zu einer Stadt für alle Menschen, die in Split leben. Das war die Grundlage unseres Projektes, welches den Stil für das Jahr 2001 vorgab. Diese Stadt schritt voran. Wir sehen es an einer Idee von Tokyo, was eine sehr lebhafte und offensichtlich nicht europäische Stadt ist, die langsam, alt und schwach war. Diese Stadt erschafft sich selbst neu. Und wir wollten das in dieser Typologie darstellen. Wir haben es nicht in 3-D präsentiert, sondern nur bestimmte Abstufungen des Palastes in 2-D; jene, die wandelbar sind, von einem eher ländlichen zu einem eher städtischen Level heben. Das war also die Idee. Die Idee war der Prozess selbst. Wir hatten diesen Postmodernisten Aldo Rossi in der Jury, aber die Idee kam von Cedric.

MS_Sie machen sich offensichtlich viele Gedanken um das Gesamtsystem in Ihrem architektonischen Ansatz. Sie sagten: ‚Architektur ist Leben.‘ Oder, Cedric Price sagte, dass er eher an Architektur als Leben dachte ...

KR_Nicht ich? Nein, zu Cedric Price.

MS_Nun Cedric Price markiert einen offensichtlichen Startpunkt in Ihrer Arbeit. Der interessante Punkt daran scheint zu sein, dass Sie eine neue Richtung gefunden haben, in Ihrem Streben Prices Ambitionen des Sozialorientierten aus dem, wie Sie es nennen, ‚mechanischen Zeitalter‘ in das neue, digitale Zeitalter zu führen. Ich denke dieses Streben ist hauptsächlich in den Wettbewerbsarbeiten dieser Zeit zu sehen und entwickelte sich dann sogar hinsichtlich Konzeptarbeiten und weniger in Bezug auf Konstruktionen weiter. Warum gingen Sie diesen Weg?

KR_Ich sage Ihnen warum. Warum waren wir so unzufrieden mit der Situation? Weil wir alle aus der Pop-Generation stammen. Wir lebten im ehemaligen Jugoslawien, was nicht hinter dem Eisernen Vorhang lag. Es war politisch vorwärts orientiert aber immer noch sozialistisch. Es war ein bisschen wie im Märchen, sicherlich nicht für alle. Aber für uns, für die Generation der 70er. Wir hatten alles. Wir hatten Musik, Fernsehen, erste technische Spielereien wie diese Kassetten und diese Musik. Es war alles für uns. Dieser Pop, die Pop-Musik und Pop-Art, wir waren ganz klar die Pop-Generation. Deshalb war ich an Reyner Banham interessiert, er war ein Prophet



rather than building competitions. Why did you choose to go this way?

KR_ I tell you why. Why were we so unsatisfied with the situation? Because we really were the pop generation; we were living in former Yugoslavia, which was not behind the iron curtain. It was kind of propulsive, still socialist, but it was a kind of a fairytale, you know, not for all, but for us, the generation in the 70s. We had it all. We had the music, we had a television, we had gadgets like these cassettes, things for audio and this music for us. It was everything. This pop, pop-art and pop-music—we were the pop generation, definitely. So that's why my interest was in Reyner Banham. He was a prophet of pop. And Cedric, I mentioned him.

MS_ How did you, as a Croatian architect, actually come to

take part at these Japanese competitions? What impulse did that give for your architectural thinking and practicing in relation to the later artistic projects like the one at the Biennale 2000, 'Transparency of the Hyperreal,' and how did it support the bilateral cultural relation to Japan?

KR_ They were extremely popular at the time, as well as the JA magazine in which they were published regularly. Japan was extremely exotic at the time, kind of a different planet; it was the promised architectural land to which our eyes were widely opened. These competitions were a welcoming mixture of theory and practice, opening every year eminent and up-to-date architectural topics; inaugurated and processed by prominent and popular Japanese and world-wide architects. Of course these works influenced our Venice Biennale exhibits; not only them and they generated a specific relation to this country, which we started to visit frequently, establishing connections with the culture and people.

MS_ What about the raising digitalization as topic in your work?

KR_ Pop was very important. This was freedom for us. We felt it as freedom and we came with our values to the faculty. What did we find there? We found still Mies van der Rohe, Le Corbusier, maybe a little bit Team 10, maybe a little bit Moshe Safdie but mostly the black and white world of our fathers and so we said, 'Oh fuck, what's that?' But in the middle of that came Charles Jenks with his language of post-modern architecture. Oh my god,

des Pop. Und Cedric, ich habe ihn erwähnt.

MS_Wie kamen Sie als kroatische Architekten dazu, an einem japanischen Wettbewerb teilzunehmen? Welchen Impuls hat Ihr architektonisches Verständnis und Ihre Praxis daraus gezogen und in welchem Zusammenhang standen spätere Projekte wie das der Biennale 2000 ‚Transparenz des Hyperrealen‘ damit? Wie hat das die bilateralen, kulturellen Beziehungen zu Japan unterstützt?

KR_Die Wettbewerbe waren zu der Zeit extrem populär, genauso wie das JA Magazin, in welchem sie regelmäßig ausgeschrieben wurden. Japan war zu der Zeit sehr exotisch, eine Art anderer Planet; viel-versprechendes, architektonisches Land, für das unsere Augen weit geöffnet waren. Diese Wettbewerbe waren ein willkommener Mix aus Theorie und Praxis; sie waren jährlich und immer up-to-date und wurden von populären, angesehenen, japanischen Architekten sowie Weltarchitekten beurteilt. Natürlich haben diese Arbeiten unsere Biennale Ausstellungen in Venedig beeinflusst, wie viele andere. Und dies schuf eine besondere Beziehung zu diesem Land, welches wir anfangen öfter zu besuchen. Es bildeten sich Beziehungen zur Kultur und zu den Menschen.

MS_Was ist mit der wachsenden Digitalisierung als Thema Ihrer Arbeit?

KR_Pop war sehr wichtig. Das war Freiheit für uns. Wir fühlten es als Freiheit und wir kamen mit unseren

Werten an die Fakultät. Was fanden wir dort? Wir fanden immer noch Mies van der Rohe, Le Corbusier, vielleicht ein bisschen Team 10, ein bisschen Hoshe Safdie aber meist das gewohnte Schwarz-weiß unserer Väter und so sagten wir: ‚Oh scheiße, was ist das?‘ Doch in der Mitte davon kam Charles Jenks mit seiner Sprache der postmodernen Architektur. Oh mein Gott, was für eine Befreiung. Das war es. Das war der Moment. Also kam ich durch Charles Jenks und seiner Idee der Befreiung, der vollständigen Befreiung und Individualität zurück zu einer Art künstlerischer Architektur. Eine Art von, Sie wissen schon, kleine Dinge bemerken und sie als genauso wichtig betrachten wie die Großen. Sowas wie die Sprache der Architektur, Architektur als Medium um den Menschen zu sagen was man der Welt sagen möchte. Also davor empfand ich, dass Architektur als Medium dienen kann doch dachte, ich sei verrückt. Aber wenn man den Beweis erhält, dass man nicht verrückt ist, macht einen das sehr stark. So kamen wir zu der Idee. Dann kam Nigel Whiteley und es gab diese theoretische Studie ‚From Modernism to Mod‘, wie er sein Buch nannte. Ich kaufte es in Wien in einem kleinen Buchladen und sagte mir selbst: ‚Ich bin nicht verrückt. Ich möchte mich wirklich durch Architektur ausdrücken.‘ Das war die Idee, Architektur als Medium; also durch Pop und durch die Unverzüglichkeit von Pop sprangen wir in dieses digitale Zeug, noch mehr durch die Schriften von McLuhan und anderen Theoretikern. Aber plötzlich war es da. Es war nicht fern; wie ein Stamm, ein großer Stamm zusammen. Wir sind Stammesangehörige durch Facebook. Ist mein Foto auf Facebook? Ja. Es gefällt mir, ein Stammesmitglied zu sein. Deshalb ist es als

what a relief! That was it. That was the moment. So I really came through Charles Jenks and the idea of liberation, of complete liberation and individuality back to some kind of artistic level of architecture. Some kind of, you know, notions of small things, as important as the big things—as I showed here; the language of architecture, architecture as a medium for telling people what you want to say to the world. So, before that, I really felt that architecture could be a medium but I thought I was crazy. But when you get the proof that you're not crazy, you're very strong. So, we came up with the idea; then came Nigel Whiteley and there was a theoretical study; 'From Modernism to Mod' he called his book. I bought it in Vienna in a small bookshop and I said to myself, 'I'm not crazy. I really want to express myself through architecture.' And that was the idea. Architecture as a medium—so through pop and through the immediateness of pop, we jumped into this digital stuff, even more through the writings of McLuhan and other theorists. But suddenly it was here. It was not distant. Like being a tribe, a big tribe together. We are tribal through Facebook. Is my picture on Facebook? Yes. I want to be tribal. So, it's that notion that pop has very much interconnected with the digital—taking the pop issue to the next level.

MS_ Now, when we hear the word digital today in the context of architecture, it is related to labels such as parametric architecture, blobs or interactive architecture. Your works, especially the competitions in Japan like Shinkenchiku suggest having a different approach that is more related to how society actually uses digital

technology and how it shapes our environments today.

KR_ These are formal implications. I always use an analogy to our point of view. When we were kids, some kids didn't have TV. Some parents said, 'TV is going to ruin your eyes if you watch a lot of it.' An hour and a half maybe compared to today. So, they didn't have television. But what happened? They came to school and all the time we were playing all the programs that we had watched on television the previous night. So they were living like a television life. They were living it. They couldn't escape. Or their parents couldn't take them out of television. So that's how it is today. We are passing through the big changes in society. Society has transformed through digital means. And we have to face it. These migrations, these things and these instant wars were not possible without Facebook, without social media. It's interrelated. So it's just the start. We are in a way lucky and maybe not lucky, but we are living this transformative era. It was like living in the mechanical age. It would not have been the same as if you had lived in 1910, 1930 or 1960. Now we are at the beginning. In 10, 12 years children will say, 'What were you doing with this?' Impersonating telephones; or airplanes, airplanes didn't change much, as a device, after they were put to consumption in the 60s—say Boeing 749—has not changed much until today. Just the interior or wireless games and so on. So that's what will happen with the digital means. This development couldn't go on like that. At some level it will stop and then it will settle down in a way.

ob Pop sich irgendwie mit dem Digitalen verbunden hätte; der Pop wurde auf die nächste Stufe gehoben.

MS_Wenn wir heute das Wort digital in Bezug auf Architektur hören denken wir sofort an parametrische Architektur, Blobs und interaktive Architektur. Ihre Arbeiten, speziell die Wettbewerbe in Japan wie Shinkenchiku scheinen einen anderen Zugang zu haben, der mehr darauf bezogen zu sein scheint, wie die Gesellschaft digitale Technologie tatsächlich nutzt und wie das unsere Umwelt heutzutage formt.

KR_Das sind formale Implikationen. Ich nutze immer Analogien für unseren Standpunkt. Als wir Kinder waren hatten manche von uns keinen Fernseher. Manche Eltern sagten: ‚Wenn ihr viel fernseht, zerstört ihr eure Augen.‘ Eine oder vielleicht eineinhalb Stunden pro Tag waren erlaubt. Also hatten sie kein Fernsehen. Und was passierte? Sie kamen am nächsten Tag in die Schule und wir spielten gemeinsam die Programme vom Vorabend nach. Also lebten sie sozusagen das Fernsehen. Sie lebten es. Sie konnten nicht entkommen. Oder ihre Eltern konnten sie nicht aus dem Fernsehen nehmen. So ist es auch heute. Wir passieren die großen Veränderungen der Gesellschaft. Die Gesellschaft hat sich durch digitale Werte verändert. Und wir müssen das akzeptieren. Die ganze Migration, die Dinge, diese Instant-Kriege, all das wäre nicht möglich gewesen ohne Facebook, ohne soziale Medien. Es ist also nur der Anfang. Wir haben einerseits Glück und andererseits vielleicht auch nicht, aber wir leben in dieser sich wandelnden Ära. Es ist wie im

‚mechanischen Zeitalter‘ zu leben. Es wäre nicht dasselbe gewesen in den 1910ern, 20ern oder 60ern. Wir sind jetzt am Anfang. In 10 bis 12 Jahren werden Kinder fragen: ‚Was habt ihr damit gemacht?‘ – sowas wie anonymisierte Telefone oder Flugzeuge. Flugzeuge haben sich kaum verändert, als Gerät, seit sie in den 60ern eingeführt wurden. Die Boeing 749 hat sich beispielsweise kaum verändert; nur die Inneneinrichtung und so Spielereien wie w-lan und so weiter. Das wird also mit den digitalen Werten passieren. Die Entwicklung könnte so einfach nicht weitergehen. An einem bestimmten Punkt wird sie stoppen und sich sozusagen niederlassen.

