Direct Urban Planetarism

is both attitude and action. D.U. operates unspectacularily, apart from the industry of spectacles, and often at unspectacular locations. D.U. takes place – whether self-initiated or commissioned – wherever there is a need. D.U. propagates a process rather than a preconceived image or set plan. D.U. considers social aspects and societal processes an essential factor of a critical spatial practice that aims at offsetting neoliberal interests. D.U. advocates direct urban intervention, and involves users, residents, decision-makers and other agents of the city in performative settings. D.U. develops site- and context-related tools as well as new methods that integrate artistic and unconventional practices into the durational process of urban planning. D.U. tries to counteract the dichotomy of top-down and bottom-up planning, and explores exactly when experts and local specialists should become involved. D.U. acts transdisciplinarily, pursuing research through practice – in an open process. D.U. is skeptical towards an approach to urban planning that provides simplistic solutions using predefined methods and remedies. D.U. creates situations that can be appropriated and continued by others. D.U. is incompatible with profit-driven interests, and engages instead in collaborations with those who have no say or place. D.U. requires patience as often the desired changes are not immediately visible and when they finally are, they are sometimes different than was anticipated. D.U. is the title of this book that presents transparadiso's projects as <u>one</u> practice operating within the context of art, urbanism and architecture.

Barbara Holub / Paul Rajakovics
transparadiso

VERLAG *für* MODERNE KUNST

9 783869 844084

Direkt Urban Planetarismus

ist Haltung und Handlung zugleich. D.U. operiert unspektakulär, abseits von publikumsträchtiger Spektakelwirtschaft, oft an unspektakulären Orten – selbst initiiert oder beauftragt, da, wo es notwendig erscheint. D.U. propagiert den Prozess anstelle eines vorgestellten Bildes oder eines fertigen Plans. D.U. betrachtet und behandelt soziale Aspekte und gesellschaftliche Prozesse jenseits neoliberaler Interessen als wesentlichen Faktor einer engagierten und kritischen räumlichen Praxis. D.U. setzt auf die direkte urbane Intervention mit performativer Involvierung von StadtnutzerInnen, BewohnerInnen, EntscheidungsträgerInnen oder anderen AkteurInnen. D.U. entwickelt dafür speziell auf den Ort und Kontext bezogene Tools und neue Methoden, die künstlerische und unkonventionelle Praktiken als Teil einer längerfristigen urbanen Planung einbeziehen. D.U. strebt an, die Dichotomie von „top down"- und „bottom up"-Planung zu überwinden, indem genau untersucht wird, zu welchem Zeitpunkt welche ExpertInnen und LokalexpertInnen als AkteurInnen einbezogen werden. D.U. agiert transdisziplinär, mit Forschung durch Praxis – als offener Prozess. D.U. ist skeptisch gegenüber einer Auffassung von Stadtplanung, die in Form von Rezepten oder vordefinierten Methoden zu einer oft simplifizierten Form von Problemlösung beitragen soll. D.U. schafft Situationen, die von anderen angeeignet und fortgeführt werden können. D.U. versteht sich nicht mit kapitalisierenden oder gentrifizierenden Aufgabenstellungen, sondern agiert in direkter Kooperation mit jenen, deren Stimme im dominanten wirtschaftlichen System keinen Platz hat. D.U. erfordert Geduld, da erwünschte Veränderungen oft erst in der nächsten oder übernächsten Wahlperiode sichtbar werden – und oft anders als erwartet. D.U. ist der Titel dieses Buches, das die Projekte von transparadiso, die zwischen Kunst-, Urbanismus- und Architekturkontext agieren, als <u>eine</u> Praxis zeigt.

Barbara Holub / Paul Rajakovics
transparadiso

Direkter Urbanismus
Direct urbanism

VERLAG *für* MODERNE KUNST

Direk-ter Urba-nis-mus

Barbara Holub / Paul Rajakovics

transparadiso

Inhalt Table of contents

1 Urbane Praktiken, Interventionen und Werkzeuge / Urban practices, interventions, and tools

î 6

Paul O'Neill / Mick Wilson

Situational fictions and tactical ruptures: a conversation on the direct urbanism of transparadiso

î 8

Situative Fiktionen und taktische Brüche: ein Gespräch über den direkten Urbanismus von transparadiso

î 20

Deseo urbano

î 32

Agentur paratransdiso
[Agency paratransdiso]

î 42

Perable

î 48

access.all.areas.

î 50

Seine Evidenz [His evidence]

î 56

Wunschfreistellung_schlüsselfertig
[Wishes made available_ready to use]

î 64

Uitzicht op!

î 70

Spremembazione

î 78

Jemandsland / Terra di qualcuno/ Vsakogaršnja zemlja / Anyone's land

î 84

Unternehmen Paradies
Paradise Enterprise

î 88

2 Architektur und Urbanismus / Architecture and urbanism

î 94

Jane Rendell

Writing transparadiso: across and beside

î 96

Quer hindurch und daran entlang: writing transparadiso

î 108

Sites as Set

î 120

Villach St. Magdalen

î 124

Max-Reinhardt-Platz

î 128

Stadtwerk Lehen

î 134

HTBLA Hallstatt

î 146

Schülerheim Schloss Tandalier
[School hostel Tandalier Castle]

î 148

Lichtventilator, Resonanzboden, Vogerlbad
[Light fan, sound board, birdbath]

î 152

Parapölt

î 155

Galerie Fotohof
[Fotohof Gallery]

î 156

3 Urbanismus und Kunst / Urbanism and art
î 162

Barbara Holub / Paul Rajakovics
Direkter Urbanismus
î 164
Direct urbanism
î 168

Impeccable
î 174

Geschlossene Gesellschaft
[On invitation only]
î 176

Ish bin ein…
î 180

Wiederaufbau!
[Reconstruction!]
î 184

Gerhard-Seidl-Platz
î 188

Commons kommen nach Liezen
[Commons come to Liezen]
î 190

/ Projekt-übersicht transparadiso / Project overview transparadiso
î 200

Biografien / Biographies
î 214

Impressum / Imprint
î 216

1 Urbane Praktiken, Interventionen und Werkzeuge

Urban practices, interventions, and tools

Situational fictions and tactical ruptures: a conversation on the direct urbanism of transparadiso

The following conversation took place between Paul Rajakovics, Barbara Holub, Paul O'Neill and Mick Wilson in March 2012. It is a convivial exploration of some of the critical strategies and concepts that shape the practice of transparadiso.

Mick Wilson & Paul O'Neill: Could we ask you each separately to begin by talking a little bit about your own development as practitioners?

