

# **Kritik als Text und Entwurf = La critique en tant que texte et comme projet = Criticism as text and design**

Autor(en): **[s.n.]**

Objektyp: **Preface**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **85 (1998)**

Heft 11: **Kritik als Text und Entwurf = La critique en tant que texte et comme projet = Criticism as text and design**

PDF erstellt am: **08.08.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Kritik als Text und Entwurf

Dass Kunst und Architektur ohne Medien keine Wirksamkeit erzielen, ist keineswegs neu. Auch die damit verbundene Werbung für Tendenzen und Strömungen gehört zur traditionellen Rolle der Kritik, welche kulturelle Modernisierungen nicht bloss analysiert, sondern einem breiten Fach- und Laienpublikum vermittelt. Diese Mittlerfunktion galt so lange, wie der Fortschritt in der Architektur den Gewohnheiten des Publikums und gesellschaftlichen Zuständen vorausseilte. Heute eilt die Architektur den Wirklichkeiten hinterher.

Gewichtige Gründe sind im Strukturwandel der Modernität zu suchen, der nicht mit avantgardistischen Denkkategorien oder traditionellen Mitteln der Architektur nachvollzogen werden kann.

*Die Bilder der Stadt* sind nicht mehr lesbar als eine Zeichenwelt, in der Symbole und Formen einer bestimmten Bedeutung oder Funktion zugeordnet werden können. Konventionen für allgemein verständliche Symbole der Kultur, der Macht, der Schönheit sind seit dem 19. Jahrhundert kontinuierlich verschwunden – auch Konventionen für eine architektonische Sprache, welche Orte, Stadt oder Land kennzeichnen würde.

So verwischen sich die Grenzen zwischen Zentrum und Peripherie – die urbanen Funktionen sind austauschbar, wie ihre Bilder und Zeichen ortlos sind. Der Habitus der Menschen ist gegenüber diesen universellen Zeichen gleichgültig, da sie sich ja nicht auf den konkreten geografischen Ort, in der Regel auch nicht auf Geschichte, beziehen.

Mit der ikonografischen Unlesbarkeit verlieren die Zeichen und Symbole auch an Macht, Wirkung und Orientierungsfunktion. Anstelle von Zeichen treten Ereignisse und Infrastrukturen, an deren Spuren und Highlights entlang der Grossstadtmensch sich orientiert.

Die distanzierte Wahrnehmung, die zur Gewohnheit wird, entspricht freilich nicht dem, was die Avantgarde durch die ästhetische Verarbeitung von Unbestimmtem, von Widersprüchen und Fragmenten erreichen wollte: der Distanz zu den Dingen, die das Bewusstsein für Entfremdungsprozesse und für die historisch-materielle Wahrheit der Dinge schärft. Die distanzierte Wahrnehmung ist ein durch und durch ästhetischer Blick; er sieht keine Hintergründe – es ist ein Blick ohne Kritik und Opposition.

Rolf Brinkmann und Peter Handke haben schon früh auf den Zusammenhang von Wahrnehmung und Stadt hingewiesen; sie beschrieben die Distanz zu den Dingen als erzwungen und repressiv. Während die konservative Grossstadtkritik der Dreissigerjahre das Chaos und die Unverständlichkeit der Metropolen beargwöhnt, führen die Autoren eine andere, verinnerlichte Form der Stadtkritik ein. Handke fragt nach den Möglichkeiten, die Ortslosigkeit mit Hilfe von «immensen Sehanstrengungen» zu überwinden.

Seine Romanfigur folgt innerlichen Spuren einer fiktiven Stadt, nichts sagenden Bildern entlockt sie Geschichten, welche die sprachlose Stadt wieder beleben.

Die verinnerlichte Bilderverarbeitung trägt in den Siebzigerjahren noch kulturpessimistische melancholische Züge. Ihr Fluchtpunkt ist eine bohemisierte, literarische Form, die übermächtige Entfremdung selbstregulierend überwindet.

Ganz anders instrumentalisiert, löst heute die verinnerlichte Bilderverarbeitung Massenbegeisterung aus. Elektronische Apparate als menschlicher Appendix unterstützen, beschleunigen und automatisieren Wahrnehmungsprozesse, die ein grenzenloses Bilderspektrum interaktiver Wirklichkeiten, Simulationen und Virtualitäten öffnen.

*Die Mediatisierung* hat durch ihre räumliche und örtliche Allgegenwart zur Gewohnheit geführt, digital verarbeitet und zeitüberlappend zu kommunizieren. Die Massenkommunikation verschmilzt so immer stärker mit der Individualkommunikation. Eine Erfahrung, welche die Grenzen zwischen privatem und öffentlichem Ort verwischt. In Stadträumen wie in Erlebniswelten ist ein ähnliches Phänomen der Grenzauflösung zu erkennen.

Die andere, veränderte ästhetische Erfahrung besteht darin, dass Simulation und Wirklichkeit immer weniger unterscheidbar sind. Diese Gleichwertigkeit stellt viele dialektische Kategorien der Ästhetik, der Moral und der Architektur in Frage – wie etwa Sein und Schein, Wahrheit und Lüge, Form und Inhalt, Notwendigkeit und Zufall. Darüber hinaus auch eine Kritik, die – wie etwa die Situationisten der Sechzigerjahre – ästhetische Gegenerfahrungen als Action directe reklamierte.

*Das Zugleich von zwei Zeitformen* – man kann sie als Körperzeit und instantane Zeit bezeichnen – ist eine weitere, neue Voraussetzung der Wahrnehmung. Während die baulichen Gebilde der Stadt die unmittelbare Erfahrung von Geschichte wie vom Hier und Jetzt verkörpern, manifestiert sich die instantane Zeit allgegenwärtig in Form von globalen, medienzeitlichen Ereignissen, Fakten und Informationen.

Die neue Erfahrung besteht nun darin, dass Ort und Raum nicht identisch sind. Der Ort ist an körperzeitliche Erfahrung gebunden, der Raum hingegen wird tendenziell zur rein medienzeitlichen Erfahrung.

Das Ausbalancieren zwischen Körperzeit und Medienzeit – oder mit anderen Worten: zwischen Musealisierung und Mediatisierung – ist kulturpolitischer Stoff. Sowohl eine Stadt als denkmalgepflegtes Museum wie auch eine Cyberspace-Stadt sind Alpträume. Bis heute bezeichnet Urbanität auch Kontinuität, die sich in der politischen Resistenz gegen jede Tabula rasa äussert.