RR_Das würde tatsächlich die Frage aufwerfen, wie Architektur darauf reagieren würde. In den 90ern, als Sie das Digitale propagierten, waren Sie Ihrer Zeit eigentlich weit voraus. Plötzlich tauchen diese Dinge auf. Heute sagen wir: ‚Ok, Sie hatten recht.‘ Und heute akzeptiert die Gesellschaft das Digitale und wir, als eine Art Repräsentanten der Gesellschaft, als Architekten, beziehen uns ebenfalls auf diese Entwicklung. Wenn Sie also sagen, dass dieser Prozess irgendwann zu einer Art Stillstand führt, sowas wie das Nachdenken und Formen einer Vision der Zukunft, wie denken Sie hier hinsichtlich Architektur? Wohin würde die Architektur fortschreiten?

KR_Wir liegen falsch, wenn wir denken, dass Berkels Form vom Mumuth hier in Graz, nur als Beispiel, digitaler ist als die Form Ihrer Gebäude, obwohl sie so konträr sind. Das ist nicht der Fall. Es ist eher Tatsache, dass sich die Arbeitsweisen der Architekten ändern muss;

RR_ This would actually push forward the question of how architecture would react in that case. In the 90s when you were proclaiming the digital, you were actually far ahead of your time. Suddenly these things appeared. Nowadays we say, 'Ok, you were right.' And now, society goes along with the influence of the digital and we, as kind of respondents of society, as architects, always refer to this situation as well. So when you say that this progress will come to an end in a certain way, like forming or thinking about the vision of the future, what would you think of architecture? Where would architecture run off to?

KR_ We are wrong if we think that Berkel's shape of the Mumuth here in Graz, for instance, is more digital than the shape of your buildings, which are totally contrasting. It is not the issue. The issue is that the profession of architecture and architects should change, not the outcome. The outcome could be buildings, could be anything. But the profession of architects should or will change, is changing. Architects are not like perfect technicians or perfect designers, people who don't come out from behind their desks. They should be more incorporated in the society and in the problems and the issues of the society itself, which is, as I said, transforming. Some architecture schools adapt to that.

RR_ Coming down to the basics, in your office when you launch projects or kick off a project, how does this actually work? What are the first steps? How do you develop a project?



KR_ Like making lunch. We are not specifically advanced if you think that. We are working in a more traditional way but trying to enter other fields, like types of projects which include more programming, more studies on thinking about how new typologies could emerge and how those typologies could develop. We have recently conducted a study of visitors' centers, which is a typology that is connected to our Tokamachi Lantern Lighthouse; a visitors' center as a sort of Croatian pocket in Japan. It could be understood only programmatically by what you are putting in and not only as building shell. I appreciate the typology of visitors' centers because it's neither tourist information only nor an exhibition hall or museum; how this fine-tuning through the specific localization of functions like trade, cultural exchange, informational guidance and so on works. That's of interest for me more than designing some beautiful ceiling or some kind of beautiful window

nicht das Produkt. Das Produkt kann ein Gebäude oder sonst was sein, aber die Arbeit der Architekten sollte, oder wird sich ändern; sie verändert sich. Architekten sind keine perfekten Techniker oder Designer; keine Leute, die nicht hinter ihrem Schreibtisch hervorkommen. Sie sollten eher miteinbezogen werden in die Gesellschaft und die Probleme sowie die Umstände der Gesellschaft selbst, welche sich, wie ich bereits sagte, ändern. Manche Architekturschulen passen sich daran an.

RR_Zum Grundsätzlichen, wenn Sie in Ihrem Büro Projekte starten oder lostreten. Wie genau passiert das eigentlich? Was sind die ersten Schritte? Wie entwickeln Sie ein Projekt?

KR_Wie beim Zubereiten von Mittagessen. Wir sind nicht besonders fortschrittlich falls Sie das denken. Wir arbeiten in einer eher traditionellen Weise aber versuchen auch andere Felder zu betreten und Projekten mit mehr Programmierung beizutreten; mehr Studien darüber einfließen zu lassen, welche neuen Technologien entstehen und wie sie sich entwickeln könnten. Wir machten kürzlich eine Studie für ein Besucherzentrum; dieses Zentrum ist eine Typologie, die mit unserem Tokamachi Laternen Leuchtturm verbunden ist; ein Besucherzentrum als eine Art kroatischer Schwerpunkt in Japan. Dieses kann nur programmatisch verstanden werden, im Sinne dessen was man hineinlegt. Mir gefällt die Idee eines Besucherzentrums, da es weder eine reine Touristeninformation noch eine Ausflugshalle oder ein Museum ist; wie das Fine-tuning durch die

genaue Platzierung von Handel, kulturellem Austausch, Information und so weiter funktioniert. Das interessiert mich weit mehr als eine schöne Zimmerdecke oder eine schöne Fensteröffnung zu entwerfen. Ich habe damit kein Problem aber ich wende mich lieber den Feldern der Programmierung zu.

MS_Wie kann man sich das vorstellen, das Definieren neuer Felder und die Projektarbeit als solches? Wie gehen Sie mit den Themen um? Sie haben einen Partner, Vinko Penezic. Sitzen Sie Kopf an Kopf zusammen und denken gemeinsam über bestimmte theoretische Probleme nach oder ist einer von Ihnen eher der Zuständige für den theoretischen und der andere für den praktischen Teil? Haben Sie ein Team, welches für Sie Recherchen durchführt und fassen Sie dann zusammen und denken darüber nach, während die anderen planen? Wie organisieren Sie sich?

KR_Vinko und ich sind unterschiedlich. Deshalb arbeiten wir zusammen. Wir passen in der Art zusammen. Wenn wir uns ähnlich wären würde es nicht funktionieren. Auf diese Art funktioniert es seit Jahrzehnten, wie Sie sagten. Er ist immer derjenige, der sich Projekte wirklich aneignet; der mehr an bestimmten Themen oder Projekten interessiert ist und sie mehr pusht. Doch dann kommt der andere mit seinen Ideen und seinen, man könnte es Ablenkungen nennen, etwas Kritik und anderen Inputs und das ist wundervoll. Und dann überschneidet man sich irgendwie. Aber es ist irgendwie immer die Verbindung, und du bringst diese Atmosphäre dann in das ganze Büro ein.

opening. I have no problem with that, but I'm trying to enter these fields of programming.

MS_How can you relate to this way of defining new fields such as programming and project work in practice? How do you deal with topics? You have a partner, Vinko Penezić. Are you sitting together, head to head, both thinking about certain theoretical topics or is there one of you leading the theoretical part and another one is having other practical responsibilities? Do you have some kind of team that does research you then evaluate and think about while others are planning? How do you organize yourself?

KR_Vinko and me, we are different. That's why we are working together. We match in that way. If we were similar, it wouldn't work. So it has worked for decades, as you said. He's always the one who is taking advantage of a



project, who is more interested in some topic or a project and who is pushing it more. But then the other one comes with his ideas and maybe some kind of distractions, some critique and other inputs and that's wonderful. And then you overlap in a way. But it's basically always the joint and you then bring that atmosphere to the wider circle of people in the office.

MS_Approaching projects from a theoretical point as the digital and in that open way, have you learned methods of handling projects like the Diocletian Palace or other proposals like the Reality-Show Para-Site House, another Shinkenchiku project, where you proposed towers completely dissolved into a media facade? Obviously, that would need a different work media. Have you developed certain alternative forms of drawing architecture, dealing with the computer or model generating digital architecture?

KR_That's a good point. You don't need digital means to draw digital architecture. That is maybe the shortest answer to your question before. You don't need to be parametric in order to be the digital architect. That's the thing. Drawing is important because it is of really strong architectural expression. You go through time, you go from neglecting drawing by hand all to the desire to draw it all by hand or to use computers or not to use computers. Today when I see some images, of which we were influenced at the time and the ideas with these very shiny, young people, as you could see in some projects, you get sick. Drawings are reflecting not only time but

MS_Durch die theoretische Herangehensweise und durch den digitalen und damit offenen Weg, haben Sie dadurch gelernt wie man mit Projekten umgeht, wie dem diokletianischen Palast oder anderen Werken, wie dem Reality-Show Para-Site Haus, einem anderen Shinkenchiku Projekt, bei dem Sie die vorgeschlagenen Türme komplett mit sozialen Medien verschmelzen ließen? Offensichtlich würde das ein anderes Arbeitsmaterial benötigen. Haben Sie dabei alternative Formen, Architektur zu zeichnen – vom Computer begleitet oder von digitalen Modellen unterstützt?

KR_Das ist ein guter Punkt. Man benötigt keine digitalen Medien um digitale Architektur zu zeichnen. Das ist möglicherweise die kürzeste Antwort auf Ihre vorherige Frage. Man muss nicht parametrisch sein um ein digitaler Architekt zu sein. Das ist der Punkt dabei. Zeichnen ist wichtig, weil es ein starker Ausdruck der Architektur ist. Man geht durch die Zeit, durch die Vernachlässigung von Handzeichnungen über das Verlangen wieder per Hand zu zeichnen bis zur Entscheidung ob Computer oder nicht. Wenn ich heute Bilder sehe, die uns damals beeinflussten und diese jungen, strahlenden Menschen, die in diesen Projekten vorkamen, wird einem schlecht. Zeichnungen reflektieren nicht nur die Zeit, sondern auch die eigene Stimmung und den speziellen Punkt in Raum und Zeit, in dem man sich selbst sieht. Du hast etwas gesehen und gesagt: ‚Oh, ich mag das. Warum nicht?‘ Es ist also einschließlic, wir sind nie ausschließlic. Die gängigste Frage in unseren Vorträgen war: ‚Warum sieht Ihre Frontfassade nicht aus wie Ihre Rückfassade? Warum

gibt es so viele verschiedene Fassaden?‘ Ich sagte: ‚Warum nicht? Sehen Sie sich die Menschen an. Sie haben eine Vorder-, eine Rückseite, rechts, links. Wenn Sie also den rechten Arm an die linke Seite des Körpers heften funktioniert es nicht. Wenn Sie das eine auf das andere legen könnte es manchmal passen und manchmal nicht.‘

MS_Also da gibt es keine klare Antwort, kein Rezept wie man Architektur erschafft.

KR_Nein. Pop ist sehr lakonisch, wissen Sie. Als Peter Cook 1966 gefragt wurde: ‚Plug in city. Was zur Hölle ist das? Wer wird dort leben?‘ – sagte er: ‚Sie müssen nicht in der Plug in city leben.‘ Punkt. Was soll das heißen? Perfekte Antwort. ‚Plug in city‘ bedeutet nicht, dass wir die ganze Welt abreißen, wie Corbusier es mit seinen Ideen wollte. Oh, das ist nicht gut, also werden wir ... Nein. Es bedeutet nur, dass auf diesen Säulen kleine Plätze am Boden entstehen. Es gibt kleine Gebäude unten, kleine Häuser, kein Problem. Du musst nicht im Himmel leben, du kannst dort unten im Ghetto leben, wenn du willst, kein Problem.