Barbara Holub: I studied architecture at the Stuttgart University of Technology. After working for several urban design studios I became quite dissatisfied with the discipline and considered switching to studying art. But then I decided to finish my studies as an architect while focusing on aspects of urban space and the public sphere, and on how to create situations that enabled public space to be appropriated by the user rather than the architect or urban designer dictating certain functions. I was interested in Mallarmé's *Un coup de dés* and of course in Michel de Certeau, especially the aspect of the "perruque". That's when I started to develop my artistic approach, while continuing to work for other architects. There was an overriding belief in the idea of the "master" architect – which they wanted to defend, the male-dominated domain, compliant with politicians' interests and which I was quite wary of – the "master" designer who had an overall perspective of the role of culture in society, in the world per se, the architect being the "best" artist.

In my art projects I became more involved in addressing various audiences, along with the specific art audience, explicitly by intervening in various systems, for instance, companies. I started to create specific settings I invited the employees to participate in, as a means to confront themselves with their individual roles within the system, to question the borders and limits between individual and collective interests. This was a longer process, but for me it has always been important to link the art institutional or gallery context to the coincidental audience in the public urban space.

In 1997 I returned from Chicago, and the Vienna University of Technology invited me to lead a design project at the Institute of Housing and Design. At that time, Paul was teaching there. He told me about his work with transbanana, and I found it interesting to see that urban designers now worked with experimental interventions in public space, like artists. They were developing an urban practice that drew on the Situationists, which was absolutely revolutionary at the time and opened entirely new perspectives. It was the time when Jonathan Hill and others published *Occupying Architecture*, 1998, where the active involvement of the user was emphasized for the first time. Paul and I were convinced that a radical change to the relationship between art and architecture, and to the way artistic and experimental urbanistic strategies were linked, was vital. We thought that this book would be the first step toward this long overdue change.

PON: Paul, leading on from Barbara's introduction to transparadiso, maybe you could talk a little about transbanana and the career trajectory that took you to transparadiso?

Paul Rajakovics: I was trained as an architect and was working in Paris when Guy Debord died. I'd never heard of Guy Debord before. That was when I encountered the critique of *The Society of the Spectacle* and became very interested in the topic. I was also very unsatisfied with the situation of architectural practices and the accompanying market-based economy of excess. At the same time, Henri Lefebvre became important for me and influenced the beginnings of transbanana. It was directly after I returned from Paris that we started working together. (1)

PON: Can you talk a little more about coming together as transparadiso?

PR: Initially, our collaboration developed from using the competition process to enhance discourse and debate. There was a special edition of Europan, (2) Europandom, dealing with the French overseas departments. (3) We developed an approach addressing the issues of colonialism and postcolonialism and involved other experts to participate in the discussions.

BH: transbanana initially invited me to contribute from the perspective of an artist, working as an advisor. I started to get more and more involved, and Paul's partners from transbanana began to disappear, so I ended up doing the competition together with Paul and Dieter Spath. When we finally got round to signing the sheet of authorship for the entry we had to clarify whether it could still be called a transbanana project, and since there was disagreement, Paul and I said "Well, what name can we come up with? Let's say transparadiso". That's how we started working together – and the name stuck.

PON: Where did the name come from?

BH: What connected us right from the beginning was that we both had a belief in pursuing a utopia beyond the realistic framework of our professions, and the doubts we had about its constraints. The name was a kind of synonym for finding a new approach towards the difficulty of being an architect; for broadening the perspective, and introducing poetic elements. One of the biggest problems I had with the profession of architect was that one had to eliminate all aspects that were considered not directly functional. There was simply no space for poetics in terms of a floating, associative mind-set.

PR: Sorry, but architects always consider poetics – although admittedly it's probably more the case that there's no space for transferring these poetic moments into practice.

BH: No, but if you look at how an architect works and how an artist works, for me it was always important to connect with aspects of literature and fiction, or to create a kind of associative mind-set. To ask questions rather than providing answers and fulfilling the expectations of the client or developer.

PR: I think it's more related to functional pressures. There is no contradiction between the practices of architecture and pursuing poetics as an intrinsic quality.

1 transbanana consisted of Paul Rajakovics, Bernd Vlay and Margarethe Müller.

2 Europan is an architecture competition open to young architects under 40 all over Europe.

3 Dom = "Départements outre mer" (French Guiana, Réunion, Guadeloupe, Martinique, Mayotte, which are integral parts of the EU).

This is important for the work of *transparadiso* and for what we call "direct urbanism". Direct urbanism often refers to different registers of time and distinguishes between strategy and tactics. In doing so it often draws on lost poetic moments, transforming them into new qualities.

PON: I assume the term "direct urbanism" is derived from Guy Debord's idea of "unitary urbanism", and what you call the "third level" of urbanism as an addition to urban planning and urban design. Can you amplify this idea of the third level?

PR: I wrote my thesis on "Contextual Acting in Architecture and Urbanism", asking "What is urbanism?" The term "urbanism" is quite imprecise, especially in German. In English you say "urban planning", which is very strict – it points to the particularities of urban master-planning – and there is "urban design", which refers to form, but also includes more detailed aspects of planning. Guy Debord's concept of unitary urbanism includes all the above, brought together and comprehended within a unified practice. This is perhaps a highly reduced description. It's also very important that unitary urbanism comes from this theory of "situation", and the proposition that at any given moment you can shift something to another level, to a better level. I think this remains vital for urbanism today. Unitary urbanism includes this artistic orientation and thus moves beyond simple goals, decorative add-ons or functional solutions. On the other hand, unitary urbanism had nothing to do with urban planning or urban design. So, this linkage to situational practices had to be built in by drawing upon the work of Henri Lefebvre and how it operates at different levels of analysis and theorization.

MW: Can you elaborate a little on your initial collaboration? That is to say, after *transparadiso* formed, what were the kinds of issues that you came up against working from two different directions, or working from different disciplinary backgrounds? Did you have a common conceptual framework, or frame of practice?

BH: We both thought there would be this natural enrichment of both perspectives – art and architecture – but it turned out that in order for this enrichment to emerge, we often felt the urge to define our own disciplinary position and understanding, to defend the respective background from which we came. There was an ongoing discussion along the lines of: "Can we define our new, common practice?" "Would that not mean that we limit it at the same time?" "Isn't it less about defining the practice and more about nurturing those different angles, allowing for a heterogeneous structure beyond the limits of defined professional fields?" At a certain point we came up with this differentiation: that an artistic practice typically doesn't aim to reach a resolution or answers, but rather poses questions. Whereas the new urbanist – and by this I mean our practice, where art and architecture come together – always has this sense of trying to move forward towards some goal that may lead to another step as part of a processual approach. And so we gradually developed this change of perspective into a method – switching roles.