In diesem Zusammenhang ist allerdings die Vermutung nicht wirklichkeitsfremd, dass wohl echte Geschichte durch die Dominanz medialer Sehgewohnheiten immer weniger, in einer simulierten und medial aufbereiteten Form aber immer

besser verständlich ist. Die mediale Musealisierung der Altstadt würde die wirkliche Wirklichkeit immer abstrakter erscheinen lassen. Die neuen Grenzen politischer Akzeptanz, welche die Kontinuität der Stadtentwicklung reklamiert, mag dann realitätsmächtige Ortssimulation ziehen.

*Mediatisierter Funktionalismus.* Die Kritik an der spätmodernen Architektur führte sich mit einem rhetorischen Konstrukt ein: Indem Architektur Sprache ist, kann das architektonische Urteil nur ein sprachkritisches sein und sich auf die unmittelbare Wahrnehmung beziehen. Die Kritik konnte so eine Form annehmen, welche Krisen der Architektur allein an ihren Bildern festmachte, sodass etwa die «Monotonie» zum Inbegriff der Moderne wurde, die es zu verabschieden galt.

Mehr als der Inhalt der Kritik spiegelte ihre popularisierte Form den Wandel der Perzeption und Interpretation der Architektur. Strukturelle Lesarten werden der fragmentierten Realität angepasst: Tagtäglich von einer Bilderflut überschwemmt, kann das einzelne Bild keinem Ganzen – oft nicht einmal sich selbst – zugeordnet werden.

Seit den Achtzigerjahren entwickelte sich denn auch eine Architektur, die sich der neuen Modernität angleicht und mediatisiert. Bilder der Architektur lösen sich teilweise oder ganz vom Gebrauch und von Zwecken; sie sind freilich nicht beliebig, sondern folgen Szenen und Kulissenschiebereien, die im Welttheater und auf den Märkten gespielt werden.

Da diese verselbstständigte Bildersprache durchaus zweckgebunden wie ästhetisierend den neuen Mediengewohnheiten mit ihrer Auflösung von Zeit und Raum folgt, könnte man die entsprechende Architektur als mediatisierten Funktionalismus bezeichnen. Er manifestierte sich zunächst als Metapher für einen Fortschritt, der sich – getreu einer Denkfigur der Moderne – als Alternative zur konservativen, evolutionären Vorstellung der Stadtentwicklung kundtun will. Vermeintlich der digitalen Welt vorausseilend, wird die Mediatisierung zum optischen Effekt auf Gebäudeoberflächen. Zunächst wie Bildschirme oder Projektionsträger konstruiert, nahmen die plakativen komplexere und manieristische Formen an: Screen- und Layer-Effekte mit Zeichen- und Bildüberlagerungen, illusionistische Raumschichtungen, kosmetische Überblendungen mit Folien- und Siebdruckmasken – bis schliesslich der von Ur-Daseinsideologien orchestrierte Appell à l'ordre mit materialnatürlicher Essenz den begrenzten Reiz medialer Oberflächenbearbeitung reklamierte.

Oberflächenbearbeitung – soll sie als letzte architektonische Kompetenz gelten – wirft die Frage auf, ob sich die Disziplin unterschätzt, ob sie an Reflexionsschwäche leidet oder ob sie sich als Appendix eines Marktes entpolitisiert, auf dem global tätige Architekturfabriken ihre Designprodukte veräussern.

*Minimale Formen – architektonische Konzepte.* Es ist kein Zufall, dass die Kritik – wo sie sich noch äussert – nicht nur



Manahl Haus, Nuziders, Vorarlberg, 1989  
Architekten: ARTEC

Sozialwohnungen, Bärnbach, 1998  
Architekten: ARTEC

von unten kommt. Sie scheint im lokalkulturellen weit mehr als im metropolitanen Unterbewusstsein verankert, so wie die architektonische Differenz zwischen wirklicher und medialer Wirklichkeit und der rasante Bilder- und Formenverschleiss in Kleinstädten augenfälliger sind, wo auch die Distanz zu Moden und Trends grösser ist und Eigensinniges sich eher entfalten kann. So entsteht das Paradox, dass etwa in Graz und Basel die Anonymität von Grossstadtarchitekturen zu entdecken ist, während in den Metropolen sich die provinzielle Intimität schnelllebiger Autorenarchitekturen ausbreitet.

Für diese Nummer haben wir Architekten aus Österreich ausgewählt, deren Gemeinsamkeit sich in der Verweigerung ausdrückt, jede gesellschaftliche, kulturelle Befindlichkeit – affirmativ oder antagonistisch – abzubilden, sei es mit rationalistischer, dekonstruktivistischer, historischer oder symbolischer Rhetorik. Ein kritisches Bewusstsein, dass sich auch in der Schweiz in einer gelassenen Distanz zu den Anfängen der Postmoderne äusserte. Unterschiede verdeutlichen freilich die Mittel, die sich dem semantischen Palaver entziehen.

Bekannt sind die *ikonografischen Mittel der Negation* – die Inszenierung von Gegenbildern, die dem Schwatzhafte das Schweigen, der Vielfalt das Elementare, der Völlerei das Leere entgegensetzen. Entsprechende Bilder sind auch schnell zur Hand, etwa mit dem Griff in die Kunstkiste der Minimal Art oder Landart.

Wird dies auf die Architektur übertragen, entsteht das Problem, dass eine Bildverweigerung die Dominanz der Bildebene nicht in Frage stellt, sondern die Frage nach dem richtigen Bild aufwirft. Insofern gibt es eine scharfe Trennungslinie zwischen dem bildhaften Transfer der Minimal Art auf die Architektur und einer Kritik an der medialen Bildergewalt, die zu einem konzeptionellen Verständnis der Architektur führt, das ihre Potentiale nicht einschränkt, sondern ausreizt.

Mit der Bilderverweigerung in der Kunst der Fünfzigerjahre verband man Objekte, die nichts ausdrücken, nicht einmal sich selbst (Ad Reinhard 1955). Die Verweigerungspare wollte den Neubeginn der Kunst deklarieren. «Spezifische Objekte», die nichts anderes als «ihre Räumlichkeit, Stofflichkeit und Zeitlichkeit» ausdrücken. Jeder persönliche Duktus verschwindet, kein Handwerk, keine Ausführungsspuren, radikale Verdinglichung ohne Transzendenz. Die «para-architektonischen Eigenschaften» (Gerhard Auer) minimalistischer Kunstobjekte hatten beinahe Rezeptcharakter: Ortsgebundenheit, Materialechtheit, Trennung von Idee und Ausführung, teilweise gemischt mit Pathosformeln der Leere und Übergrösse.