RR_Sie haben sich eben selbst darauf bezogen, dass Zeichnungen eine gewisse Macht innewohnt, obwohl die Zeichnung selbst immer zeitnah ist, immer zeitnah bleibt. Sie positioniert sich selbst in der Zeit, genauer in der Gegenwart. Und wenn man sich Zeichnungen 10 Jahre später ansieht ist es unglaublich; man erkennt wie die Zeit sich verändert hat. Auf der anderen Seite verstehe ich, dass da diese Linie ist, die denkt Architektur ist ein

your mood in that particular spot in the particular time and place where you find yourself. You saw something and you said, 'Oh, I like it. Why not?' So, it's inclusive, we are never being exclusive. The most usual question on our lectures was: 'Why is your back facade not the same as your front facade? Why are there so many different facades?' I said: 'Why not?' Look at the human, you have a front side, you have a back side, left, right. So, if you put the left arm to the right, it's not working. If you put this on this, it could be nice sometimes, but not all the time.

MS_ So there's no straight answer, no recipe actually how to generate architecture.

KR_ No. Pop is very laconic, you know. When Peter Cook was asked, it was actually in 1966, 'Plug in city. What the fuck is that? Who is going to live in there?' He said: 'You don't need to live in the plug in city.' Full stop. What does it mean? Perfect answer. Plug in city doesn't mean that we will tear down the entire world like Corbusier wanted to with his ideas. Oh this is bad, so we will ... no. It's just on these pillars to get small parts on the ground. There are some little buildings down there, little houses, no problem. You don't have to live in the sky. You can live down there, in this ghetto, if you want, no problem.

RR_ Actually you have just referred to a certain power and strength in drawing, but usually the drawing itself is always contemporary, it stays contemporary. It's actually positioning itself in time, in presence actually. And if you see these drawings ten years later it's unbelievable

because you notice how time has changed. On the other hand, I see there is also this line of 'Architecture is a way of thinking.' And isn't this actually then the more contemporary position which would actually take you through all these different periods of time and developments from the mechanic to the digital and to I don't know what will be happening. It's more constant, isn't it, than just the image? You can always determine the image and say that this was 10 years ago or that was 20 years ago. But the way of thinking, is something which stays, I think.

KR_ Yes, of course. We come back to Banham, because Jenks said to him once, 'Ah, you changed your mind! I caught you, you changed your mind!' He was his mentor on his doctoral thesis and let him really dig down. And he said, 'Yes, I changed my mind to show that I'm thinking!' So that's the thing that is the hardest to change. I'm always trying to change my mind but it's very hard. Now, especially in this ever changing world, you should change your mind at least twice a day; or twice in the morning and twice in the afternoon.

RR_ Just to keep fresh.

KR_ Yeah.

RR_ When you go off to teach students or have workshops with students, is there something that you'd like to tell them, or something you think is important they should actually know? What is it?

Weg des Nachdenkens. Und ist das nicht eigentlich die zeitnähere Haltung, die einen tatsächlich durch das mechanische, digitale und wer weiß welches Zeitalter sonst noch führt? Sie ist konstanter als nur ein Bild, nicht wahr? Sie können am Bild immer festlegen, dass es vor 10 oder 20 Jahren oder so war. Aber die Art des Denkens ist etwas das bleibt, glaube ich.

KR_Ja, natürlich. Wir kommen zurück zu Banham, weil Jenks einst zu ihm sagte: ‚Äh, du hast deine Meinung geändert! Ich habe dich erwischt, du hast sie geändert!‘ Er war sein Mentor bei der Doktorarbeit und ließ ihn wirklich tief graben. Er antwortete: ‚Ja, ich änderte meine Meinung um zu zeigen, dass ich denke.‘ Und das ist das Schwierigste zu ändern. Ich versuche immer meine Meinung zu ändern aber es ist sehr schwierig. Heutzutage, in dieser sich ständig ändernden Welt, sollte man seine Meinung mindestens zweimal pro Tag ändern, oder zweimal morgens und zweimal nachmittags.

RR_Einfach um frisch zu bleiben.

KR_Ja.

RR_Wenn Sie ihre Studenten unterrichten oder mit ihnen Workshops abhalten, gibt es da etwas das Sie ihnen gerne sagen würden, oder etwas, das Sie für wichtig für sie halten? Was ist das?

KR_Meist, dass sie sich verpissen sollen.

RR_Sie wären schockiert und würden es ihren Eltern sagen.

KR_Das ist Teil des Spiels, ja. Was will ich ihnen sagen? Meist, dass sie keine Angst haben sollen Teil ihrer Zeit zu sein. Wenn sie einen starken Drang haben ihre eigenen Werte zu fühlen, müssen sie diese ausdrücken. Das ist der Hauptpunkt. Sie müssen ihre eigenen Werte ausdrücken. Nigel Whiteley sagte immer, dass die Hauptebene einer Person aus ihren eigenen Werten, die sie mit sich bringt, besteht. Manchmal sind Architekturschulen sehr unterdrückerisch was diesen Punkt angeht und formen Studenten zu gut abgestimmten Maschinen, die vom System produziert wurden. Sie vergessen die Dinge, mit denen sie selbst fröhlich waren und werden von den Schulen gedrängt nur bestimmte Dinge zu machen. Ich war sehr gegen dieses Wertesystem und man versuchte mich dazu zu zwingen. Ich sagte nein. Ihr werdet das nicht machen. Vielleicht ist es der gute Glaube in die Architektur aber ich glaube immer noch, dass es möglich ist.

MS_Wie starten Sie dieses ‚Gedanken öffnen‘? Wie triggern Sie den Denkprozess mit Ihren Studenten?

KR_Ich erlaube es ihnen, nicht zu entwerfen. Ich will, dass der Entwurf ein Ergebnis von 90, 80 oder 70 Prozent des Denkens ist; des Denkens, Überdenkens und des Findens des wahren Kerns des Problems. Manchmal nennen Leute es fälschlicherweise Problem. Es gibt kein Problem im Raum. Es ist eine Herausforderung, die es zu meistern gilt. Man muss den Raum fangen, die Zeit fangen, die

KR_ Yeah, mostly to fuck off.

RR_ They would be shocked and tell their parents.

KR_ That's part of the game, yes. What do I want to tell them? Mostly that they should not be afraid of being in their time. If they have a strong notion to feel their own values, they have to express them. That's the main point. They have to express their own values. Nigel Whiteley used to say that the main layer that a man has in him is a set of values which he is bringing with him. Sometimes, architecture schools are very repressive in that point and students become this kind of well-tuned machines which are produced by the system. They forget about the thing they were happy with and don't let them do other things. I have been strongly against this set of values that they wanted to force onto me. I said: 'No! You're not going to do that!' Maybe it is because of a good trust in architecture. But still, I think it is possible.

MS_ How do you start this 'opening of minds?' How do you trigger that thinking process within students?

KR_ I don't allow them to design. I want design to be an outcome of 90 or 80 or 70 percent of thinking. Of thinking, rethinking and finding the real core of the issue. Sometimes people call it problem but that's wrong. There is no problem in any space. There is a challenge, which you have to catch. You have to catch the space; you have to catch the time, the people. Lately I have been doing summer schools mostly with Takaharu Tesuka and

Joshiharu Zukamoto, who are both very, very good in that idea. Especially Zukamoto is really bright in a way that he can push people to think; to think about unthinkable things. Last time he was talking about the behavior of dust and light. That's very important for architecture.

MS_ What does that mean for your own work? Obviously you have done a lot of summer schools and you are still organizing them. So it must be a good instrument for you in order to approach certain topics. So how does this format inform you in terms of new topics, new fields? Is there a connection?

KR_ There is always a connection, but not a direct one. There is no direct contact. I didn't have any direct reference to any of Cedric's works. I don't have any direct reference to Tesuka or to Zukamoto. But these gatherings



Leute. Ich habe kürzlich Sommerschulen veranstaltet, meist mit Takaharu Tesuka und Joshiharu Zukamoto, die beide wirklich, wirklich gut in dieser Idee sind. Besonders Zukamoto ist wirklich leuchtend in dem Gebiet, Leute zum Denken anzuregen. Er kann Leute dazu bringen an Dinge zu denken, die unvorstellbar sind. Das letzte Mal sprach er über das Verhalten von Staub und Licht. Das ist sehr wichtig für die Architektur.

MS_Was heißt das für Ihre eigene Arbeit? Offensichtlich haben Sie viele Sommerschulen abgehalten und organisieren diese noch immer. Also müssen sie für Sie ein gutes Instrument sein um sich gewissen Themen anzunähern. Also wie hilft Ihnen dieses Format sich neuen Themen zuzuwenden, neuen Feldern? Gibt es da eine Verbindung?

KR_Es gibt immer eine Verbindung, aber keine direkte. Da ist kein direkter Kontakt. Ich hatte nie eine direkte Referenz zu einer von Cedrics Arbeiten. Ich habe keine direkte Referenz zu Tesuka oder Zukamoto. Aber diese Versammlungen und einfache Dinge, wie nur ein Abendessen oder sogar besser, diese Unterhaltungen mit den Studenten und alles zusammen ist wirklich genüsslich.

RR_Doch dann sagen Sie wieder, dass es freier ist diese Sommerschulen zu organisieren und zu starten, wenn Sie selbst über den Lehrplan entscheiden, als Teil einer Universität zu sein, wo man nur Teil des großen Ganzen ist und sich an den Lehrplan halten muss.

KR_Ja, das ist angenehmer. Es ist direkter, weniger Papierzeug; mehr Pop, mehr digital. Man interagiert spielerisch miteinander. Es ist schneller. Architektur ist so langsam, wie Cedric sagen würde. Architektur ist so verdammt langsam.

RR_Wenn Sie den Plan für die Sommerschule aufstellen ...

KR_Ich werde Ihnen sagen was mit der Architektur falsch ist. Sie ändern Ihre Meinung dreimal pro Tag. Aber Ihr Gebäude ist fertig, sieben Jahre nachdem Sie es sich vorgestellt haben, größer und später. Aber wie oft ändern Sie Ihre Meinung? Wenn wir von dreimal pro Tag ausgehen, wie oft ist das dann, in sieben Jahren? Sie arbeiten mit Ihren alten Ideen, was Sie denken lässt: ‚Oh mein Gott, ich muss das beenden.‘

MS_Also sollte architektonische Produktion noch schneller als heute passieren? Oder sollte sie super-langsam sein? Oder sogar schneller als schnell?

KR_Diese Vorstellung von super-langsam könnte auch sehr interessant sein. Sie sollte schneller oder langsamer sein. Diese zwei, drei Jahre, manche Projekte brauchen auch eine Dekade. Das ist nicht langsam, nicht schnell. Wenn ein Projekt drei Dekaden später fertig gestellt wird kommt man zurück zur ersten Idee; die kann man fangen. Nach zehn Jahren sieht man den Fashion-Aspekt darin aber von vor zehn Jahren.

RR_Aber manchmal wird retro wieder modern.

and the like, it could be just a dinner or even better; these talks with the students and all together are really enjoying.

RR_ But you then say there is more freedom when launching and organizing summer schools, where you're in charge of the curriculum yourself, than to be part of a university, where you are just a small part that has to fit in with the curriculum.

KR_ Yeah, it's more enjoyable. It's more direct and less paper work, more pop, more digital. One plays another. It's faster. Architecture is so slow, as Cedric would say. Architecture is too fucking slow.

RR_ When you set the brief for a summer school ...

KR_ I will tell you what's wrong with architecture. You change your mind three times a day. But your building is finished seven years after you imagined that, bigger and later. But you change your mind ... How many times? Three times a day? How many times is that in seven years? You are dealing with your old ideas, which gives you a feeling of, 'Oh my god, I have to finish that.'

MS_ So architectural production should be even faster than it is practiced today? Or should it be super slow? Or even faster than fast?

KR_ This notion of super slow could be interesting as well. It should be faster or slower. These two or three years, some projects take a decade; it's not slow, not fast. When



a building is finished three decades later, then you come back to the first idea. You can catch it. After ten years you see the fashion aspect in it but from 10 years ago.

RR_ But sometimes retro becomes fashionable again.