MW: Was there a particular project in the early stages of your collaboration that maybe helped concretize this position for you both?

BH: Yes, I think *Deseo urbano* (î 1) was very important in the beginning. From that situation we set out certain parameters which recur throughout our work, and which are still relevant for us today. We were invited to participate in an international symposium in Valparaíso in Chile, on the occasion of the old city center being declared a UNESCO World Heritage Site. There was a lot of political attention and architects from Italy and Austria participated, together with the three faculties of architecture from Valparaíso itself. There is a strong and interesting architectural tradition in Valparaíso, especially at the Universidad Católica, a famous experimental school that established a 1:1 test site in Ritoque, the Ciudad Abierta, the "open city", as early as 1971. (4)

We felt it would be completely inappropriate if we, as European architects, flew in and presumed to show the Chilean architects how to "correctly" preserve the old city center – also because we consider it quite problematic to reduce conservation to history and a certain area without looking at a larger urban context of future concepts. Instead, we wanted to reframe the whole situation, especially the workshop we were holding with students. We wanted to use the public attention garnered by the symposium to redirect interest to another area that was being quite neglected. We got in touch with the Hogar María Goretti, a Catholic girls' home, through another architect from Valparaíso. We understood that this girls' home, in collaboration with the TAC (taller acción communitaria) as a community center, could function like a nucleus to broaden the conception of what the practice of an urban designer might be. For their own protection the girls were not allowed to leave the building. So we suggested working with the girls, using filmmaking as a tool to enable them to leave the home, to open up the doors of the hogar. It was a very closed situation, even though the "tías" (aunts) tried to do what they thought was best. Many of the girls were the daughters of prostitutes. However, since they couldn't participate in everyday social life, they didn't have any perspective on and experience regarding how to engage in a normal life outside a closed institution. Meaning that they often ended up like their mothers. Therefore we wanted to open up this situation so as to offer the girls another experience, and this included changing roles …

PR: We offered to become their operational tools, in a sense, for them to use us for their film, use our cameras, our skills to write a script, employ our skill-set …

BH: Of course there was no way of getting any kind of permits to use the street as a set, but luckily the director of the home said "Okay, you want to do this film, so let's do it". We got out the chairs, blocked the street and used it as a stage set, and the girls made this film. I think it was a significant experience for them. The people from the city government actually showed up on this improvised set. Since there was this energy, also coming from the students, there was this sense of wanting to continue, so we decided to come back one year later and asked the Ministry of Culture in Austria for funding.

PR: We had promised to edit the video *Deseo por venir* and come back, which, for me, was essential. To continue with the fictions we had already developed with the girls and in our minds.

BH: Valparaíso had hardly changed since the 1970s, (5) offering this very particular geographical situation, a natural amphitheater with hills on three sides and the sea on the fourth. There are housing developments for both the middle

4 The Ciudad Abierta was founded by architect Alberto Cruz and poet Godofredo Iommi.

5 Owing to the fact that the nearby city Viña del Mar flourished as a resort city, whereas the importance of Valparaíso as a port city declined after the opening of the Panama Canal.



î 1

class and the poor on the hills, so there was not really this kind of segregation that is familiar from other cities in South America (even though there were favelas further out). We considered this a chance for the city to take on this mixed situation and work with that texture as a quality to be enhanced in the future urban strategy. (6)

MW: *Deseo por venir* and your follow-up project *Deseo urbano* allowed you to work out the parameters of your practice in general. You made the point that there was a promise made, to return after the film had been made, and you're saying that going back mattered. Could you expand on that a little more?

PR: This is what I meant by "bringing the situation to another level". Play and fiction are important elements in our work. The second visit allowed us to work with a local expert, the architect Paz Undurraga, and we made a second intervention with her, which we called *Deseo urbano*. It employed a strategy of using fiction to explore the potential in a larger area of the city. The core of this intervention was to ask people about their wishes for specific sites in the city of Valparaíso. For this process we developed a game, which we played with different groups in multiple locations (7) in order to generate information on what Valparaíso could be and what levels of fiction people could invent for themselves.

BH: This was also relevant for our future work, because it was the first time we developed a game as a tool and incorporated the aspect of *wish production* as a strategy.

MW: So in 2000 you worked with the girls' home and found a strategy of opening a closed situation, and then, returning in 2001, you developed the game and this practice of exploring people's wishes for the city. In this way the terms of the practice emerged from both the application of theoretical ideas and the direct experience of working within the contradictions of the city – the politically important World Heritage Site and the politically neglected and socially excluded girls' home. We were talking earlier about the way in which, initially, there was a struggle to define the different strands, about what makes an art practice, what makes an urbanistic, a design or planning practice. We also looked a little at how you define urbanism. I'm wondering then, after Valparaíso, what was the next milestone or turning point in the development of your collaboration?

BH: The next larger project was to develop the lead youth culture project for the Cultural Capital of Graz 2003. We worked on that project, *access.all.areas.* (aaa), during 2001 and 2002, addressing the very different levels and scales of a city and urban development – from a smaller design project to a comprehensive, long-term urbanistic concept for youth culture. The brief was to develop a space for youth culture and provide 240 temporary places for young people to sleep. Our "additional" goal was to use the context of the Cultural Capital program to establish longer-term infrastructure and spaces for young people within this historical city.

PR: We wanted to develop a parallel city for young people, which was very ambitious and moved on multiple levels and scales. We started to work with "Net culture" and wanted to translate its mechanisms into urban space, linking both, different places and processes in the city with the temporary accommodation, to which end we developed two different architectural structures. Both were

6 See also: *"… à Valparaiso"* (1962, France / Chile, 29 min), a film directed by Joris Ivens, commentary by Chris Marker.

7 In public parks, restaurants, a café, but also with public authorities like the MINVU (Ministry of Housing and Urbanism of the 5th region of Chile), the UNESCO World Heritage organization, etc.)

connected to existing infrastructure and made use of cheap, recycled materials, conveying a specific "poetic".

PON: You appear to make a clear distinction between the idea of an urban tool and urban intervention. Can you explain the distinguishing concepts of the urban tool and intervention?

PR: What we consider urban intervention is to open up an action space, where we start with a strategy and then, underway, we have to employ certain tactics. The tools are part of a strategy; they form the basis from which to pursue a particular tactic or initiate a strategy, but they are not an end in themselves.