Es sind dies Prinzipien, die eine ikonografische Alternative zur gängigen Architekturproduktion ins Bild setzten und in der Schweiz wie in angrenzenden Ländern schnell zum formalen Standard gehörten, inzwischen gar zu einer globali-

sierten Zeichensprache avanciert sind, die in der Mode und im Design nachhaltig en vogue ist.

Die erste *Kritik an den architektonischen Bilderverwertungen der Minimal Art* kam von den Schöpfern selbst, zunächst von Sol LeWitt mit dem gängigen Argument der Differenz von Funktionslosigkeit der Kunst und Zweckgebundenheit der Architektur. Serras Kritik wendete sich gegen die Eindimensionalität zeitgenössischer Architektur, die sich lediglich mit der Haut und Oberfläche oder mit ganzheitlichen Räumen befasste statt mit den Potentialen der Raumbewegungen und -drehungen.

Die zweite Kritik bezieht sich auf die Übertragung der Minimal Art auf die Architektur: Je direkter sie erfolgt, desto mehr entfernt sie sich von der Kunst wie von der Architektur. Architektur ist ja nicht dafür geschaffen, bloss wahrgenommen zu werden. So ist gerade die ambitionierteste Reduktion auf das Nullbild in der Architektur, satt an Bedeutungen.

In den Arbeiten von Krischanitz wie von Riegler/Riewe kommt diese zweite Kritik zum Ausdruck – in Form einer gleichzeitigen Distanz und Nähe zu Denkfiguren der Minimal Art. Daraus resultiert ein *konzeptionelles Verständnis der Architektur*, ein gedankliches Ausreizen ihrer Mittel und Möglichkeiten. Im Unterschied zur bildhaften Kunstverwertung wird dabei das architektonische Spektrum nicht verengt, sondern ausgeweitet, indem Alltagsfunktionen, Programme, Raumfolgen oder Grundrisse als entwerferische Generatoren dienen.

Unverkennbar sind Referenzen an Adolf Loos, der den Sinn für die Schnittstellen und Affinitäten zur Kunst schon früh geschärft und damit eine entwerferische Tradition angelegt hat. Die äussere Simplizität wird mit der inneren Komplexität von kontrastreichen Raumfügungen und -überlagerungen aufgeladen. Während die äussere Fassade erstarrt, wird der innere Raumplan in eine asymmetrische Dynamik versetzt. Durch die Konzentration auf räumliche Konzepte entfaltet sich ein Reichtum, der die Aufmerksamkeit auf den Lichtverlauf, die Schatten, die Taktilität, auf die Oberfläche, Monochromien und Asymmetrien lenkt.

Auch wenn die Suche nach Essenz und Konzeption mit den künstlerischen Intentionen der Minimal Art verwandt erscheint, unterscheiden sich die architektonischen Resultate zwangsläufig. Man kann sie als ein *Verschwinden der Bildebene zugunsten der strukturellen Potentiale* der Architektur deuten.

Extremes Beispiel dafür ist ein von Hermann Czech entworfener Restaurantumbau in Wien, bei dem nur Form und Anordnung von Lüftungskanälen, Leuchtenreihen und ein leicht durchhängender Boden als architektonische Mittel dienen. Sie korrigieren und verwandeln einen schlauchartigen, unförmigen Raum in einen komfortablen, seltsamen und eigenwilligen Ort von sinnfälliger Gastlichkeit. Hier schien

kein Gestalter am Werk gewesen zu sein, keine Bilder, kein Design, keine Bedeutungen, die ins Auge stechen – nur Hintergrund.

Riegler/Riewe verdichten in ihren Entwürfen oft kritische Kommentare zur Gegenwartsarchitektur. Ein Beispiel ist ein Museumsprojekt, das heutige Autorenarchitektur persifliert. Der Entwurf säkularisiert die extrovertierte Aura der Kunst-kathedralen, indem die Typologie von benachbarten Wohnhausblöcken direkt übernommen wird.

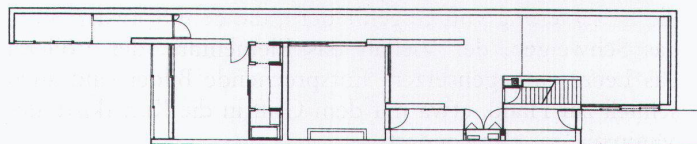
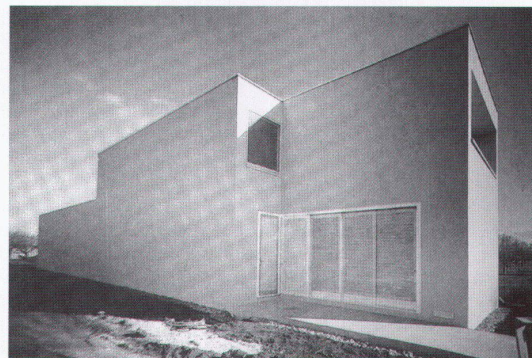
Ein anderes Beispiel, der Entwurf für das Universitätsgebäude in Graz (teilweise im Bau), dokumentiert die konzeptionelle Ebene morphologischer Reduktion. Der schematische Plan entpuppt sich als komplexe Anlage, die aus 8 oder 16 Häusern besteht und zugleich ein einziges Haus ist. Die dicht, parallel angeordneten Zeilen vernetzen sich mit einem System von Querverbindungen. Sie beantworten nicht nur die Durchlässigkeit und Flexibilität – das Konzept besteht in einem hausinternen Städtebau, in einer Öffentlichkeit, die nicht in der Aufdringlichkeit von Hertzbergers städtisch-häuslichen Räumustern intimisiert wird. Das Konzept bleibt unsichtbar, scheinbar nur Erschliessungssystem, das aber in seinen räumlichen Vernetzungen und Überlagerungen, mit den wechselnden Aussenraumbeziehungen und Galerien zu einem feierlichen, vitalen Ort wird.

Wie können verschiedene – auch unvereinbare – architektonische Themen und Gedanken in einen Entwurf einfließen? Diese Frage, wesentlich für konzeptionelles Entwerfen, beantwortet ARTEC mit einer Sperrigkeit gegenüber schlüssigen und reinen Formen. Der Aufbau auf einem Bauernhaus spielt das Verhältnis vom Einzelnen zum Ganzen aus – nicht in der Manier von De Stijl, sondern als ein gleichzeitiges Zerstückeln und Zusammensetzen zu einer faszinierenden inneren Raumabfolge auf kleinster Fläche. Beiläufig entsteht eine abstrakte, instabile Dachform, die sich ohne sichtbare Absicht in die Dorflandschaft einfügt.