KR_ Those trousers, oh fuck.

RR_ So maybe we should have to split it up then because these things will never match. So maybe you would have the built architecture without thinking and the other architecture is just about thinking, but not built. Would you dare doing that?

KR_ Maybe you should engage other people to transform your idea and not be so vain with your own stuff but see what other people will do with that. You cannot stand in

KR_Diese Hosen, scheiße.

RR_Also vielleicht sollten wir uns aufteilen müssen, denn diese Dinge werden nie passen. Also vielleicht würden Sie den praktischen Teil der Architektur übernehmen und ein anderer Architekt würde nur nachdenken. Würden Sie das wagen?

KR_Vielleicht sollte man andere Leute mit der Änderung seiner Ideen beauftragen und nicht so vermessen mit seinem eigenen Zeug sein, sondern sehen was andere daraus machen. Man kann nicht immer vor seinem eigenen Gebäude stehen und den Leuten erzählen was man damit vorhatte. Man kann nicht jeden Tag in die Schule gehen und seinen Kindern beim Wachsen zusehen. Die haben ihr eigenes Leben. Das sind Menschen. So ist es auch mit Gebäuden. Leute verstehen Gebäude ganz anders als man sie erdacht hat. Das ist ok.

RR_Würden Sie behaupten, Architektur trägt eine Verantwortung gegenüber der Gesellschaft?

KR_Ja, natürlich. Sie muss mit großen Beträgen an öffentlichen Geldern ebenso umgehen wie mit der Natur und der künstlichen Natur, die unsere Welt bildet. Es ist eine große Verantwortung im Hinblick auf den Einfluss auf das menschliche Leben. Aber es ist nicht so dramatisch, wie es klingt. Es ist gut wundervolle Gebäude zu machen, genauso wie es gut ist grauenvolle Gebäude zu machen. Selbst in einem grauenvollen Gebäude kann ich etwas Gutes erkennen. Das entwickelt sich über die Zeit. Ich

versuche etwas Nettes in dem Desaster zu finden, also ist es nicht so dramatisch.

RR_Ich halte das für ein sehr treffendes Schlusswort. Kresimir, danke Ihnen vielmals für diesen großartigen Vortrag und das wirklich interessante Gespräch sowie die Diskussion.

KR_Danke für die Einladung. Es war eine große Freude hier zu sein. Danke vielmals.

front of your building all the time telling people what you wanted with that. It's the same with human beings. You cannot go to school with your children every day to see how they grow. They have their own life. They are human beings. So are buildings. People perceive your buildings totally different from what you intended. It's ok.

RR_ Would you claim there is a responsibility that architecture has for society?

KR_ Yes, of course. It's about dealing with big amounts of public money and it's dealing with nature, artificial nature which creates our world. It's a big responsibility of impact on human lives. But it's not as dramatic as it sounds now. It's fine to make wonderful buildings. It's fine to make ugly buildings. Even in an ugly building I can find something that is fine. This evolves through time. I'm trying to find something nice in that disaster. So it's not so dramatic at all.

RR_ I think this is actually a very nice closing word. Kresimir, thank you very much for this great lecture and very interesting talk and discussion.

KR_ Thank you for your invitation. It was a great pleasure to be here. Thank you very much.



CHRISTOPH GANTENBEIN

NOVEMBER 23, 2015

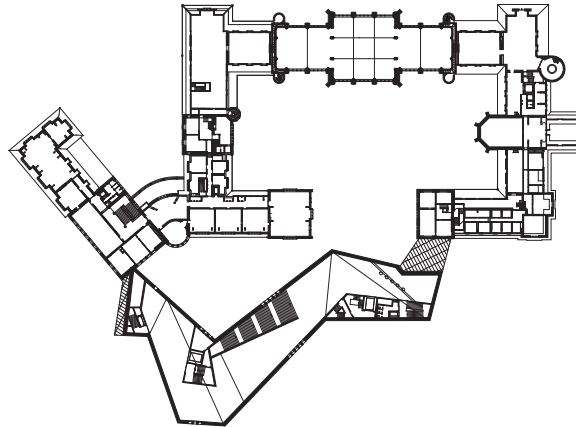
LECTURE_74

INTERVIEW_83



< Es gibt auch auf der Ebene der Materialität einen Dialog zwischen alt und neu. Wir haben einen Beton entwickelt mit einem Tuffzuschlag. Das alte Gebäude ist wesentlich aus Tuff gebaut. >

< There is also a dialogue between old and new regarding materiality. We have developed a concrete with a tuff supplement. The old building has a lot of tuff. >



LECTURE

SWISS NATIONAL MUSEUM EXTENSION | Zürich, Switzerland | 2016



< Die relativ großen Fenster sind leicht unpräzise gesetzt, wie wenn es ein altes Haus wäre, das mal umgebaut wurde. >

< Die normale Stadt, der Blockrand, da gibt es nichts Spezielles. Uns interessiert hier das Normale, die Regel, die Monotonie der Stadt, das fast Langweilige. >



< The relatively large windows are set slightly imprecise as if it was an old, remodeled house. >

< The normal city, the 'blockrand,' there's nothing special. What interests us here is the normal, the rule, the monotony of the city, the almost boring. >



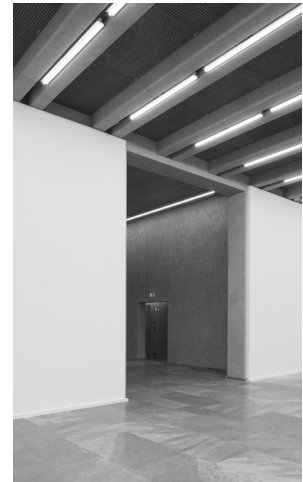
WOHNWERK HOUSING AND WORKSHOP BASEL | Basel, Switzerland | 2010





< Diese Backsteinfassade hat einen leichten Verlauf, der die Alterung vorwegnimmt, wie eine Patinierung, und dann eine Art Fries, wo wir in überbreiten Fugen LED einlassen. [...] Man kann damit diese Frieszone bespielen, mit Schriften informieren und damit die Großplakate ersetzen. >

< This brick facade has a mild gradient, anticipating the aging, like a patina, and then a kind of frieze, where we engage LED lights in wide gaps. [...] One can then inform this frieze area with text and thus replace the billboards. >



KUNSTMUSEUM | Basel, Switzerland | 2016





< Die Fassade ist mit einer Dachpappe verkleidet. [...] Diese Pappe wird dann aber dekorativ eingesetzt. >

< The facade is clad with roofing felt. [...] This cardboard is then used in a decorative way. >



GARDEN PAVILION | Basel, Switzerland | 2011 - 2012



INTERVIEW

Die Nachhaltigkeit der Form The Sustainability of Form



CG_ Christoph Gantenbein
RR_ Roger Riewe
CV_ Claudia Volberg

RR_ Christoph, bei deinem Vortrag sind ganz spannende Themen aufgetaucht, die glaube ich relativ schwierig sein werden jetzt zu verbalisieren bzw. in einem Diskurs noch einmal zu bearbeiten. Aber ich möchte ein Thema aufgreifen: das Thema der Autoren-Architektur bzw. das Thema der Nicht-Autorenarchitektur – wo die Handschrift nicht sichtbar ist bzw. erst auf den zweiten Blick. Das heißt, der Architekt oder der Planer, der Entwerfer/die Entwerferin nimmt sich bewusst zurück. Das ist ein Riesenthema – ein ganz, ganz schwieriges Thema – das eigentlich in einer Entwurfshaltung zu fassen ist. Wie geht ihr damit um im Büro? Wie entstehen diese Dinge, gerade vor dem Hintergrund autorenloser Architektur?

CG_ Ich stimme dir vollkommen zu, dass es eine schwierige Frage ist. Denn es ist ja nicht so, dass wir

uns als Autoren ausschalten können. Man ist ja doch akademischer Architekt. Man führt Diskussionen, man ist eine Person. Wir sind Menschen, die persönliche Begeisterungen haben, und wir machen es anders als andere es machen würden; das ist ja logisch so. Aber ich glaube, dass ich dieses Statement so formuliere, hat natürlich auch mit unserer Situation zu tun. Ich meine, ich kann diese Stararchitektur nicht mehr sehen! Diese Handschrift-Architektur, sie langweilt nur noch. Sie läuft sich auch zu Tode. Wenn Gehry diese Handschrift-Architektur in Bilbao macht, ist das großartig. Aber irgendwann, wenn jedes Einfamilienhaus in der Provinz, am Südhang eines kleinen Dorfes dann noch versucht Autorenarchitektur zu sein, dann gibt es so eine Sammlung von Individuen, die nicht mehr in der Lage sind, irgendwo über das Objekt hinaus zu denken und

RR_Christoph, in your presentation various interesting topics were brought up, that may be difficult to verbalize or contextualize in this discourse. However, I would like to tackle one issue: the topic of author-based architecture or the topic of not-author-based architecture that does not reveal the handwriting of the author or only at a second glance. This means that the architect, planner and designer withdraw themselves consciously. This is a huge topic—a very difficult topic—that is evoked by a particular design approach. How do you handle that in the office? How do these things emerge, especially as they arise from an anonymous background?

CG_I totally agree that this is a difficult question; due to the fact that we, as academic authors, cannot withdraw ourselves. You are a person, you discuss and have personal opinions and convictions; we do things in our own way, different to others; that's common sense. However, I believe that our situation determines the way I approach and verbalize the topic. What I mean is that I can no longer stand the sight of star architecture! This signature architecture is boring, and has become tedious. Gehry's signature architecture is great. But when every provincial one-family house on the southern slope of a small village tries to be author-architecture, at some stage they merge into a collection of individuals incapable of thinking beyond the object and creating something, that we can not necessarily regard as city but at least as collective space. Then it is just so boring!

RR_But what about the design process in the office? This

design requires a general or very particular consensus. Or do you tell each other, 'You must not draft this design' or, 'You've gone too far?' How do you proceed here?

CG_I have connected the anonymous with the general; the pursuit of the general is of course extremely difficult. In terms of the design process, every competition and construction project confronts us with a complexity whose depiction evokes the random. Then there is a problem with traffic that needs to be solved or a certain building regulation or accessibility policy. At the end there is an object that is capable of everything and represents nothing. Therefore, the pursuit of architectural order—a principle—is highly demanding in these processes. I believe that's the point; that we torture ourselves to clarify and organize these projects, against all odds. Eventually, everything seems simple. Art museum Basel: the spatial design took half a year. My friend Heinrich Degelo came to the construction site and said, 'This spatial plan looks so simple. I haven't done that – really thumbs up!' Once you see it you wonder whether they have done anything at all. [all laughing] Yet it is this pursuit of order; once you've achieved this order the object gains general value. Thus, an architectural flaw doesn't conceal the personal handwriting or imply the demand or aspect of a personal project.

CV_Do you see a difference to another generation—the previous one? Especially the Swiss—the first, second and actually third generation are often mentioned—represent a certain sustainability. Do you see a difference between

irgendetwas zu schaffen, was wir – wenn nicht als Stadt – doch zumindest als gemeinsamen Raum formulieren können. Ich meine, dann ist es einfach langweilig!

RR_ Aber wie ist jetzt dieser Prozess des Entwerfens im Büro? Da muss doch dann ein allgemeiner oder ein sehr bestimmter Konsens herrschen, dass man so entwerfen kann. Oder sagt ihr euch dann gegenseitig: ‚Das darfst du jetzt nicht entwerfen‘ oder ‚Du bist zu weit gegangen‘? Wie geht das jetzt genau?