BH: For example, coming back to the youth project for the Cultural Capital, our tool was the so-called *Kulturbeutel* (*Culture bag*, î 2), which also refers to how we work on different levels. The German word for a toiletries bag translates literally as a "culture bag". We asked a young designer, Sabine Ott, to develop this *Culture bag* using a towel which could double up as a skirt. When unfolded it could be used as a towel, because the accommodation that we designed didn't provide any toilets or bathrooms. Instead our two types of accommodation, the *Flying Kaza* and *Polyslooms*, were located in parks next to public buildings, a sports center and a public bath, whose bathrooms would have been accessible to the young guests. So, the towel, on the one side, was very functional, but at the same time it was a badge of identity (of the aaa-community), and it could be folded together as a bag – like those tacky handbags for men from the 1980s. It had a pocket where you could insert the event program. This was the first time we developed an extra tool as a badge of identity and as something operating between the functional and the "poetic".



î 2

PR: I think it's important to note that this was ten years ago. And the project was never realized in the end. After we had worked on it for two years, the Cultural Capital ran out of money and the realization of the two different types of temporary accommodations we had developed was cancelled at the last minute.

MW: Could I ask you to talk a little bit about the relation between projects that are materialized in some long-term way and projects that aim to generate new ideas and are more "speculative"? I'm conscious of the fact that, in later projects, you've realized substantial architectural interventions, including building projects on an urban scale. I'm wondering how you both construe the distinction between projects that become "concretized" in a large-scale way and projects that are more "visionary" perhaps or "projective", or "speculative"? Do you even make this kind of distinction?

PR: I think it's a matter of working along the same lines in terms of way of thinking, but working the other way round. This means that in architecture projects we start from a more distant perspective. According to Lefebvre that is the space of representation or what we usually call the physical space. So we start with drawings and architectural models, which is very common for working in that field, but we try immediately to extend this level by considering the social space with its practices and appropriations.

For example, in *Stadtwerk Lehen* (î 3), Salzburg, the question was: What does urbanity mean? It means diversity on many levels – social, spatial and



î 3

programming the public space. We wanted to make the best use possible of this unique situation in Salzburg, the only larger free area within the city, to connect social housing with urbanity that would also have a positive impact on the adjacent neighborhoods. Therefore we conceived an urban boulevard, with a ground floor area with public/non-profit and cultural uses like *Galerie Fotohof*, a gallery for contemporary photography. In the competition we made some unusual proposals, a Muslim prayer room for instance. I think that this is very important to start by inserting fictions that also transgress the probable. One can make a drawing or a maquette in response to a certain concept. But for us, this is not urbanism: the attitude has to be the same in both "speculative" (fictional) and what would traditionally be defined as "architectural" work. Fiction must be involved so as to re-think what is possible in a space of action.

BH: Our approach is often to challenge the brief by adding elements and aspects that are unwanted and not requested: for example, when we were invited to enter a competition for Max-Reinhardt-Platz (î 4) in front of the Salzburg Festival Hall, together with all those international blue-chip architects, we had big internal discussions. Eventually we decided to create this strange object which looked like a flying saucer that had just landed on the square, and we created what we termed a "catwalk for the everyday". On this "catwalk" the people who live in Salzburg all year round could wave back to the festival guests on the terrace of the Festival Hall. Of course, our project "failed" completely. We had made a choice, you know, like unrealistic idiots *(laughter)* ... Then we had this big write-up in a tabloid, with a huge picture of our project, and the headline was "A Fun Pool for Salzburg?" The catwalk was interpreted as twisted waterslide!

PR: We should explain that it was right in front of the Salzburg Festival Hall, the most prestigious place in Salzburg. It was a total ...

BH: ... disaster. I mean, we knew that it was risky, but we thought, or at least I thought, they finally have to understand that the historic center of Salzburg needs a contemporary implant. But of course, they didn't get it.

PON: Can I ask you about this idea of rupture? Or this idea of interrupting the competition or commission process, interrupting the brief or going against the brief. Elsewhere you've spoken about amateurism, and the possibility of the amateur interrupting the role of the professional. Could you expand upon the different strategies of interruption that you employ in your practice and the rationale behind them?

BH: This is often the starting point of our work; that we want to disturb in a way, but not in the sense of destroying, rather to disrupt by introducing new qualities and dimensions. These are the issues and agendas which don't get recognized within architecture and planning processes. Architecture has a major impact on wider social concerns and co-habitation. It defines both a political site and the space of the everyday – and is predominantly defined by political agendas and economic interests. Right from the beginning of our collaboration we were interested in using cheap materials, in recycling and transforming so-called "cheap" resources into something "glamorous", "precious" or valued. For example, in the project that we just talked about, we created this beautiful bubble kind of space, and the bubble was constructed from used TV monitors. We

stripped the casing off the monitors and were left with just the tubes, and they look like crystals.

PR: They look like diamonds, in a way. Referring to Guy Debord, we are interested in shifting the situation to another level or register in the sense of *détournement*. You have a particular goal, but you make a sidestep. It's not a direct move but an oblique one, and with this you shift everything in the situation. This is very important in our working process. Sometimes to do what is *not required*, or to not do what is required in the initial brief.

PON: I can understand how that might work – this idea of turning around – I can see how this rupture might work in terms of artistic intervention and how you use these artistic tools as a means of realizing your strategy. But in terms of the more stable architectural projects, like the *Galerie Fotohof* or the two walkways you have realized in Salzburg for *Stadtwerk Lehen* and for *Max-Reinhardt-Platz*, which are solid parts of the built environment, how do you see the role of *détournement* in those projects?

PR: Well, we got in touch with the Fotohof Gallery on our own initiative, transcending the "duty" of the architect. Usually as an architect what you do is provide spaces. In *Stadtwerk Lehen* we wanted to create an urban boulevard and offered these spaces for public use in the ground-floor zone. We developed the Fotohof Gallery from a functional aspect, right from the beginning together with the clients, having known them for a long time. They were very satisfied with the project, which makes me happy as we were working to address the client's needs, as all architects do. But this was the result of a long process that started out with discussions on the gallery relocating to this new area of the city, and the consequences this would have for the gallery, to the point that they said: "OK, we'll move to that new area."