Für diese Nummer wurden Kritiker nach Standpunkten befragt und Architekten nach ihrer Meinung, ob – und allenfalls wie – Kritik als Text und Entwurf in ihre Arbeit einfließt. Mit unterschiedlichen Akzenten befassen sich Krischanitz, Czech oder die Gebrüder Ortner in ihren Beiträgen mit dem Verhältnis von Konkretionen und Abstraktionen. Sie kritisieren die plakativen architektonischen Umsetzungen, die gestalterischen Klischees sogenannter Reduktion folgen.

Die Textbeiträge wie die Bauten und Projekte belegen, dass Kritik nicht bloss in einem ästhetischen Ideal von lakonischer Strenge und Klarheit bestehen muss und dass formale Reduktion *nicht mit Komplexitätsreduktion* gleichzusetzen ist. Das Interesse an konzeptionellen Fragen drängt so auch die bauzeichnerischen Kardinalfragen in den Hintergrund, die sich auf die Darstellungs- und Unterdrückungstechniken cooler Manieren versteifen.

Red.



Sperl Haus, Burgenland, 1996  
Architekt: A. Krischanitz

#### Literatur, Hinweise:

- Im Editorial sind Auszüge enthalten aus  
**Ernst Hubeli**, Minimale Formen – architektonische Konzepte; Beitrag in «Beyond the Minimal», Architectural Association, AA Publications, London WC1B 3ES, ISBN 1 870890 83 3  
**Franz Dröge, Michael Müller**, Musealisierung und Mediatisierung, in «Werk, Bauen + Wohnen», Nr. 7/8 1996  
**Gerhard Auer**, Vom Nutzen des Nichts, in Daidalos, Dezember 1988  
**Mark Wigley**, Lost space, in UmBau 15/16, 1997  
**David Harvey**, The Condition of Postmodernity, Blackwell, 1990  
**David Harvey**, Die Postmoderne und die Verdichtung von Raum und Zeit, in: Kuhlmann, A. (Hrsg.), Philosophische Ansichten der Kultur der Moderne, Frankfurt 1994  
**Frederic Jameson**, The Seeds of Time, New York 1994  
**Frederic Jameson**, Postmodernism, or the cultural logic of the late capitalism, New Left Review, 1984

## La critique en tant que texte et comme projet

Le fait que l'art et l'architecture sans médias restent opérants n'est nullement nouveau. Du reste, la publicité faite aux tendances et aux courants appartient au rôle traditionnel de la critique qui assure non seulement l'analyse des modernisations culturelles, mais les transmet aussi à un large public de spécialistes et de profanes. Cette fonction d'intermédiaire valut aussi longtemps que le progrès en architecture précédait les habitudes du public et les circonstances de la société. Aujourd'hui, c'est l'architecture qui s'efforce de suivre les réalités.

Il faut en chercher les causes profondes dans l'évolution structurelle de la modernité qui ne peut plus être comprise à l'aide de concepts avant-gardistes ou de moyens traditionnels de l'architecture.

*Les images de la ville* ne sont plus lisibles comme un monde de signes dans lequel symboles et formes peuvent être attribués à des significations ou à des fonctions définies. Les conventions permettant à tous de comprendre des symboles de culture, de puissance ou de beauté sont en voie de disparition progressive depuis le 19<sup>e</sup> siècle; il en est de même des conventions concernant un langage architectural qui caractériserait le lieu, la ville ou le pays.

C'est ainsi que les limites entre centre et périphérie s'effacent; les fonctions urbaines sont devenues interchangeables, tout comme leurs images et leurs signes qui ont perdu leur appartenance au lieu. L'habitude des hommes est indifférente à ces signes universels car ils ne se réfèrent pas au lieu géographique concret et en général pas non plus à l'histoire.

Devenus iconographiquement illisibles, les signes et les symboles perdent aussi leur puissance, leur effet et leur fonction d'orientation. Les signes font place à des événements et à des infrastructures dont les traces et les highlights permettent à l'homme de la grande ville de s'orienter.

Cette perception à distance devenue habituelle ne correspond certes pas à ce que l'avant-garde voulait obtenir par l'interprétation de l'indéfini, des contradictions et des fragments: la distance par rapport aux choses qui aiguise la conscience pour les processus d'aliénation et la vérité historico-matérielle de ces choses. La perception à distance est un regard tout à fait esthétique; il ne voit aucun arrière-plan; c'est un regard sans critique ni opposition.

Rolf Brinkmann et Peter Handke ont très tôt évoqué la corrélation entre perception et ville; ils ont décrit la distance par rapport aux choses comme imposée et répressive. Alors que dans les années 30, les critiques conservatrices de la grande ville se méfiaient du chaos et de l'inintelligibilité des métropoles, ces auteurs ont introduit une autre forme intériorisée dans la critique de la ville. Handke s'interroge sur les possibilités de surmonter le non-lieu à l'aide «d'efforts de vision immenses». Le personnage de son roman suit les traces intérieures d'une ville fictive; il arrache à des images sans message des histoires qui font revivre la ville muette.

Dans les années 70, l'interprétation intériorisée des images est encore porteuse d'une mélancolie culturelle pessimiste. Son point de fuite est une forme bohème, littéraire, qui veut surmonter l'aliénation dominante par autorégulation.

Aujourd'hui, l'interprétation intériorisée des images enthousiasme les masses avec une toute autre instrumentation. Des appareils électroniques formant appendices humains soutiennent, accélèrent et auto-

matissent des processus de perception ouvrant un spectre d'images illimité de réalités, de simulations et de virtualités interactives.

*La médiatisation.* Par son ubiquité spatiale et topographique, celle-ci a fait prendre l'habitude de communiquer par procédés numériques et dans la simultanéité. La communication de masse se fonde ainsi toujours plus dans la communication individuelle. Une expérience qui efface les limites entre les lieux privés et publics. Dans les espaces urbains comme dans les mondes virtuels, on constate un phénomène analogue d'effacement des limites.

L'autre nouvelle expérience esthétique réside en ce que simulation et réalité se confondent toujours plus. Ce nivellement de valeurs met nombre de catégories dialectiques de l'esthétique, de la morale et de l'architecture en question – ainsi par exemple être et paraître, vérité et mensonge, forme et contenu, nécessité et hasard. Une critique se développe par ailleurs qui, à l'instar des situationnistes des années 60, réclame l'action directe de contre-expériences esthétiques.

*La simultanéité de deux formes de temps* – on peut parler de temps corporel et de temps instantané – est une nouvelle condition de la perception. Tandis que les complexes bâtis de la ville incarnent l'expérience instantanée se manifeste de manière ubiquitaire sous la forme globale d'événements temporels, de faits et d'informations médiatiques.