CG_ Ich habe eben das Anonyme in Verbindung gebracht mit dem Allgemeinen; und das Ringen um das Allgemeine ist natürlich etwas extrem Schwieriges. Wenn du den Entwurfsprozess ansprichst: wir sind ja in jedem Wettbewerb und in jeder Bauaufgabe mit Anforderungen konfrontiert, die so komplex sind, dass eigentlich, wenn du sie einfach abbildest, dann irgendetwas herauskommt. Dann muss da noch ein Verkehrsproblem gelöst werden und da noch eine Bauvorschrift und noch irgendwie die behindertengerechte Anpassung. Am Schluss hast du ein Objekt, das alles kann, aber eigentlich nichts ist. Das heißt, das Ringen um architektonische Ordnung – um ein Prinzip – ist etwas extrem anspruchsvolles in diesen Prozessen. Ich glaube, das ist es; dass wir uns quälen, diese Projekte aufzuräumen, in eine Ordnung zu geben – entgegen allen diesen Widerständen. Am Schluss wirkt es dann so einfach. Kunstmuseum Basel: bis wir diesen Grundriss hatten, das war ein halbes Jahr Arbeit! Ich habe einen Freund, Heinrich Degelo, der auf die Baustelle gekommen ist und sagt: ‚Dieser Grundriss

sieht so einfach aus. Ich hab das nicht hingekriegt – wirklich Chapeau!‘ Wenn man das so sieht, hat man das Gefühl, was haben die überhaupt gearbeitet? [Lachen im Publikum] Aber es ist dieses Ringen um eine Ordnung. Wenn man das erreicht, dann bekommt das Objekt eine gewisse Allgemeingültigkeit. Dann muss man nicht quasi einen architektonischen Krüppel, der bestimmt ist durch alle Sachzwänge, noch mit einer persönlichen Handschrift kaschieren oder den Anspruch oder den Aspekt eines persönlichen Projekts geben.

CV_ Seht ihr denn da einen Unterschied zu der anderen Generation – der vor euch? Da gerade die Schweizer für diese Kontinuität – man spricht oft von der ersten, zweiten und jetzt eigentlich dritten Generation – für eine Art Nachhaltigkeit stehen. Seht ihr jetzt in dieser Positionierung, die du beschrieben hast, den Unterschied zu der vorherigen Generation oder ist es etwas, was sich langsam entwickelt hat? Ist das etwas ‚Schweizerisches‘?

CG_ Ich glaube nicht, nein. Ich glaube, wir genießen es auch, dass wir nicht nur in der Schweiz sind. Diese Diskussionen sehe ich auch woanders. Da gibt es Parallelitäten mit Freunden in Portugal, mit Éric Lapierre in Paris, mit Kersten Geers in Brüssel ... Ich glaube, es ist eher diese Generation, die diese Interessen teilt. Aber natürlich gibt es wahrscheinlich beides. Es gibt dieses Generationenprojekt, würde ich sagen, und andererseits gibt es schon Roger Diener, der eine wichtige Referenz für uns ist. Er hat spektakuläre, gute Häuser gebaut. Vielleicht hat er diese Schiene auch ein bisschen verlassen, und

the discussed positions of the current generation in comparison to the previous one or is it something that has developed over time? Is this Swiss-specific?

CG_ I do not think so, no. I believe we also enjoy not being in Switzerland. The same discussion is led abroad. There are parallels with friends in Portugal, with Eric Lapierre in Paris, Kersten Geers in Brussels ... I think it is this generation that shares this interest, but of course, either way is probable. There is this generation project, I would say, and moreover there is Roger Diener who is an essential asset. He has built spectacular houses. He might have left this line in order to pursue international success and compete with other international architects; yet this is a superficial interpretation. He might have felt the urge to stick out as star architect. However, his earlier works in Basel are spectacular.

CV_ Do you believe that this different composition—considering that many general contractors or groups have an impact—can influence the building process? You have also done projects with others. Is it problematic to stick to your principle throughout your discussion?

CG_ Well, I believe it is not entirely a matter of the execution model. What I am noticing—independent of cooperating with the general contractor, with an approved contractor or an institutionalized public client—it is essential to have people on the other side who can think. We cooperate with a good general contractor. These are good people, I can work with them. This would not be possible with



a different general contractor. There must be people—I believe architecture today needs these people—who dare to make decisions. The processes where too many people are involved are fatal. Everyone is in charge and controls whether all requirements are met on behalf of their Excel-lists and request catalogs. As architect you get exhausted; you are only making mistakes. Architecture means making decisions and this hurts. If you can't do that, if no one supports you, if you're left to yourself, you will fail.

RR_ Concerning the people on the other side that are necessary for the architectural process, if I took on the role of a client or a potential client and if I had a lot of money, it might be easier to buy a Ghery or a Zaha. I'd know what to expect. What is it like in your case? That's quite uncertain. It takes a lot of courage for the client to make decisions without knowing about the eventual outcome. These are

vielleicht – dies ist eine oberflächliche Interpretation – auch unter dem Druck international erfolgreich zu sein oder sich messen zu müssen mit anderen Architekten, die international bauen – dann muss man sich plötzlich ein bisschen mehr als Stararchitekt beweisen; aber seine frühen Projekte in Basel, die sind einfach spektakulär gut.

CV_ Glaubst du, dass vielleicht diese andere Komposition im Bauprozess – es spielen ja auch viele Generalunternehmer oder solche Gruppen eine Rolle – einen großen Einfluss nehmen kann? Ihr habt ja auch Projekte mit anderen gemacht. Ist es eine Schwierigkeit, dann trotzdem noch dieses Prinzip weiterzuführen, also in der Diskussion mit ihnen?

CG_ Also ich glaube am Ausführungsmodell hängt das nicht unbedingt. Was mir immer auffällt ist – egal ob ich das mit dem Generalunternehmer mache oder mit einer bewährten Bauherrschaft oder mit einem institutionellen Bauherrn öffentlicher Hand – es braucht einfach Menschen auf der gegenüberliegenden Seite, die denken können. Wir arbeiten mit einem guten GU zusammen – das sind gute Leute, mit denen kann ich etwas machen; mit einem anderen GU geht das nicht. Also es braucht Leute – ich glaube Architektur heute braucht Leute – die Mut haben, Dinge zu entscheiden. Was fatal ist, sind diese Prozesse, wo zu viele involviert sind; jeder ist zuständig und kontrolliert mit seiner Excel-Liste und mit seinem Anforderungskatalog, ob alles erfüllt ist. Dann wirst du als Architekt zermürbt. Denn du machst immer nur Fehler. Architektur machen, heißt immer Entscheidungen fällen

und das tut immer irgendwo weh. Wenn du das nicht machen kannst, wenn das niemand mitträgt und wenn du alleine bist, dann schaffst du es nicht.

RR_ Zu diesen Leuten auf der anderen Seite, die notwendig sind für diesen Architekturprozess. Wenn ich mich in die Rolle eines Klienten oder potentiellen Klienten versetze, und ich hätte ganz viel Geld, dann würde ich es vielleicht etwas leichter haben zu sagen, ich kaufe mir jetzt einen ‚Gehry‘ ein oder eine ‚Zaha‘, da weiß ich so ziemlich genau, was ich bekomme. Wie geht das bei euch? Da ist es ja praktisch ziemlich ungewiss. Da muss man schon als Bauherr ganz schön viel Mut haben, oder? Dann zu sagen, wir nehmen jetzt die, wo wir gar nicht genau wissen, was am Ende herauskommt. Das sind jetzt diese Architekten, die autorenlos unterwegs sind und uns in der Diskussion fordern werden! Wie geht nun dieser ‚first step‘ mit den Klienten – wenn wir jetzt den Wettbewerb außer Acht lassen?

CG_ Das ist eine interessante Frage. Soweit sind wir noch nicht ...

RR_ Dies ist ja das Tragische für Zaha, dass sie immer Zaha sein muss – es geht nicht anders. Das ist das Glück für euch ...

CG_ Du meinst, sie langweilt sich schon längst? [Lachen im Publikum] Also alle unsere Projekte sind alles über Wettbewerbe akquirierte Projekte – außer das eine private. Das heißt, wir haben noch keine Anfragen, wo Leute mit

the authorless architects that challenge us in our debate. Without considering architecture competitions, how does this first step with the client happen?

CG_That's an interesting question. We are not that far yet.

RR_The tragedy of being Zaha is that she always needs to be Zaha, there is no other option. That's your benefit ...

CG_Do you mean she's gotten bored? [all laughing]
Actually all our projects are acquired through competitions, except for one that is private. Therefore, we still have no requests from people placing direct commissions; but maybe this is the reason ... [all laughing] That's possible. [laughs]

RR_[laughs] In this context, competition is a bit easier.



You don't need to take the first step in explaining your work, since the project itself must be convincing. That's clear. But then there are further steps; when you enter the dialog and expect the client to show certain willingness to this mutual debate. How do you react to new inputs and suggested adaptations of your competition draft? Or do you convince the user of your work and all the aspects it comprises?

CG_At the end the architect is sitting at the shorter end of the lever. If you win a competition and your client doesn't comply, you will have to meet their expectations. Of course, we do our best to convince them. A great advantage of competitions is that you are usually able to work on a project autonomously for one or two months and take it to a stage where you have built a basic framework necessitating certain standards that are not to be removed. The project then has a certain stability that is required in order to make it work. It is also approved and legitimized on behalf of the competition in accordance with the public hand or the councils. Then the clients are no longer interested in changes and adaptations. It is actually the opposite, when you figure, 'Damn, we won this, but it is not really good!' Actually, that is more of our case. [all laughing] Seriously, I am not cynical on this. It has happened quite often that we say, 'The project was submitted at an intermediate state, it was supposed to be different!' This then often results in shocked reactions, as we leave the impression of architects who didn't know what they wanted. [all laughing]

Direktaufträgen auf uns zukommen; aber vielleicht ist das der Grund ... [Lachen im Publikum] Das kann schon sein. [lacht]

RR_[lacht] In der Hinsicht ist der Wettbewerb etwas leichter. Man muss den ersten Schritt in der Erklärung nicht machen – weil das Projekt an sich schon überzeugen muss – das ist klar. Aber dann geht es ja auch weiter; wo du einfach diesen Dialog dann setzt oder hier auf die Dialogbereitschaft des Klienten oder des Nutzers setzt. Inwiefern lässt ihr es dann zu, dass das, was ihr als Wettbewerbsentwurf dargestellt habt noch einmal adaptiert oder angepasst werden kann? Oder ist es eher eure Überzeugungskraft, den Nutzer dort hinzubringen, dass er genau das gut findet, was ihr jetzt gemacht habt?

CG_Am Schluss sitzt du als Architekt wohl immer am kürzeren Hebel. Also wenn du einen Wettbewerb gewinnst und dein Bauherr will nicht, dann wirst du dich wohl oder übel fügen müssen. Natürlich versuchen wir es mit allen Mitteln der Überzeugung ihn dahin zu bringen. In der Regel ist es schon so – das ist das Gute an den Wettbewerben – dass du autonom, ungestört ein-zwei Monate an einem Projekt arbeiten kannst und es auf ein Level bringst, wo gewisse Nägel eingeschlagen sind – das kriegst du nicht mehr weg. Das Projekt hat eine gewisse Stabilität, wo du nicht mehr herumschieben kannst, weil es sonst nicht mehr funktioniert. Es ist auch abgesegnet. Es ist gegenüber einer öffentlichen Hand, gegenüber der Behörden, durch den Wettbewerb wie legitimiert. Dann hat auch eine Bauherrschaft nicht mehr das Interesse

daran, noch große Änderungen vorzunehmen. Es ist dann eher umgekehrt so, wenn du als Architekt findest: ‚Verdammt, gewonnen – aber es ist noch nicht richtig gut!‘ Das ist eigentlich eher unser Fall. [Lachen im Publikum] Ja, wirklich, ich meine das nicht ironisch. Es passiert uns immer wieder, dass wir sagen: ‚Es war ein Zwischenstand, aber wir meinen es jetzt ganz anders‘. Das hat schon in diversen Projekten zu Schockreaktionen geführt. Die haben das Gefühl, was sind das für Architekten, die nicht wissen, was sie wollen? [Lachen im Publikum]

CV_Dieser Dialog – den du zum Beispiel am Laborgebäude mit dem Interesse am Herausfinden der Positionierung des Bauherren erläutert hast – ist er dann dieser Prozess und dieses Finden von Materialität oder geht er noch weiter hinein in Strukturfragen?