î 4

BH: We understood that if we didn't take the initiative to look for and generate very specific uses in the quarter, then it would fail completely. We were convinced that the immediate neighborhood of social housing developments and contemporary art would generate a special atmosphere and quality, another kind of public and social space exceeding its functionalities. The walkway ramp could be considered a small *détournement:* it was needed for people with disabilities, which is a straightforward functional requirement, but we insisted on a detour. This was the only place where we could add another dimension to the very limited public/open space, by extending the necessary into the extra – as an object for appropriation. I had those fights with the landscape architect … and also with Paul, I have to say … *(laughter)* … They said "This is the first thing we'll have to get rid of, because nobody will provide the money for that." But I was quite stubborn and insisted. And now everybody's happy.

PR: At one point when the builders wanted to cancel it for cost reasons, the client said to me, "But it was in the brief for the company, wasn't it?" Then it was he who argued for it.

MW: Do you have a clear way of beginning a project? Are there things that you always do in finishing one? I'm thinking of legacy, the idea of legacy. I'm thinking about where things begin and where things end. Is there a connection between

how something starts and how it finishes? Maybe if you could just talk a little bit about the project that you recently did, where you went back to a site where you had worked many years earlier.

BH: Working on *Anyone's land* (↓ 5) was special, because it was based on *Spremembazione* (↓ 6), a project that Paul had realized in 1997–8 with transbanana, before we started working together. The video document from this project was somehow left hanging in the air, because transbanana had split up and there was no more energy to take it forward. The project addressed the EU-border running through Gorizia (Italy) and Nova Gorica (Slovenia). The city had been divided after WWII and still suffered from its traumatic history. They managed to open the border for the duration of a "borderline" badminton game, for which they took out part of the EU fence in front of the train station and placed the camera there instead. But Paul was still in contact with Nico Jurca from the city planning department, who had helped them get the legal permits and make the project happen. When we heard from Gulsen Bal that she was co-curating the "Pixxelpoint" new media art festival in Nova Gorica, it was the perfect occasion to continue with the project. The EU border had been opened in 2004 and we were very interested to see how the situation had developed since. When we went back last summer we realized that the mental borders were a lot stronger than the physical ones. The physical border, the fence, had been removed in front of the train station, the Stazione Transalpina, where the game had been played. It had been replaced by a concrete circle, which suggested a kind of roundabout. But after some time planters had been put next to the circle, creating a new barrier. Therefore we wanted to work directly with the now empty border buildings, which still sat there as if the border had been opened yesterday. The curators of "Pixxelpoint" convinced the authorities to allow us to declare a former border building "anyone's land", in relation to "no-man's land", the strip of land at border crossings – the intermediary space that doesn't belong to either side.



↑ 5



↑ 6

PR: We want to continue working with the empty voids along the border. This is a problem which cannot be solved by urban planning or a master plan. The situation has changed since the 1990s. Today the Italians go to the Slovenian side not just for the casinos (which are banned in Italy), but also to shop in the many supermarkets in Nova Gorica. And there are small areas where both sides come together, such as temporary market places right at the border. This could be an interesting starting point for continuing with *Anyone's land*. It's fragile …

MW: At this stage I want to address the question of neoliberalism. From other conversations with you I understand that you have a concept of what has happened regarding the ways in which artists, artworks and other creative practices have been mobilized to re-design urban spaces, driven by capital and neoliberal strategies. But what I'm interested in about your approach is that you seem not to opt for simple opposition; you look for something that changes things. I'm wondering about your strategy, your way of thinking, about how you operate in an urban environment where creativity is co-opted in a particular way. There is a whole set of co-opted rhetoric strategies about participation and I am wondering how you navigate this.

BH: The project we recently realized for Liezen in Styria, *Commons kommen nach Liezen* (↓ 7), is a good example of how we address some of those tangible issues.

A group of shopkeepers had approached The Institute for Public Art Styria, because they had this problem of empty stores in the town center and wanted to use art to address the problem. Eventually we were invited in and had a look at the situation. Of course, we recognized that the problem of the empty stores was just a symptom of what had been generated by developing this enormous belt of shopping malls surrounding a large part of the town. Liezen had become the shopping hub for the area, meaning that people come to Liezen, shop, and then leave immediately, but they don't have any impact upon the social life of the town. We felt we had to try and explain how they had created the problem and that more economic growth was not going to benefit the social urban fabric of the town. But we knew that if we adopted a polemical or political-education approach we would instantly fail. So we came up with the idea of putting the topic of "the commons" in play by means of a game. We conceived a modified Tangram game to generate situations within which we would discuss the more complex issues of the social structure in relation to economics, and to seed longer-term engagement in the wider issues associated with urban planning and the future identity of Liezen.

We presented the project and they were really receptive. There was a park right in the city center which was still functioning as an orchard, as a common, so it was a perfect site for locating the pavilion we conceived as the storeroom for the large Tangram-pieces as collective artwork. But then we were told that the main representative of the organization we were liaising with was from the right-wing party. We discussed the matter with Werner Fenz, the director of Public Art Styria, and we all came to the conclusion that, since she was open-minded and interested in our concept, this was a chance to move away from the position we usually have as "critical artists", where we tend to gather with people of the same kind, of the same convictions, and applaud ourselves on how good we are from a critical, left-wing perspective. Very rarely do we approach people with different convictions and opposing political orientations. We thought that if we want to engage on a wider level in those issues, we really have to start talking to these people with different ideological positions.

By offering the Tangram objects as "minimal sculptures" for sale, they could be acquired as shares in a collective artwork. In this way we wanted to give back to the people of Liezen the responsibility for the project, for the future of the pavilion and thus also their town, since the gains will be reinvested in the future programs at the public pavilion. We wanted to use the recent new interest in the commons to propose a collective art piece as a new "common", a new form of participation and commitment – and to introduce contemporary art to Liezen and suggest new forms of collecting, also beyond Liezen.



î 7

PR: There is a question about how far you, as an artist, or as an architect, can go, without losing your conviction in a project. If one does not just want to serve capital interests, but remain committed to social issues, there is always a hard decision to make.

BH: It's about keeping people involved so that they don't leave the table. To introduce the complexity of urban issues into a wider societal context, we decided to use a tool often used in workshops which would be familiar to the participants, namely a flipchart. Maybe they can't relate to contemporary art, but they can relate to something they know which produces visible results. We had to ask the main representative of the organization of shopkeepers to print out the topics we had prepared. At the time I said to Paul, "This is really tricky, because the

references we use are quite 'critical' … How will she react when she reads that?" And then she showed up, and she went straight to the fridge, took out a can of beer, and said "You know, Barbara, this is hard stuff. Now I need a beer. I mean, this is really ideological …" (laughter) … She was up for it, she was willing to engage with this other perspective. She sat down, and then we all played Tangram and worked together.