La nouvelle expérience réside maintenant dans le fait que lieu et espace ne sont pas identiques. Le lieu est lié à une expérience corpo-temporelle, l'espace par contre devient tendencieusement une pure expérience médiatico-temporelle.

L'équilibre entre temps corporel et temps médiatique, autrement dit entre «muséification» et médiatisation, est une matière à réflexion politico-culturelle. Une ville devenue musée comme un monument protégé est un cauchemar au même titre qu'une ville du cyberspace. Jusqu'à maintenant, urbanité signifiait aussi continuité, ce qui explique aussi la résistance politique à la tabula rasa.

Dans ce contexte, il n'est pas irréaliste de penser qu'en raison de la dominance des habitudes de vision médiatique, l'histoire authentique soit de moins en moins comprise, si ce n'est sous une forme simulée et préparée médiatiquement. La muséification médiatique de la ville ancienne donnerait à la réalité réelle une apparence toujours plus abstraite. Les nouvelles limites dans l'acceptation politique qui réclame la continuité du développement urbain devraient alors être définies par les simulations du lieu porteuses de réalité.

*Fonctionnalisme médiatisé.* La critique de l'architecture moderne tardive fut conduite sur la base d'un concept rhétorique selon lequel l'architecture étant un langage, le jugement architectural ne pouvait être qu'une critique linguistique et se rapportant à la perception immédiate. De la sorte, la critique put prendre une forme ne présentant les crises architecturales que par ses seules images; ainsi par exemple la «monotonie» qui devint la caractéristique du moderne qu'il s'agissait d'éliminer.

Plus que le contenu de la critique, ce fut sa forme popularisée qui a reflété l'évolution dans la perception et l'interprétation de l'architecture. Les formes de lecture structurelle s'adaptent à la réalité: quotidiennement submergée par un flot d'images, la vision individuelle ne peut plus s'appliquer à un tout – souvent même pas à elle-même.

Depuis les années 80 se développe donc une architecture qui s'aligne sur la modernité et se médiatise. Les images architecturales se scindent partiellement ou totalement de leur usage et de leur but; certes, elles ne sont pas contingentes, mais suivent des changements de scènes et de décors qui se jouent dans le théâtre du monde et les marchés.

Etant donné que ce langage imagé devenu autonome suit fonctionnellement comme esthétiquement les nouvelles habitudes médiatiques avec leur dissolution du temps et de l'espace, on pourrait, en ce qui concerne l'architecture, parler de fonctionnalisme médiatisé. Il se manifeste d'abord comme la métaphore d'un programme qui – fidèlement à une manière de penser du moderne – se comporte comme une alternative à la conception conservatrice évolutionniste du développement urbain. Anticipant apparemment

le monde du numérique, la médiatisation apparaît comme un effet optique à la surface extérieure des bâtiments. Construites tout d'abord comme des écrans ou des surfaces de projection, les façades prient ensuite des formes appliquées plus complexes et maniérées: effets de screen et de strates avec superpositions de signes et d'images, illusions de couches spatiales, sur-expositions cosmétiques avec caches et masques de sérigraphie, jusqu'à ce qu'un rappel à l'ordre venu d'idéologies primitives ne réclame plus d'essence matérielle naturelle dans le faible attrait du traitement de surface médiatique.

Si la compétence architecturale devait en dernier ressort se limiter au traitement des superficies, la question serait posée de savoir si la discipline se sous-estime, si elle souffre d'un manque de réflexion ou si, devenue l'appendice d'un marché dépolitisé, elle vend des produits de design en tant que marchand d'architecture mondiale.

*Formes minimales – concepts architecturaux.* Ce n'est pas par hasard que la critique – là où elle s'exprime encore – ne vienne pas seulement d'en bas. Elle semble beaucoup plus ancrée dans la culture locale que dans le subconscient des métropolitains, tout comme la différence entre réalité réelle et médiatique, l'usure rapide des images et des formes, est plus voyante dans les petites villes, là où la distance par rapport aux modes et aux tendances est plus grande et où l'épanouissement du singularisme est plus aisé. C'est ainsi que paradoxalement, on découvre à Graz et à Bâle l'anonymat d'architectures de grandes villes, tandis que l'intimisme provincial d'architectures d'auteurs éphémères se répand dans les métropoles.

Pour ce numéro, nous avons choisi des architectes autrichiens ayant en commun d'exprimer le refus de représenter, d'une manière affirmative ou antagoniste, tout état circonstanciel ou culturel d'une société par le biais d'une rhétorique rationaliste, déconstructiviste, historique ou symbolique. Une conscience critique qui s'exprima aussi en suisse par une prise de distance tranquille au moment de l'avènement du postmoderne. Les différences précisent seulement les moyens qui échappent aux palabres sémantiques.

On connaît les *moyens iconographiques de la négation* dont les contre-images mises en scènes opposent le silence au bavardage, l'élémentaire au pluralisme, le vide à la pléthore. Les images correspondantes sont aisément accessibles, notamment lorsque l'on puise dans le trésor de la Minimal Art ou de la Land Art.

Au niveau architectural, le problème posé est qu'un refus de l'image ne met pas en cause la domi-

nance du plan des images, mais soulève la question de l'image juste. En ce sens, il existe une ligne séparatrice très nette entre le transfert des images de la Minimal Art à l'architecture et une critique de la violence iconographique des médias qui conduit à une compréhension conceptuelle de l'architecture qui ne limite pas ses potentiels, mais les diversifie.

Au refus des images dans l'art des années 50, on liait des objets qui n'exprimaient rien, pas même eux-mêmes (Ad Reinhard 1955). Le discours du refus proclamait un nouveau départ de l'art. «Des objets spécifiques» qui n'exprimaient rien d'autre que leur «spatialité, leur matérialité et leur temporalité». Toute marque personnelle disparaît, aucune trace d'artisanat, d'exécution, objectivisation radicale sans transcendance. Les «caractéristiques para-architectoniques» (Gerhard Auer) des objets de la Minimal Art avaient une forme quasi doctrinale: appartenance au lieu, vérité du matériau, séparation de l'idée et de l'exécution, le tout partiellement mêlé à des formules pathétiques du vide et du surdimensionnement.

Les principes mettant en image une alternative iconographique à la production architecturale courante et qui, en Suisse comme dans les pays voisins, devinrent rapidement un standard formel, sont entre-temps devenus un langage de signes global dont la vogue persiste dans la mode et le design.