CG_Es ging da vor allem – es war ein kleiner Wettbewerb, darum war die Struktur eigentlich nie so gesetzt – um die Materialität; in dem Fall. Das finde ich interessant. Wir hatten eigentlich eine feuerverzinkte Fassade vorgeschlagen. Aber das sind Leute, die aus der Technik kommen; die sagen, feuerverzinktes Material ist ein minderwertiges Material. ‚Ich will kein Haus daraus!‘ Aber das ist interessant ... Dann hat man das Aluminium entdeckt. Das war dann wieder etwas Neues, das wir ausprobiert haben, und am Schluss finde ich das schon interessant. Man ist eben nicht alleiniger Autor. Die Architekturgeschichte ist gespickt mit wichtigen Bauherren, die Einfluss genommen haben. Ich finde das nicht bedrohlich, sondern wenn das am Schluss hilft,

CV_This dialogue, that you exemplified in terms of the lab building showing interest in the attitude of the client, is it a process of finding materiality or rather a further investigation of questions on structure?

CG_It was predominantly concerning materiality; it was a small competition, not really tackling structure. I find this interesting. We had actually suggested a fire-anodized facade. Yet these are technicians: they say fire anodized material is low quality material. 'I don't want a house made thereof!' But it is interesting ... Then they've discovered aluminum. This was something new they have tried and eventually I find this quite interesting. You are not a single author. The history of architecture includes many influential clients. I don't consider this to be threatening if it encourages new creations that might merge into a more precise picture. Similar to a Renaissance-church that is connected to the church as an institution, the building is related to the institution of this company. That's why I find this demand legitimized and interesting. It tackles the central question of architectural form and its legitimization; and I was satisfied to hear that a client contributes to the discussion! It is untypical; this was a real contractor, who founded this company; he was interested. We consider this architectural dialogue with a contractor an exception and therefore a lucky situation.

RR_There are similar central questions in the everyday lives of architects; for instance the dialogue—an ongoing dialogue with the users, the client, the company—in the foreground while the background requires a theoretical

position, which may be the breeding ground for your justifications. That is extremely exciting in your case; in this context: this making of books; and writing yourself, finding a theoretical position that is also verbalized and shaped by words. Is this on your agenda; that you say this is important to you in order to survive or make steps or is it something that was created incidentally?

CG_So these books, they were always lucky instances; at the ETH when we had the opportunity to do that—we would have probably failed if we had not had the academic framework—the time to research, to investigate and edit. It's not a scientific research; it is a collection, it is an editing. But I find it extremely important for your own mental development; you put it in the context of everyday life, where you are of course a service provider. If we have any problem I don't necessarily refer back to theory. But I think it shapes you as a human. I have spoken about repertoire a few times; that is very important. I also emphasize that in conversations with our students; you just have to fill the mind; you just have to generate housing projects that are later available to you—in specific situations, perhaps unconsciously—in order to decide on a problem in the one or other direction. If it's possible to do something, you should do it. That is central.

RR_I assume that a few books will follow, as there is a certain foundation. But in those that you already have you laid out that there is the attempt to explain a city in terms of the type and not of the city structure or something else. Then there are many possibilities, attempts to create a

etwas Neues zu entwickeln, was vielleicht wirklich ein präziseres Bild ergibt – ich meine dann zum Schluss. Wie eine Kirche – eine Renaissancekirche – etwas mit der Institution der Kirche zu tun hat, so hat dieses Gebäude mit der Institution dieser Firma zu tun. Darum finde ich den Anspruch legitim und auch interessant. Es berührt die zentrale Frage von der architektonischen Form und ihrer Legitimation in einem Inhalt. Und dass da ein Bauherr mitdiskutiert! Ich habe mich darüber gefreut. Es ist auch untypisch; das war ein richtiger Patron, der diese Firma aufgebaut hat, der hat sich dafür interessiert. Oft gibt es eben gar keine Interessen, keine architektonischen Interessen. Dass überhaupt ein architektonisches Gespräch stattfindet – mit einem Bauherren – ist ja eigentlich schon eine Ausnahmesituation und als solche ein Glücksfall.

RR_Im Alltag des Architekten, da sehe ich geht es bei euch nicht anders, gibt es zum Beispiel einmal das im Vordergrund; das heißt den Dialog – der ständige Dialog mit den Nutzern, mit den Bauherren, mit den Firmen – und so im Hintergrund, im Backgroundbereich, die theoretische Positionierung, die praktisch der Nährboden dessen sein kann, was man vorne dann verteidigt. Das finde ich bei euch extrem spannend; in diesem Kontext – dieses Machen von Büchern. Und auch selber schreiben, theoretisch eine Position zu finden, die auch noch einmal zu verbalisieren und dann in eine Schriftform zu bringen. Ist das für euch Programm; dass ihr sagt, das ist euch wichtig, damit ihr überhaupt überleben oder die nächsten Schritte setzen könnt, oder ist das irgendetwas, das dann

so beiläufig dabei entstanden ist?

CG_Also diese Bücher, das waren immer so Glücksfälle; als wir an der ETH diese Möglichkeit hatten, das zu machen – wir hätten, wenn wir nicht den Rahmen der Akademie gehabt hätten, das wahrscheinlich nicht hingekriegt – uns die Zeit zu reservieren, um da zu forschen und zu editieren. Es ist ja nicht eine wissenschaftliche Forschung; es ist ein Sammeln, es ist ein Editieren. Aber ich finde es extrem wichtig für den eigenen Entwicklungsprozess im Kopf – du bringst es in Zusammenhang mit dem Alltag, da ist man natürlich Dienstleister. Es ist ja nicht so, dass wenn wir irgendein Problem haben, dass ich dann quasi auf die Theorie rekurriere. Aber ich glaube es formt dich als Menschen. Ich habe ein paar Mal vom Repertoire geredet, das ist ganz wichtig. Ich sage es auch immer im Gespräch mit unseren Studierenden; man muss einfach den Kopf füllen, man muss einfach Häuserprojekte reinbringen, die dir dann in der konkreten Situation, vielleicht auch unbewusst, zur Verfügung stehen, ein Problem in die eine oder andere Richtung zu entscheiden. Ich finde es zentral, dass wenn man das machen kann, dass man das dann macht.

RR_Ich nehme mal an, dass noch einige Bücher folgen werden, wenn jetzt dieser Grundstein gelegt worden ist. Aber bei denen, die jetzt da sind, hast du erklärt, dass es der Versuch ist, sich eine Stadt zu erklären über den Typus und nicht über die Stadtstruktur oder etwas anderem – da gibt es ja viele Möglichkeiten, Versuche die gestartet worden sind, sich selber eine Stadt zu erklären – sondern

self-explanatory city ... But the focus is on the type of house, the building. Where does that come from, this security? This is actually pretty difficult to say, I take the type, I do the type studies and try to explain the city to myself, from a subjective point of view.

CG_I can concretely expound on that: when we were at the ETH, we said that we were interested in Hong Kong because we found the houses there great; and you think, 'Damn, why are they like that?' There are these Pencil-Towers, which are from the 80/90s. Shortly before the handover of the British Crown to China, these skyscrapers were built. The most extreme case is a studio apartment. It has a living room and some sort of kitchen—which has about 3m²—and a toilet; or no, the kitchen is outside, on the hallway. Since it is a high-rise building, the British rule designates a scissor staircase. That is, about one third of the surface is floor area and two thirds are comprised of staircase and construction. Absurd, right? If you come to suggest something similar as an architect, or as a student, then everyone says: 'Nice idea, but useless. No one is going to need that!' But then it has already been built, and a hundred times! These needles are everywhere ... And we said, 'Damn, why are these houses as they are?' Then there are other types in Hong Kong; and then you find out that in this case there are historical reasons. There were investors who still wanted to make fast money and it was not worth to merge several plots, that was complicated. So they developed and sold the available plots as soon as possible; there are historical reasons. In New York I have spoken about these set-backs; there are building

regulation reasons. But the start was just that—as in Hong Kong—to understand these houses. Why are they as they are? You realize, depending on the city, depending on the type, that there are different systems of reasons why they are as they are. We come from architecture. You see that there are not individual phenomena, but mass phenomena. Or, for example Buenos Aires has these insane fire walls. Avenues where every other house is high, in-between there are lower ones ... And there is a whole series of these white fire walls! These are insanely beautiful architectural crafts! How did they emerge? It has to do with the fact that these plots are way too deep, that these blocks were originally quartered—agricultural types, one-to-two-floor with courtyards. Then, they were below the costs and there was pressure to invest half of it again and again and again until the legislation had to be enforced so that the minimum unit width accounts for 8,66m; this has often been exploited. Then you have 8,66m wide units, the block is 120mx120m. Thus, you might have to go to the middle of the block; 60m deep. This has to do with the Spanish city comprising these large blocks, which were originally intended for completely different types. The developments have led to this situation. We were interested in an architecture, which is extremely succinct: the needle or the too fat building in New York or this deep building with these fire walls. How these physiognomies are generated in these architectural projects; that they are rational. We did not come from the city, because it is not a system that explains cities sufficiently. But it explains certain patterns that are relevant depending on the city. 95% of Buenos Aires can be explained by means of these

der Typus, das Haus. Woher kommt das eigentlich – diese Sicherheit? Das ist eigentlich ziemlich ungewohnt zu sagen, ich nehme den Typus, ich mache die Typus-Studien und erkläre mir dadurch oder versuche mir dadurch, in subjektiver Art, die Stadt zu erklären.

CG_ Ich kann das ganz konkret erklären: als wir an der ETH waren, haben wir gesagt, dass uns Hong Kong interessiert – weil wir die Häuser super finden; und du denkst: ‚Verdammt, wieso sind die so?‘ Da gibt es diese ‚Pencil-Towers‘; die sind aus den 80er/90er Jahren. Kurz vor dem ‚Handover‘ der britischen Krone an China wurden diese Hochhäuser gebaut. Der extremste Fall ist eine Einzimmerwohnung. Die hat einen Wohnraum und eine Art Küche – die ist etwa 3m² groß – und noch ein WC; oder nein, die Küche ist im Gang. Da es ein Hochhaus ist lautet die britische Vorschrift: ein Scherentreppenhaus. Das heißt etwa ein Drittel der Fläche ist Nutzfläche und zwei Drittel nehmen Treppe und Konstruktion ein; absurd, oder? Wenn du als Architekt, als Student so etwas vorschlägst, dann sagen alle: ‚Schöne Idee, aber das braucht ja niemand!‘ Aber da ist es gebaut – und zwar hundertfach! Überall diese Nadeln ... und wir haben gesagt: ‚Verdammt, wieso sind diese Häuser so, wie sie sind?‘ Dann gibt es auch andere Typen in Hong Kong – und dann findest du heraus, es gibt eben in diesem Fall historische Gründe. Das waren Investoren, die noch schnell Geld machen wollten und es sich nicht gelohnt hat, mehrere Parzellen zusammenzulegen – das war kompliziert – und so hat man die Parzellen, die man hatte, möglichst rasch entwickelt und verkauft; es gibt historische Gründe. In

New York hab ich über diese ‚Set-backs‘ geredet; es gibt baurechtliche Gründe. Aber der Start war genau das – wie in Hong Kong – diese Häuser zu verstehen. Wieso sind sie so wie sie sind? Da merkst du dann, je nach Stadt, je nach Typ sind es unterschiedliche Systeme von Gründen, wieso es so ist, wie es ist. Das heißt, wir sind von der Architektur hergekommen. Dann siehst du eben, dass es nicht Einzelphänomene sind, sondern dass es Massenphänomene sind. Oder zum Beispiel Buenos Aires hat diese wahnsinnigen Brandwände. Straßen, wo irgendwie jedes zweite Haus hoch ist, dazwischen niedrige ... Und du hast eine ganze Serie dieser weißen Brandwände! Das ist wahnsinnig schönes architektonisches Handwerk! Wie kommt es zu dem? Es hat damit zu tun, dass diese Parzellen viel zu tief sind, dass diese Blocks ursprünglich gevierteilt waren – also landwirtschaftliche Typen, ein-zweigeschossig mit Höfen. Dann wurden sie unter den Kosten und dem Investitionsdruck noch einmal halbiert und nochmals und nochmals, bis man Gesetze einführen musste, dass 8,66m die minimale Parzellenbreite ist; und das wurde oft ausgenutzt. Dann hast du 8,66m breite Parzellen – der Block ist 120mx120m – die gehen unter Umständen bis in die Mitte des Blocks; 60m tief. Dies hat mit der spanischen Stadt von diesen großen Blocks zu tun, die ursprünglich für ganz andere Typen vorgesehen waren. Und über die Entwicklungen entsteht das. Also uns hat die Architektur interessiert, die extrem prägnant ist: die Nadel oder das viel zu fette Gebäude in New York oder diese tiefen Gebäude mit diesen Brandwänden. Wie diese Physiognomien in diesen architektonischen Projekten

patters; in other cities it is different. Sao Paulo is much more incidental; hence it is difficult to enforce rules.