PON: Mick was asking you about where a project begins and where it ends. Building on that, the question arises as to the translatability of ideas or the transfer of ideas from one project to another, and how the particularities of the initial context ultimately define the work. What happens to the work when you then realize it elsewhere in a similar way? I'm thinking of *Uitzicht op!* (↓ 8) in particular, or what we will call the *Periscope* project, initially commissioned for IJburg on the outskirts of Amsterdam and realized again as a relocated work at Kunstfort in Vijfhuizen. So what happens, what works and what doesn't work in the first context, and then what happens when the work travels from IJburg to Kunstfort in Vijfhuizen? What are the difficulties and issues involved, because it was obviously initially made for the urban development IJburg and that specific context? When it is transferred to another situation, a more rural environment, it's a very different conceptualization of "the view" and of what you can and can't see at each site.

BH: Well, I think there are actually two questions here. One is the particular situation and context of the *Periscope* project, and the other hinges on the question of when a project begins and when it ends, and which views are taken to different contexts.

Let's begin with the first. I think the *Periscope* failed in IJburg in a way, because our goal was to create a permanent platform where the *Periscope* could be accessible to all the people there. We realized at a certain point that, being in Vienna, we were just too far away; we couldn't deal with local politicians or the authorities and so we were too removed to have negotiations or to find a way forward. It would have been a different story had we been closer to the site; we could have addressed the people directly each time an issue arose.

PR: I'm not sure if the distance is the key issue here. I think it was the context of the urban development, a conservative master plan based on a block system. The blocks were developed from the inside out, increasingly blocking the view of the sea, so the residents' frustration was predictable. The *Periscope* was realized towards the end of Jeanne van Heeswijk's project "Het Blauwe Huis", at a time when the undesirable developments were already clearly visible. The project disclosed a fundamental failure. That's all you could expect of it. In this sense, the installation of the *Periscope* was a success.

BH: It was clear that it was only temporary. Even though it was extended for a few months – at the urging of the owners of the roof-deck where the *Periscope* was installed.

PR: Then, unfortunately, the "Blauwe Huis" project ended, and the *Periscope* moved on. But this temporary work showed how the master plan was incapable of providing the main feature it advertised, namely a view of the IJmeer, by building new blocks in front of each other, thus blocking the view. We had anticipated the frustration at that development and that was the basis for conceiving the

Periscope – to raise the issue of the right to a view. Not just for the wealthy, but to consider this feature as a major goal of the master plan. I think our project was successful in that it pointed this out. On the other hand, in Vijfhuizen the *Periscope* is now in a context where it is …

BH: … decontextualized, when looking at "context" in a simplified way. But when curator Tom van Gestel suggested to contact Holger Nickisch of Kunstfort Vijfhuizen we were thrilled by his concept to take the constraints of his budget as the basis for an agenda, to generate a hub for displaced public artworks that were no longer in function in the context they were realized for. I thought: "This is wonderful! It's like a garbage dump, where you can see all the production that is constantly taking place. And with it all this effort and all this money that goes into temporary projects and is usually in complete disproportion to artists' funding and so on." Usually it's exploitative, becomes invisible and insignificant when the specific occasion for which the project was realized has passed. I thought that this would make a point about the production of those pieces in the urban context. So, even if it has a completely different function there now, it's not just about having the periscopic view in the context of this former military fort (periscopes were originally developed for military use). It also addresses how we deal with production and the still prevailing belief in endless growth – in the wider economic context – and how much work is actually dumped at the end of projects, producing a kind of public art cemetery.

PR: As we mentioned earlier, recycling has always had a specific importance for us. We don't like to throw the objects away. We try to develop new qualities from unwanted extant material. In order to counter our waste culture, you have to shift the context. And of course this is also a statement against the "author" as the dominator, of being in control of a situation. You have to be open to different interpretations and perceptions beyond your initial concerns and interests.



î 8

PON: This relates to my final question regarding the limitations of production, or the confines of developing an idea. At what point within the development of a project does the brief become too restrictive, or does the actual development of the project get so curtailed that you retract or you withdraw in some way? Or is it always about reinventing the approach so that you just keep pushing and pushing?

BH: No, I think there is a certain point where you decide to withdraw … and this is something you can only decide within the specific context. For example, for the Cultural Capital in Graz, they started to cut the budget, not just of our project but of other projects as well. At a certain point, we said "We don't just want to show one prototype of the *Polysloom*."

PR: They wanted this special object, saying, "OK, we don't have the money for the whole project, but you can realize this prototype."

BH: It would have looked like a beautiful public artwork, but completely stripped off its meaning and the urban context we had developed.

PR & BH: We said "no".

Situative Fiktionen und taktische Brüche: ein Gespräch über den direkten Urbanismus von transparadiso

Das folgende Gespräch zwischen Paul Rajakovics, Barbara Holub, Paul O'Neill und Mick Wilson fand im März 2012 statt. Es ist eine gemeinsame Untersuchung einiger der bestimmenden kritischen Strategien und Konzepte für die Praxis von transparadiso.

Mick Wilson & Paul O'Neill: Könnten wir euch bitten, ein bisschen über eure jeweilige Entwicklung als PraktikerInnen zu erzählen?

Barbara Holub: Ich studierte Architektur an der Technischen Universität Stuttgart. Nachdem ich für einige Städtebau-Büros gearbeitet hatte, wurde ich zunehmend unzufriedener mit dem Fach und begann zu überlegen, zu einem Kunststudium zu wechseln. Dann jedoch beschloss ich, mein Architekturstudium zu beenden, allerdings mit einem Fokus auf den öffentlichen Raum und die Schaffung von Situationen, die es den NutzerInnen ermöglichen, sich den öffentlich-urbanen Raum anzueignen, statt sich bestimmte Funktionen durch den Architekten oder Urbanisten diktieren zu lassen. Ich interessierte mich für Mallarmés *Un coup de dés* und natürlich für Michel de Certeau, insbesondere für den Aspekt der „Perücke". So begann ich, meine Position als Künstlerin zu entwickeln, während ich noch für andere Architekturbüros arbeitete. Da herrschte noch der Glaube an die Idee des Architekten als „Meister", den sie verteidigen wollten, eine von Männern dominierte Domäne, die sich mit den Interessen der Politiker verbündete und gegenüber der ich misstrauisch war – der Designer als Meister, der weiß, welche Rolle Kultur in der Gesellschaft, ja in der Welt insgesamt zu spielen hat, wobei der Architekt selbst als der „beste" Künstler galt.