La première critique de l'usage architectural des images de la Minimal Art vint des créateurs eux-mêmes. D'abord Sol LeWitt avec l'argument évident de la différence entre l'absence de fonction dans l'art et la fonctionnalité de l'architecture. La critique de Serra se tourna contre le caractère unidimensionnel de l'architecture contemporaine qui ne se préoccuperait que de l'enveloppe et des surfaces ou de volumes d'ensemble, au lieu de traiter les potentiels des mouvements et des courbures de l'espace.

La seconde critique concerne le transfert de la Minimal Art à l'architecture: plus elle se fait directement, plus elle s'éloigne de l'art comme de l'architecture. L'architecture n'est pas créée pour être seulement perçue. Ainsi, la réduction ambitieuse à l'image nulle en architecture est saturée de significations.

Les travaux de Krischanitz comme ceux de Riegler/Riewe expriment cette seconde critique en se plaçant simultanément à distance et à proximité des figures de pensée propres à l'art minimal. Il en résulte une *compréhension conceptuelle de l'architecture*, une réflexion sur la diversification de ses moyens et possibilités. Contrairement à l'interprétation iconographique de l'art, le spectre architectural n'est pas ici rétréci mais élargi dans la mesure où les fonctions quotidiennes, les programmes, les suites de volumes ou les plans deviennent les éléments générateurs du projet.

Des références à Adolf Loos sont évidentes car ce dernier a très tôt aiguisé le sens pour les interfaces de l'art et ses affinités, mettant ainsi en place une tradition de projet. La simplicité extérieure se voit chargée d'une complexité volumétrique intérieure riche en contrastes et superpositions spatiales. Tandis que la paroi extérieure se fixe, le plan des espaces intérieurs connaît une dynamique asymétrique. Par la concentration sur des concepts spatiaux se développe une richesse qui oriente l'attention sur les pénétrations de lumière, les ombres, le tactile, les surfaces, la monochromie et les asymétries.

Même si la recherche d'essence ou de concepts semble s'apparenter aux intentions artistiques de la Minimal Art, les résultats architecturaux s'en différen-

cient nécessairement. On peut y voir l'*effacement du niveau iconographique au profit des potentiels structurels* de l'architecture.

Exemple extrême de cette conception: la transformation d'un restaurant projetée par Hermann Czech à Vienne dans laquelle seuls la forme et la disposition des gaines de ventilation, des lignes de luminaires et un sol légèrement concave servent de moyens architecturaux. Ils corrigent et transforment un espace linéaire informe en un lieu confortable, étrange et très accueillant. Ici, aucun concepteur ne semble avoir marqué sa présence, pas d'images, pas de design, pas de significations qui sautent aux yeux, mais seulement un arrière-plan.

Dans leurs projets, Riegler/Riewe concentrent souvent des commentaires critiques de l'architecture contemporaine. Ainsi l'exemple d'un projet de musée qui persifle l'architecture d'auteur actuelle. Le projet sécularise l'aura extrovertie des cathédrales de l'art, dans la mesure où la typologie des blocs d'habitat voisins se voit directement reprise.

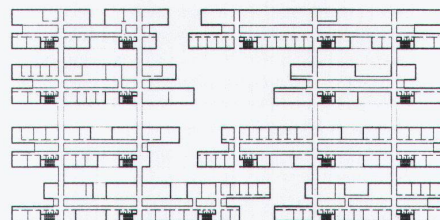
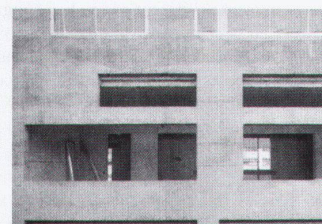
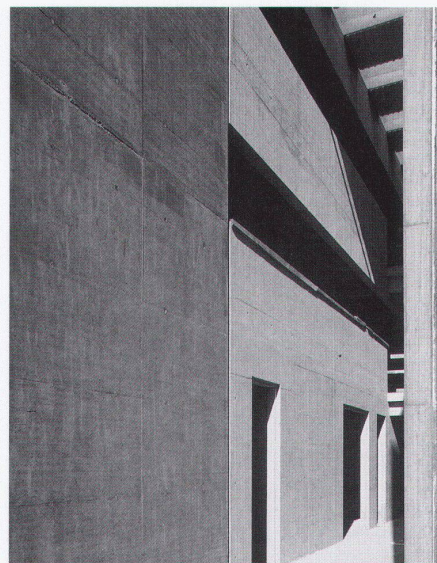
Autre exemple, le projet de bâtiment universitaire à Graz (en construction partielle) qui illustre le niveau conceptuel de la réduction morphologique. Le plan schématique se révèle être un ensemble complexe composé de 8 ou 16 maisons, tout en en formant une seule. Des barres disposées parallèlement forment une maille serrée avec un système de liaisons transversales. Non seulement le système est facilement pénétrable et flexible, mais le concept réalise un urbanisme interne à l'ensemble, un espace public qui ne présente pas l'intimisme insistant des modèles d'urbanisme domestique à la Hertzberger. Le principe reste invisible, n'est apparemment qu'un système de desserte mais qui, dans ses connexions et superpositions spatiales alliées aux relations changeantes avec l'espace extérieur et aux galeries, devient un lieu de fête et de vie.

Comment divers thèmes architecturaux et des idées – même incompatibles – peuvent-ils s'insérer dans un projet? ARTEC répond à cette question fondamentale pour le projet conceptuel en se refusant aux formes résolues et pures. L'aménagement dans une ferme joue le rapport entre le particulier et le tout, non pas à la manière du mouvement de Stijl, mais par une fragmentation et un réassemblage simultanés créant, sur une surface très réduite, une suite fascinante d'espaces intérieurs. Incidemment, une forme de toiture abstraite s'insère sans intention visible au paysage du village.

Pour ce numéro, nous avons demandé à des critiques et à des architectes si la critique s'insérerait en tant que texte et comme projet dans leurs travaux et éventuellement de quelle manière. Dans leurs articles Krischanitz et Czech ainsi que les frères Ortner abordent, avec des accents différenciés, le rapport entre concrétisation et abstraction. Ils critiquent les conceptions architecturales placardées résultant des clichés conceptuels de la soi-disant réduction.

Les propos, comme les bâtiments et les projets, démontrent que la critique ne doit pas seulement se réduire à l'expression laconique sévère et limpide d'un idéal esthétique et que la réduction formelle *ne peut être assimilée à une réduction de complexité*. Alors, l'intérêt pour les aspects conceptuels repoussera aussi au second plan les questions cardinales du dessin d'architecture qui s'obstinent à la représentation et à la réduction de manières cools.

Réd.