CV_Have these types of studies influenced concrete projects? Was there another recollection or this picture?

CG_This is an important issue and a difficult question ... I have tried to explain this high-rise, with the eccentric core; since we have had the desire to make a project that is really hardcore—we simply accepted these external conditions and tried to wrest an expressive physiognomy. So we were interested in this lack of emotion. Otherwise, it is of course difficult. In the described projects I'm just not in one of the cities that are created within this context. If I'm building in Zurich, which is very, very heterogeneous and in a way also not-architectural, it is difficult to realize such concise types, because it is not compatible with the Building Act. So we like to encourage this transfer with our students because we then say, 'Tabula rasa, you may think of anything!' In reality, I think it is rather the enthusiasm for this emotionless architecture.

RR_In one of your statements you differentiated general and anonymous or the general and the anonymous. For me, a related concept distinguishing between the abstract and the anonymous arises. I ask about your view because you often use the concept of the image in your discussions. The image that is practically communicated and therefore it is more likely to be universal than abstract. But the picture has indeed a certain force in the communication. How aware do you use the picture?

CG_Do you refer to, for example, their use in the presentation of projects?

RR_Respectively also in the articulation of an architectural language.

CG_This is under construction. [Laughs, thinks] We have great reservations about the digital images, because we do not feel well ... We build many models for pictures. We examine interiors in models and take photos.

RR_I want to raise the image again to a different level, such as the one project with the frieze. We have looked at projects and are now trying to interpret and revise them. The visual language plays a certain role where the recipient recognizes something and is quite startled; and you take it back into abstraction.

CG_I do not really like abstraction as a concept ... It is the question of how to read it. If you read it in terms of a scheme—extremely reduced—then you lose architecture—the physical, the concrete. I would say the picture carries the story in itself. Thus, in the concept of abstraction the story gets lost. When I read the term, it can be understood differently. So with us, in our office, abstraction has a negative connotation. Therefore, there is the underlying risk that architecture is reduced to a scheme that is no longer necessarily anchored in the architecture, but could also come from another area, and then may be applied to architecture, where it has no place. We also try to always remain within architecture, also in

zustande kommen; dass dahinter eine Rationalität ist. Wir sind nicht von der Stadt hergekommen, weil es ja auch nicht ein System ist, das die Städte genügend erklärt. Aber es erklärt gewisse Patterns, die je nach Stadt natürlich auch unterschiedlich relevant sind. Buenos Aires kannst du zu 95% so erklären, in anderen Städten ist es anders. Sao Paulo ist viel akzidentieller; da ist es schwierig Regeln auszumachen.

CV_ Haben diese Typen-Studien denn auch Einfluss auf konkrete Projekte von euch gehabt? Gab es hier wieder diese Rückbesinnung oder dieses Bild?

CG_ Das ist eine wichtige Frage und auch eine schwierige Frage ... Ich habe das mit diesem Hochhaus, mit dem exzentrischen Kern, versucht zu erklären; dass wir da die Lust hatten, einmal ein Projekt zu machen, das wirklich ‚hardcore‘ ist – einfach diese externen Bedingungen akzeptiert und versucht ihnen eine expressive Physiognomie abzutrotzen. Also diese quasi simulierte Emotionslosigkeit, die hat uns da interessiert. Sonst ist es natürlich schwierig. In den beschriebenen Projekten bin ich eben nicht in einer dieser Städte, wo es diesen Kontext schon gibt. Wenn ich dann in Zürich baue, das sehr, sehr heterogen ist und auf eine Art auch ‚unarchitektonisch‘, dann fällt es mir natürlich schwer, derart prägnante Typen zu realisieren – weil es ist nicht kompatibel mit dem Baugesetz. Also so den direkten Übertrag, den machen wir gerne mit unseren Studierenden, weil wir dann auch sagen: ‚Tabula rasa – alles darf man denken!‘ In der Realität, denke ich, ist es eher die Begeisterung für diese

emotionslose Architektur.

RR_ Du hast es ja in einer deiner Statements formuliert: allgemein und anonym oder das Allgemeine und das Anonyme. Für mich hat sich die Frage ergeben, kann es auch sein: das Abstrakte und das Anonyme? Ich frage dahingehend, weil du jetzt sehr oft mit dem Begriff des Bildes argumentierst. Das Bild, das praktisch kommuniziert wird und daher ist es wahrscheinlich eher das Allgemeine als das Abstrakte. Aber das Bild hat ja auch eine gewisse Kraft in der Kommunikation. Wie bewusst setzt ihr das eigentlich ein?

CG_ Du meinst zum Beispiel in der Präsentation von Projekten?

RR_ Beziehungsweise dann auch in der Artikulierung einer Architektursprache.

CG_ Das ist eine offene Baustelle. [lacht, überlegt] Wir haben große Vorbehalte gegenüber den digitalen Bildern, da fühlen wir uns nicht wohl ... Wir bauen sehr viele Modelle – so Fotomodelle. Innenräume untersuchen wir in Modellen und fotografieren die auch.

RR_ Ich möchte das Bild nochmals auf eine andere Ebene heben, wie zum Beispiel das eine Projekt mit dem Fries. Wir haben Projekte angeschaut und versuchen diese jetzt zu interpretieren sowie neu zu fassen. Da spielt dann immer wieder auch eine Bildsprache mithinein, wo man dann als Rezipient sofort etwas relativ überrascht erkennt

projects with our students. We never start in a vacuum, just with a rather abstract principle. We are working, for example, with references. From the first day onwards the students should examine, analyze, transform and change reference architecture; it is always present as a whole object, in its architectural expression, its materiality and its culture. Everything can be edited. In the end, it turns out to be completely different. You are always and everywhere talking about architecture.

CV_You speak of timeless architecture. Does this affect the aging of the material? How do you feel about this? Do you consider and plan with this aging in the design process? Because each building is aging in its time.

CG_These are very specific aspects of timelessness. Of course, we have this claim to maintain things in their materiality; that this brick may be old, that it can get dirty as well as the concrete ... And that these metal sheets hopefully age well. In terms of timelessness I also relate to what you have just said, but I also contextualize timelessness within a cultural discourse. Because I mean, we're sitting here—how old is the building: 120 years, 130 years? And we are still here and still well, right? So what prior generations have left is really an essential part of the quality of our lives. We enjoy living in such a city and it must be possible—a completely banal idea actually—but it must be possible however, that what we produce is still a positive value in 100 years, or perhaps in 200 years. I believe that the generation of architects of the post-war period did not have this way of thinking.



They have built for the moment, in the opinion that the moment somehow solidifies. And now you tear down that stuff; it is ecologically nonsensical. But it is also brutal in terms of urban development, because you start again at zero. I mean, you do not know how it is going to turn out. But it would be nice if we understood the city as an accumulation; then you can always add things. Of course, you have also repeatedly destroyed something and also created space. But actually, if it accumulated and we could physically experience the building from another time today then we would understand how these people thought and lived in the 19th century; history becomes intuitively accessible. I find the physical presence of architecture important and we need to pass it on to the next generations.

RR_At present you are creating positive conditions for

– und ihr führt es dann wieder in die Abstraktion.

CG_ Abstraktion gefällt mir nicht so als Begriff ... Es ist die Frage wie man ihn liest. Aber wenn man ihn so liest, dass er alles abstreift und sich reduziert auf ein Schema, dann geht mir so die Architektur verloren – das Physische, das Konkrete. Ich würde schon sagen, das Bild trägt die Geschichte in sich. Und da wäre im Begriff der Abstraktion für mich die Geschichte verloren gegangen. Wenn ich den Begriff so lese – man kann ihn auch anders verstehen. Also bei uns, in unserer Bürokultur, ist die Abstraktion negativ konnotiert. Denn sie birgt natürlich auch die Gefahr in sich, dass Architektur auf ein Schema reduziert wird, das dann nicht mehr unbedingt in der Architektur verankert ist, sondern auch aus einem anderen Gebiet kommen könnte, und dann vielleicht auf Architektur appliziert wird, wo es dann nichts verloren hat. Wir versuchen auch immer in der Architektur zu bleiben, auch mit unseren Studierenden. Wir beginnen nie quasi im luftleeren Raum – eben mit einem quasi abstrakten Prinzip. Wir arbeiten zum Beispiel mit Referenzen, dass quasi vom ersten Tag des Semesters die Studierenden sich mit einer Referenzarchitektur auseinandersetzen, diese analysieren und sie transformieren, sie verändern. Es ist immer da; es ist immer als gesamtes Objekt, in seinem architektonischen Ausdruck, seiner Materialität, auch seiner Kultur vorhanden. Das kann man dann alles umarbeiten. Am Schluss ist es dann völlig etwas anderes. Man redet immer und überall über Architektur.

CV_ Du sprichst von zeitloser Architektur. Betrifft dies auch

die Alterung im Material? Wie steht ihr dazu – also ist sie direkt schon im Entwurfsprozess angedacht? Denn jedes Gebäude altert ja in seiner Zeit.

CG_ Das sind ganz konkrete Aspekte von Zeitlosigkeit. Natürlich haben wir diesen Anspruch, dass die Sachen quasi in ihrer Materialität halten; dass dieser Backstein alt werden darf, dass er schmutzig werden darf und der Beton auch ... Und diese Bleche hoffentlich auch gut altern. Mit Zeitlosigkeit habe ich aber – natürlich auch das, was du ansprichst gemeint – aber auch mit Zeitlosigkeit im kulturellen Sinn. Denn ich meine, wir sitzen hier – wie alt ist das Gebäude - 120 Jahre, 130 Jahre? Und wir fühlen uns hier immer noch wohl, oder? Also das was uns vorgängige Generationen hinterlassen haben ist wirklich ein wesentlicher Teil und macht die Qualität unseres Lebens aus. Wir genießen es in einer solchen Stadt zu wohnen, und eigentlich muss es doch möglich sein – ein völlig banaler Gedanke eigentlich – aber es muss doch möglich sein, dass das, was wir produzieren, in 100 Jahren oder vielleicht auch in 200 Jahren noch einen positiven Wert darstellt. Ich glaube die Architektengeneration der Nachkriegszeit hat nicht so gedacht. Die hat für den Moment gebaut, in der Meinung, dass der Moment irgendwie so erstarrt. Und heute bricht man das Zeug ab; das ist ökologisch unsinnig. Aber es ist auch in puncto Stadtentwicklung brutal, denn du beginnst dann wieder bei null. Ich meine, man weiß nicht wie es sein wird. Aber es wäre schön, wenn wir die Stadt quasi als Akkumulation verstehen; dann kommt immer wieder etwas dazu. Natürlich musst du auch immer wieder etwas

the archaeologists in a hundred years' time, so that they can detect the working procedure of the here and now. The projects partially reveal it but is there a preference for materials or materials that you refuse to or would not use?

CG_No, so the politically correct answer is no. As an architect you are interested in everything and everything is changing. You try out new things. Right now, we love this hot-dip galvanized steel, because it has something imprecise and almost crystalline; what we have combined with marble which also exposes these attributes. Suddenly two different materials get so close and create something new.