In meinen Kunstprojekten interessierte ich mich zunehmend dafür, neben dem Kunstpublikum auch noch andere Öffentlichkeiten anzusprechen, indem ich in verschiedene Systeme, z. B. Unternehmen, intervenierte. Ich begann spezielle „Settings" zu entwickeln, d. h., performative Situationen außerhalb des Arbeitsalltags, die den MitarbeiterInnen die Möglichkeit boten, sich mit ihrer Rolle als Individuum innerhalb des Unternehmens, aber auch in ihrem persönlichen Kontext zu beschäftigen und Grenzen zwischen individuellen und gemeinschaftlichen Interessen zu hinterfragen. Das war ein längerer Prozess, aber für mich war es immer wichtig, diese verschiedenen Öffentlichkeiten anzusprechen und den Kontext der Kunstinstitution oder Galerie mit dem von beiläufigen RezipientInnen im öffentlich-urbanen Raum zu verknüpfen.

Als ich 1997 von Chicago zurückkehrte, lud mich die TU Wien ein, ein Entwurfsprojekt am Institut für Wohnbau und Entwerfen zu leiten. Zu der Zeit unterrichtete auch Paul dort und so erfuhr ich von seinen Projekten mit transbanana. Ich fand das sehr interessant, dass sie als UrbanistInnen nun ebenso wie KünstlerInnen experimentelle Interventionen im urbanen Raum machten und damit eine urbane Praxis entwickelten, die an die Situationisten anknüpfte – was zu der Zeit absolut neu war und völlig neue Handlungsräume eröffnete. 1998 veröffentlichte Jonathan Hill *Occupying Architecture*, wo erstmals die Aufmerksamkeit auf die aktive Involvierung des Nutzers gelegt wird. Paul und ich waren überzeugt, dass eine radikale Veränderung in der Beziehung von Kunst und Architektur und in der Verbindung künstlerischer und experimenteller urbanistischer Praktiken stattfinden müsse, und wir hielten dieses Buch für den ersten Schritt zu dieser lang überfälligen Veränderung.

PON: Paul, könntest du anknüpfend an Barbaras Einführung zu transparadiso ein bisschen von transbanana erzählen – und von deiner eigenen Laufbahn und deinem Weg zu transparadiso?

Paul Rajakovics: Nach meinem Studium arbeitete ich in Paris, als Guy Debord starb. Davor hatte ich nie von Guy Debord gehört. In diesem Zusammenhang begegnete ich zum ersten Mal der Kritik an der *Gesellschaft des Spektakels*, und von da an war ich an diesem Thema sehr interessiert. Auch ich war sehr unzufrieden mit der Situation der architektonischen Praxis und den damit einhergehenden marktorientierten Exzessen. Gleichzeitig wurde Henri Lefebvre wichtig für mich und beeinflusste die Anfänge von transbanana. Unmittelbar nach meiner Rückkehr aus Paris begannen wir zusammenzuarbeiten.[1]

PON: Kannst du ein bisschen näher ausführen, wie ihr als transparadiso zusammengekommen seid?

PR: Anfänglich entwickelte sich unsere Zusammenarbeit aus einem Wettbewerb, den wir nutzen wollten, um den Diskurs und die Diskussion voranzutreiben. Er war eine spezielle Ausgabe von Europan[2] namens Europandom, die sich mit den französischen Übersee-Departements[3] befasste. Wir näherten uns dem Thema über den Kolonialismus- und Postkolonialismusdiskurs und zogen ExpertInnen aus anderen Bereichen zu den Diskussionen hinzu.

BH: transbanana hat mich ursprünglich eingeladen, aus der Perspektive der Künstlerin als Beraterin mitzuwirken. Im Lauf der Zeit engagierte ich mich intensiver, und gleichzeitig kamen Pauls PartnerInnen von transbanana allmählich

abhanden, sodass schlussendlich Paul und ich den Wettbewerb mit Dieter Spath machten. Als es dann um das Ausfüllen der Einreichungsunterlagen ging, mussten wir klären, ob dies noch ein transbanana-Projekt sein könne, und nachdem es da einen Widerspruch gab, fragten Paul und ich uns, unter welchem Namen wir denn nun einreichen könnten. Und wir sagten: „transparadiso". So begann unsere Zusammenarbeit – und der Name blieb.

PON: Woher kam der Name?

BH: Was uns von Anfang an verband, war, dass wir beide glaubten, jenseits der realen Rahmenbedingungen unserer Berufe und der Zweifel über deren Beschränkungen, eine Utopie verfolgen zu können. Der Name war eine Art Synonym dafür, eine neue Annäherung an die Schwierigkeiten des Architektendaseins zu finden. Die Perspektive auszuweiten und das Poetische mit einzubeziehen. Eines der größten Probleme, die ich mit dem Beruf der Architektin hatte, war, alles auszuschließen, was nicht direkt als funktional galt. Es war einfach kein Raum für Poesie im Sinn eines fließenden, assoziativen Denkens.

PR: Es tut mir leid, aber Architekten beziehen Poesie immer mit ein, auch wenn ich zugeben muss, dass am Ende meist kein Raum bleibt, die poetischen Momente in die Praxis zu überführen.

BH: Aber wenn du dir anschaust, wie ein Architekt arbeitet und wie eine Künstlerin arbeitet – für mich war es immer wichtig, Aspekte der Literatur und Fiktionen miteinzubeziehen, eine Art assoziativen Gedankenraum aufzumachen, Fragen zu stellen, statt Antworten zu geben und die Erwartungen eines Auftraggebers oder Investors zu erfüllen.

PR: Ich denke, es hängt mehr mit dem funktionellen Druck zusammen. Es gibt keinen Widerspruch zwischen architektonischer Praxis und der Einbeziehung von Poesie als innerer Qualität. Das ist ein wichtiger Aspekt für die Arbeit von transparadiso und das, was wir als „direkten Urbanismus" bezeichnen. Direkter Urbanismus bezieht oft verschiedene zeitliche Ebenen mit ein und differenziert zwischen Taktik und Strategie. Dabei greift er oft verloren gegangene poetische Momente auf, die dann in neue Qualitäten transformiert werden.

PON: Ich nehme an, dass sich der Begriff „direkter Urbanismus" auf Guy Debords „unitären Urbanismus" bezieht, und auf das, was du als „dritte Ebene" des Urbanismus bezeichnest – neben „urban design" und „urban planning". Könntest du die Idee dieser „dritten Ebene" näher erläutern?