Universität, Graz, Projekt, 1995  
Architekten: Riegler/Riewe

## Criticism as text and design

The fact that art and architecture fail to make their mark without media is by no means new. The implicit advertising for trends and tendencies are part of the traditional role of criticism which, not content with merely analysing cultural up-dates, also makes them accessible to a wide professional and lay public. This intermediary roll was valid as long as progress in architecture was ahead of the expectations of the public and of society. Nowadays, architecture is chasing after reality.

Important reasons for this can be found in the structural changes to which modernity is subjected, changes which cannot be understood solely in terms of avant-garde categories of thinking or traditional means and strategies.

*Urban images* are no longer amenable to interpretation in terms of a world of signs in which specific meanings or functions are allocated to specific forms and symbols. Conventional interpretations of generally comprehensible symbols of culture, power and beauty have been steadily disappearing since the 19th century, even those relating to an architectural language that would characterise places, towns or countries.

The borders between the centre and the periphery have become blurred; urban functions are interchangeable, and their images and signs are unconnected to specific places. Human beings react to these universal symbols with indifference since they refer neither to concrete geographical places nor – usually – to historical issues.

Iconic illegibility is robbing the symbols of their power, impact and orientation function. The place once filled by symbols is now occupied by events and infrastructures whose traces and highlights are used by metropolitan man as points of orientation.

The habit of indifferent perception which is becoming more and more prevalent certainly does not correspond to what the avant-garde hoped to achieve through the aesthetic development of the uncertain, the contradictory and the fragmented: a reserved distance intended to intensify our awareness of alienation processes and the historical and material truth inherent in things. Distanced perception is a thoroughly aesthetic approach; it is oblivious to background, and it is devoid of criticism and opposition.

Rolf Brinkmann and Peter Handke referred to the connection between perception and the city early on, describing a reserved distance as forced and repressive. Whereas conservative metropolitan criticism in the 1930s was suspicious of the chaos and incomprehensibility of the metropolises, these writers introduced a different, internalised form of urban criticism. Handke raised questions about the possibility of overcoming the prevailing "placelessness" with the help of "immense efforts of seeing". A character in one of his novels pursued traces of a fictitious city, coaxing stories that breathe new life into the speechless town out of seemingly empty townscapes.

In the 1970s, the internalised processual approach was still imbued with a culturally pessimistic melancholy. Its vanishing point was a bohemianised literary form which brought a self-regulating, conquering power to bear on the overwhelming alienation.

Today, a differently orchestrated internalised approach to our townscapes excites mass enthusiasm. Electronic apparatus plays the part of a reinforced human appendix, accelerating and automating per-

ceptual processes which open up a boundless visual spectrum of interactive realities, simulations and virtualities.

By virtue of its spatial and local ubiquity, *mediatisation* has led to the habit of communicating by digitally processed, time-overlapping means. The dividing line between mass communication and individual communication is thus becoming increasingly ill-defined, and this is also blurring the borders between public and private places. Furthermore, a similar disintegration of dividing lines can be observed in the realms of city spaces and personal experience.

The other changed aesthetic experience is based on the fact that it is becoming harder and harder to distinguish between simulation and reality. This equivalence raises questions about a number of dialectic categories pertaining to aesthetics, morals and architecture – such as Sein und Schein, truth and lies, form and content, necessity and coincidence, as well as about a form of criticism which – rather like the situationism of the 1960s – postulates aesthetic counter-experience as action directe.

*The simultaneity of two temporal forms* – they may be regarded as physical time and instantaneous time – is another new condition to which perception is subjected. Whereas urban constructions embody the direct experience of both history and the here and now, instantaneous time is manifested everywhere in the form of global, media-amenable events, facts and information.

The new experience is based on the fact that place and space are not identical. Whereas place is tied to physical temporal experience, space tends to become a purely medial temporal experience.

The equilibrium between physical time and medial time – or, in other words, between museologisation and mediatisation – is a culture-political topic. The city preserved as a museum or the city as a cyberspace town – both concepts are nightmares. Until now, however, urbanity has evidenced a continuity which is manifested in a political resistance against all forms of tabula rasa.

In this connection, the suspicion that although real history may be becoming less and less comprehensible owing to the dominance of medial habits of seeing, it may be becoming more accessible in a simulated, medially manipulated form is thoroughly realistic. Medial museologisation of historical Old Towns will make reality appear increasingly abstract, and the new limits of political acceptance postulating the continuity of urban development will be drawn by reality-orientated place simulation.

*Mediatised functionalism.* Criticism of late modern architecture made its debut with a rhetorical construction which postulates that since architecture is a language, architectural judgement cannot be more than a linguistic judgement based on direct perception. Seen in this light, criticism merely recognized architectural crises within its imagery architectural circles, for example "monotony" as the epitome of modernity to be dismissed.

The popularised form of criticism, even more than its contents, reflected the changes in perception and interpretation of architecture. Structural interpretations were adapted to the fragmented reality; daily inundation by a flood of images often made it impossible to relate the single image to any whole – and sometimes even to itself.

Since the 1980s, a kind of architecture has been

developing which adapts to and mediatises the new modernity, an architecture based on images that break, partly or entirely, with use and purpose; these images are not, however, arbitrary but reflect the scenes and moving backdrops of the world stage and markets.

Since this independent visual language is thoroughly purpose- and aesthetics-orientated in its pursuit of the new medial habits and their dissolution of time and space, the corresponding architecture could be described as mediatised functionalism. It is manifested first and foremost as a metaphor of a kind of progress which – true to a modernist thought pattern – seeks to represent an alternative to the conservative, evolutionary concept of urban development. Seemingly in advance of the digital world, mediatisation often takes the form of optical effects on the building surfaces. Primarily constructed like boldly simple TV or projection screens, they have developed into increasingly complex and artificial forms including screen and layer effects with overlapping signs and images, illusionistic spatial layers, cosmetic superimpositions with transparent foil and silk-screen masks, until finally the essentially naturalist *appel à l'ordre* orchestrated by *Ur-Dasein* ideologies announced that the charm of medial surface treatments is but limited.

If surface treatment starts to be regarded as the final architectural competence, we may well ask whether this does not indicate an underestimation of the architectural discipline, a lack of reflection, and a depoliticisation as the appendix of a market providing design products by globally active architecture factories.

*Minimal forms – architectonic concepts.* It is no coincidence that criticism – where it is still voiced – comes not only from below. It seems to be rooted in the local-cultural rather than the metropolitan subconscious, just as the architectural difference between real and medial reality and the enormously fast consumption of images and forms is more conspicuous in small towns where the distance to fashions and trends is greater and originality is more likely to develop. This explains the paradox that towns such as, for example, Graz and Basel evidence examples of the anonymity of metropolitan architecture, whereas the capital cities tend towards the provincial intimacy of short-lived signature architecture.