RR_Having just seen your presentation, including the images that you show of your own projects and also in the publications, or even on the website—actually the black and white is foregrounded. So you have to take a closer look at the material that is actually used there. In an eventual interpretation, different materials become relatively similar to photography by the power of the image or the implementation. Is this a deliberate move? In your view could you also regard them as bold colored pictures?

CG_This is a correct observation ... You cannot explain everything you do. [Laughs and all laughing] But there is of course a love for black and white photography. I have not previously mentioned, but in this collection of cities, there are also Hilder cups; or there are swimming pools and parking decks and 'Every Building on Sunset Strip' by Edward Ruscha. The black and white is of

course a way of reduction of the architecture in terms of the structural principles. In this typological collection we explicitly enforced binaries. We said we photograph these objects as objects in black and white along with the plan—the isometric drawing. But then there are those colored pictures that show the city's panorama. Here the objects of the city emerge. They are all linked to this type collection. Therefore the black and white photograph is providing for a typological basic view, very didactic. The eventual color image reveals the city as a whole, with all phenomena of everyday life, the life, the reconfiguration and shows where this type occurs in the city.

CV_Is there also an interest in the texture, especially when you show the different gray scales in your projects? This black and white idea might encourage that, for example, in the project showing the installation of the double floor. This is the only color—this strong brush color—that can be seen in all the projects. Why? Does texture play an important role and is the color depending on the element it represents?

CG_Sure. So sometimes there are also accidental decisions; then you have to stand by them. There is this double floor; as you fight for beautiful carpets you must of course comply with the 60x60 grid and then you do not get the product that you wanted to have. Then you say 'OK, we'll make at least something of it! Because you cannot choose the lesser evil once you are frustrated. So you ask yourself what's right. If we already have the module, instead of being annoyed that the pattern is split, we are

zerstören und auch Platz schaffen. Aber eigentlich, wenn sich das anreichert und wir heute physisch das erleben können – Gebäude aus einer anderen Zeit – dann kannst du auch irgendwie nachvollziehen, wie diese Menschen im 19. Jahrhundert gedacht und gelebt haben; Geschichte wird anschaulich. Ich finde die physische Präsenz von Architektur wichtig und wir müssen das eigentlich auch weitergeben.

RR_ Das heißt also ihr schafft dann jetzt schon die positiven Voraussetzungen für die Archäologen in 100 Jahren, dass sie wenigstens erkennen können, in welcher Zeit man jetzt und hier gearbeitet hat. Aus den Projekten kommt es teilweise heraus, aber gibt es Vorlieben für Materialien bzw. Materialien, die ihr ablehnt oder überhaupt nicht verwenden würdet?

CG_ Nein, also die politisch korrekte Antwort ist nein. Als Architekt interessiert man sich für alles und das wandelt sich ja auch, man probiert neue Dinge aus. Im Moment lieben wir diesen feuerverzinkten Stahl, weil er etwas Unpräzises und fast Kristallines hat; was wir dann zusammengebracht haben mit dem Marmor, der das eben auch hat. Zwei unterschiedliche Materialien kommen sich dann plötzlich so nahe und bilden zusammen etwas Neues.

RR_ Und wenn man jetzt deinen Vortrag gesehen hat, mit den Bildern, die du von den eigenen Projekten zeigst bzw. auch in den Veröffentlichungen und Publikationen über euer Werk, oder auch die Website ... Eigentlich steht

da das Schwarz-Weiße im Vordergrund. Man muss also etwas genauer schauen, welches Material ist denn da jetzt eigentlich verwendet worden. Eigentlich sind oder werden unterschiedliche Materialien durch die Kraft des Bildes oder die Umsetzung in der Endinterpretation der Photographie relativ ähnlich. Ist das ein bewusster Schritt? Denn ihr könnt auch sagen, wir machen jetzt einfach mal ‚bold coloured pictures‘. Oder ist es das nicht?

CG_ Das ist eine richtige Beobachtung ... Man kann auch nicht alles erklären, was man macht. [lacht und Lachen im Publikum] Aber die Liebe zur schwarz-weiß-Photographie, die gibt es natürlich. Ich habe das vorher nicht erwähnt, aber bei dieser Sammlung von Städten, da gibt es auch Hilder Becher. Oder es gibt Swimmingpools und Parkdecks sowie ‚Every Building on Sunset Strip‘ von Edward Ruscha. Da ist das Schwarz-Weiß natürlich schon eine Möglichkeit der Reduktion der Architektur auf die Strukturprinzipien. Bei dieser typologischen Sammlung haben wir explizit gegenübergestellt. Wir haben gesagt wir fotografieren diese Objekte als Objekte in schwarz-weiß zusammen mit dem Grundriss, mit der Isometrie. Aber dann gibt es diese farbigen Bilder, die das Panorama der Stadt zeigen. Da kommen übrigens diese Objekte der Stadt dann vor. Die sind alle verlinkt mit dieser Typensammlung. Das heißt die schwarz-weiß Photographie ist dort für diesen typologischen, für den prinzipiellen Blick, vorgesehen – sehr didaktisch. Das Farbbild zeigt dann, was für eine Stadt entsteht, mit allen Phänomenen des Alltags, des Lebens, mit der Bespielung und wo dann dieser Typ quasi in Aktion tritt in der Stadt.

making something out of the module! And we try to shape it. Exactly, you are not autonomous; there are always situations where you're confined. But I think these are always the moments when it is important that one does not apologize and says, 'OK, there was no other way,' but attempts saying, 'Let's move and design a pattern out of this problem!' Actually it is only right and proper that this floor contaminated this structure; that it does not shape the room, but that it is obviously an inlay, in this whole differentiation between structure—white, load-bearing and tectonic—and the textile clothing.

RR_Christoph, unfortunately we have to finish our discussion here. I would like to thank you very much for this very fine, precise representation of contemporary architecture and for this discussion that we have led and enjoyed today. Thank you.

CG_Thank you.

CV_ Ist es dann auch das Interesse an der Textur – gerade wenn du in deinen Projekten diese unterschiedlichen Studien von Grautönen zeigst? Da kommt vielleicht auch dieser Schwarz-Weiß-Gedanke noch hinzu. Zum Beispiel bei dem Projekt mit dem Einbau des Doppelbodens. Das ist die einzige Farbe – diese starke, knallige Farbe – die man in den ganzen Projekten sieht. Warum ist dies so? Legt ihr einen wichtigen Stellenwert auf die Textur und ist die Farbgebung abhängig von dem Element, das sie darstellt?

CG_ Klar. Also manchmal gibt es auch akzidentelle Entscheidungen; dann muss man auch dazu stehen. Da gibt es diesen Doppelboden, da kämpfst du für schöne Teppiche, aber du musst natürlich das 60x60 Raster einhalten und du kriegst dann nicht das Produkt, das du haben möchtest. Daraufhin sagst du ‚Ok, dann machen wir wenigstens was damit!‘ Denn du kannst ja nicht frustriert das kleinste Übel wählen. Du fragst dich also was denn eigentlich stimmt. Wenn wir das Modul schon haben, statt dass wir uns ärgern, dass der Boden so zerschnitten ist, dann machen wir etwas aus dem Modul! Und wir versuchen ihm Form abzurufen. Eben, du bist nicht autonom; es gibt immer wieder Situationen, da bist du eingezwängt. Aber ich glaube das sind immer die Momente, wo es wichtig ist, dass man sich nicht entschuldigt und sagt: ‚Ok, es ging nicht anders‘ – sondern versucht zu sagen: ‚Komm, jetzt entwerfen wir ein Muster aus diesem Problem!‘ Denn eigentlich ist es ja auch richtig, dass dieser Boden diese Struktur kontaminiert; dass er nicht den Raum bildet, sondern

dass es offensichtlich ein ‚Inlay‘ ist, in dieser ganzen Differenzierung zwischen der Struktur, die weiß, tragend und tektonisch ist und der textilen Bekleidung.

RR_ Christoph, leider müssen wir hier unsere Diskussion beenden. Ich möchte mich recht herzlich bei dir bedanken für diese sehr feine, präzise Darstellung einer kontemporären Architekturposition und für diese Diskussion, die wir hier heute haben genießen und führen können. Danke.

CG_ Danke auch.

Walter Angonese_Kalern

Walter Angonese currently holds professorships at the 'Università della Svizzera Italiana' and the 'Accademia di Architettura di Mendriso' and is also a member of the 'Quorum for Landschaftschutz der Autonomen Provinz Bozen Südtirol.' His commitment to contemporary and local architecture is remarkable, his main body of work consisting of a number of outstanding and pioneering buildings for tourism and regional infrastructure. He founded his Kalern-based office in 2002.

www.angonesewalter.it

PENEZIĆ & ROGINA architects_Zagreb

Zagreb-based Vinko Penezić & Krešimir Rogina have received awards six times at Shinkenchiku and Central Glass competitions in Tokyo and have exhibited three times at the Venice Biennale. They are professors at the Academy of Applied Arts, University of Rijeka and guest professors at the UACS Skopje. P&R established the international symposium/workshop in architecture in Grožnjan in 1989. They have realised a number of projects and buildings of different typologies, recently the Lantern/Lighthouse of Friendship in Tokamachi, Niigata, Japan.

www.penezic-rogina.com

Christ & Gantenbein Architekten_Basel

After internationally acclaimed projects in London, Jalisco (Mexico) and Jinhua (China), Christ & Gantenbein continues to cement its reputation at home and abroad with numerous museum concepts as well as a broad range of private and public commissions. Among their most recent projects count the extension to Kunstmuseum Basel, the renovation of and extension of the Swiss National Museum in Zurich, an office and housing tower on the outskirts of Basel and a R&D customer centre. Several housing designs in France and Germany and an extension to the Wallraf-Richartz-Museum in Cologne are currently being worked on.

Since graduating from the ETH Zurich (Swiss Federal Institute of Technology) in 1998, Emanuel Christ and Christoph Gantenbein have maintained a balance between their profession and academic involvement. After lectureships inter alia at the ETH Studio Basel (2000–2005) and the ETH Zurich (2010–2015), they currently teach at Harvard GSD.

www.christgantenbein.com

Image references

©

page 9

page 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17

Walter Angonese

Walter Angonese

page 19 | 22 | 26 | 28 | 34

IAT_Wolf Kodella

page 41

page 42 | 43 | 44 | 45

page 46 | 47

page 48 | 49

Penezic & Rogina architects

Damil Kalogjera

Katsuhisa Kida

Damil Kalogjera

page 51 | 57 | 61 | 63 | 67 | 69

IAT_Jakob Siessl

page 73

page 74 | 75

page 76 | 77

page 78

page 79

page 80

page 81

Christ & Gantenbein Architekten

Landesmuseum Zürich | Roman Keller

Roman Keller

Stefano Graziani

Kunstmuseum Basel | Julian Salinas

Christian Kahl | Christ & Gantenbein Architekten

Christian Kahl

page 83 | 86 | 88

IAT_Wolf Kodella

IMPRESSUM

Address

IAT Institute of Architecture Technology
Graz University of Technology
Rechbauerstraße 12_8010 Graz
www.iat.tugraz.at

Series_November Talks - Positions on Contemporary Architecture
Volume 5_November Talks 2015

Editor_Roger Riewe, IAT Institute of Architecture Technology
Organisation_Roger Riewe, Markus Stangl
supported by IAT staff
Graphic Design_IAT Sorana C. Radulescu, Jakob Siessl
Event Photography_Wolf Kodella, Jakob Siessl

Verlag der Technischen Universität Graz
www.tugraz-verlag.at
ISSN (print) 2310-6603
ISBN (print) 978-3-85125-494-5
ISBN (e-book) 978-3-85125-695-6
DOI 10.3217/978-3-85125-494-5

© 2019_Graz University of Technology



<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



ISBN 978-3-85125-494-5



9 783851 254945 >

Sto  Stiftung

 TU
Graz

IAT | Institute of
Architecture Technology