For this issue of "Werk, Bauen+Wohnen" we have selected some architects from Austria whose common denominator is expressed by their refusal to reflect either affirmative or antagonistic social or cultural situations by means of rationalistic, deconstructive, historical or symbolic rhetoric – a critical consciousness which was expressed in Switzerland by a relaxed distance to the beginnings of post-modernity. Nevertheless, differences are evident in the use of means which elude all semantic palaver.

*The iconographic means of negation* are well known – the staging of counter-images which confront garrulousness with silence, variety with the elemental, gluttony with emptiness. Relevant images are also easily accessible, for example through the artifices of Minimal art or Land art.

In terms of architecture, the problem arises that the renunciation of images, rather than questioning the predominance of the image level, raises questions about the choice of the right image. Seen in this light, there is a clear dividing line between the transfer of the images of Minimal art onto architecture and a critique of the medial power of images leading to a



conceptual understanding of architecture which stimulates rather than restricts its potential.

In the art of the 1950s, there was a tendency to link objects which expressed nothing, not even themselves (Ad Reinhard 1955), with the renunciation of images. The watchword "renunciation" was intended to announce the resurrection of art, "specific objects" expressing nothing but their "spatiality, materiality and temporality". Personal signature, craftsmanship and executive skill gave way to radical objectivisation devoid of transcendence. The "para-architectonic attributes" (Gerhard Auer) of minimalist objets d'art virtually had the character of formulas for local allegiance, material authenticity, separation between idea and execution, partially mixed with pathetic recipes of emptiness and outsize.

Principles postulating an iconographical alternative to the usual architectural production quickly became part of the formal standards for Switzerland and its neighbouring countries and have since even developed into a globalised symbolic language which is en vogue in areas of fashion and design.

The first *criticism of the architectonic use of the images of Minimal art* came from the artists themselves, beginning with Sol LeWitt and the familiar argument about the difference between the functionlessness of art and the purpose-orientation of architecture. Serra's criticism was directed against the one-dimensionality of contemporary architecture which he regarded as being concerned solely with the skin and surface or with integral spaces instead of with the potentials of spatial movement and rotation.

The second criticism refers to the translation of minimal art into architecture: the more direct this is, the further it is removed from both art and architecture. Architecture is not intended to be experienced solely on a perceptual level, and thus the most ambitious reduction to the zero image in architecture remains full of meanings.

This latter critique finds expression in the work of Krischanitz and Riegler/Riewe in the form of a distance and a simultaneous closeness to the thought patterns of Minimal art which results in a *conceptual understanding of architecture*, an intellectual stimulus of its means and possibilities. Unlike the pictorial renunciation of art, this expands rather than narrows the architectonic spectrum by using everyday functions, programmes, spatial sequences and layout plans as design generators.

The references to Adolf Loos, who intensified the feeling for interfaces and affinities to art early on and thus laid the foundations for a design tradition, are unmistakable. Outward simplicity is charged with the inward complexity of contrasting spatial structures and overlappings. While the outer façade turns rigid, the inner spatial plan is transformed into asymmetrical dynamics. The concentration on spatial concepts produces a richness directing attention onto light, shade, tactility, surface, monochromes and asymmetries.

Albeit the search for essence and conception appears to be related to the intentions of Minimal art, the architectonic results are inevitably different. They can be interpreted as *the disappearance of the pictorial level in favour of the structural potential* of architecture.

An extreme example of this is Hermann Czech's transformation of a restaurant in Vienna in which the only architectonic resources are the form and arrangement of the air ducts, lighting rows and a slightly

sagging floor, ingeniously altering a shapeless, tube-like room into a comfortable, unusual place of appealing hospitality. No designer, no images or obvious meanings seem responsible, just the background.

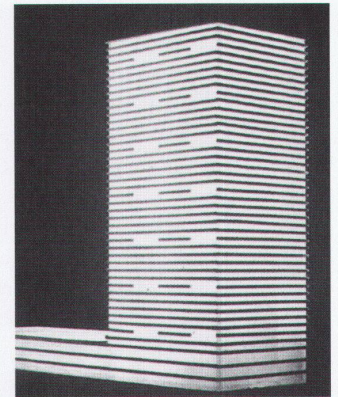
Riegler/Riewe are masters of the art of condensing often critical commentaries into contemporary architecture. An example of this is their museum project which satirises today's signature architecture, secularising the extroverted aura of art cathedrals by directly adopting the typology of neighbouring residential blocks.

Another example, the design of the university building in Graz (partially under construction), documents the conceptual level of morphological reduction. The schematic plan turns out to be an elaborate complex consisting of eight or sixteen buildings – and at the same time of just one building. The dense parallel rows mesh with the system of cross-connections, responding, among other things, to the demands of permeability and flexibility. The concept consists of a building-internal urban structure, a public sphere lacking the obtrusive intimacy engendered by Hertzberger's urban-domestic spatial models. The concept remains invisible; revealing only the access system which, however, evolves into a ceremonial, dynamic place by virtue of its network structure and overlappings and its changing outer spatial relationships and galleries.

How do different, sometimes even irreconcilable, architectonic themes and ideas influence a design? ARTEC answers this question, which is crucial for conceptual design, by intractability in the face of conclusive and pure forms. The superstructure of a farmhouse plays on the relationship between the individual and the whole, rather in the manner of De Stijl, but as a simultaneous fragmentation and assembly resulting in a fascinating inner spatial sequence upon a very small surface. Seemingly coincidentally, the abstract, unstable roof form appears to have been inserted into the village landscape without any visible intention.

For this number of "Werk, Bauen+Wohnen", we asked critics and architects about their opinions as to whether criticism as text and design has a bearing on their work, and if so, how. With varying emphasis, the contributions of Krischanitz, Czech and the Ortner brothers are concerned with the relationship between abstraction and concreteness. They criticise the boldly simple architectonic implementation resulting from the design clichés of so-called reduction.

The essays as well as the buildings and projects show that criticism must consist of more than just clear, laconically severe aesthetic ideals, and that formal reduction is *not identical with reduction of complexity*. Thus a focus upon conceptual issues will push the cardinal issues of draughtsmanship concerned with rendering and repressing coolness into the background. Ed.



Büro- und Wohnhaus, Graz, Projekt, 1995  
Architekten: Riegler/Riewe

Lokal «Satzamt», Wien, 1983  
Architekt: Hermann Czech  
Foto: Harald Schönfellinger