PR: Ich habe meine Dissertation zum Thema „Kontextuelles Handeln in Architektur und Urbanismus" geschrieben und habe darin gefragt: Was ist Urbanismus? Der Begriff „Urbanismus" ist ziemlich ungenau, vor allem im Deutschen. Im Englischen gibt es den Begriff „urban planning", der eher streng ist und auf gesetzliche Richtlinien wie den Masterplan verweist, während „urban design" auf die Form verweist, aber auch andere Aspekte von Detailplanung inkludiert. Um auf Guy Debords Begriff des „unitären Urbanismus" zurückzukommen, so beinhaltet dieser alle oben erwähnten Aspekte und vereint diese in einer gemeinsamen Praxis. Das ist natürlich eine sehr vereinfachte Darstellung. Ein wichtiger Punkt ist, dass der unitäre Urbanismus auf der Theorie der *Situation* basiert, und der Vorstellung, dass man immer etwas auf eine andere, bessere Ebene bringen kann. Das ist ein wesentlicher Aspekt für den Urbanismus heute. Unitärer Urbanismus beinhaltet auch künstlerische Ausrichtungen und bewegt sich deshalb jenseits der üblichen Ziele, seien es dekorative „Add ons" oder funktionale Lösungen. Andererseits hatte der unitäre Urbanismus nichts mit Stadtplanung zu tun. Diese Verbindung zu situativen Praktiken und die verschiedenen analytischen und theoretischen Ebenen, auf denen sie operieren, musste über die Thesen von Henri Lefebvre hineingeholt werden.

MW: Könnt ihr ein bisschen mehr über die Anfänge eurer Zusammenarbeit sagen? Als ihr transparadiso gegründet hattet, welche Fragestellungen ergaben sich da z. B. dadurch, dass ihr von zwei verschiedenen Richtungen oder Disziplinen aus arbeitet? Gab es einen gemeinsamen konzeptuellen oder praktischen Rahmen?

BH: Wir dachten beide, dass es diese selbstverständliche Anreicherung der beiden Perspektiven – Kunst und Architektur – geben würde, aber es stellte sich dann heraus, dass wir uns, um diese Anreicherung herbeizuführen, häufig bemüßigt fühlten, unseren jeweiligen Standpunkt von unserem Hintergrund und unserer Disziplin her zu begründen und zu rechtfertigen. Es gab oft Diskussionen, ob wir unsere neue gemeinsame Praxis definieren können oder sollten, oder ob dies nicht gleichzeitig bedeuten würde, diese wieder einzuschränken. Geht es nicht eher darum, verschiedene Sichtweisen zu pflegen und eine heterogene Struktur jenseits von Disziplinengrenzen zuzulassen, als die neue Praxis in eine Definition hineinzuzwängen? Wir haben dann die Praktiken so differenziert, dass eine künstlerische Praxis üblicherweise nicht versucht, Lösungen oder Antworten zu finden, sondern eher Fragen stellt. Wohingegen der „neue Urbanist", d. h. unsere gemeinsame Praxis, wo Kunst und Architektur zusammenkommen, immer die Absicht hat, einen Schritt auf ein Ziel zuzugehen, das dann wieder in einen nächsten Schritt münden kann, als Teil einer prozessorientierten Vorgangsweise. Und in weiterer Folge haben wir den Perspektivwechsel auch gezielt als Methode, nämlich als „Rollenwechsel", weiterentwickelt.

MW: Gab es vielleicht ein bestimmtes Projekt in dieser frühen Phase eurer Zusammenarbeit, das dazu beigetragen hat, eure Position für euch beide zu konkretisieren?

BH: Ja, ich denke *Deseo urbano* war sehr wichtig für diese Anfänge. Aus dieser Situation heraus legten wir bestimmte Parameter fest, die sich durch unsere gesamte Arbeit ziehen und heute noch genauso relevant für uns sind. Wir waren zu einem internationalen Symposium nach Valparaíso in Chile eingeladen, das anlässlich der Erklärung der Altstadt Valparaísos zum Weltkulturerbe der UNESCO stattfand. Es gab viel politische Aufmerksamkeit, und ArchitektInnen aus Italien, Österreich nahmen gemeinsam mit den drei Architekturfakultäten aus Valparaíso daran teil. Es gibt eine starke, interessante Architekturtradition in Valparaíso, vor allem an der Universidad Católica, einer berühmten experimentellen Schule, die schon 1971 in Ritoque eine 1:1-Test-Site, die „Ciudad Abierta", die „offene Stadt", aufgebaut hat.[4]

Wir empfanden es deshalb als völlig unangemessen, als europäische ArchitektInnen eingeflogen zu werden, um den chilenischen KollegInnen vorzuführen, wie man „korrekt" Denkmalschutz und Altstadterhaltung betreibt. Noch dazu finden wir es sowieso problematisch, Denkmalschutz auf Geschichte und ein bestimmtes Gebiet zu reduzieren, ohne einen größeren urbanen Kontext mit Konzepten für die Zukunft einzubeziehen. Stattdessen wollten wir die Situation insgesamt umdeuten und rekontextualisieren, vor allem den Workshop mit den StudentInnen. Wir wollten die öffentliche Aufmerksamkeit nutzen, um das Interesse auf ein anderes Gebiet zu lenken, das bis dahin ziemlich vernachlässigt worden war. Eine Architektin aus Valparaíso stellte den Kontakt zu Hogar Maria Goretti, einem katholischen Mädchenheim, her. Wir waren der Meinung, dass das Mädchenheim gemeinsam mit dem TAC (taller acción communitaria), einem Community Center, als Nucleus dafür dienen könnte, das Verständnis von urbanistischer Praxis zu erweitern. Zu ihrem eigenen Schutz war es den Mädchen nicht erlaubt, das Heim zu verlassen.

Wir schlugen also vor, mit den Mädchen zu arbeiten und das Drehen eines Films als Mittel dafür zu benutzen, um ihnen das Verlassen des Heims zu ermöglichen und die Heimtüren für sie zu öffnen. Es war eine sehr geschlossene Situation, auch wenn die „tías", die „Tanten" nur das Wohl der Mädchen im Auge hatten. Viele der Mädchen waren Töchter von Prostituierten. Da sie jedoch nicht am sozialen Alltagsleben teilnehmen konnten, konnten sie auch keine Erfahrungen damit sammeln und keine Vorstellungen von einem Leben außerhalb der geschlossenen Einrichtung entwickeln. So endeten sie oft selbst wie ihre Mütter. Deshalb wollten wir die Situation öffnen und den Mädchen eine andere Erfahrung zugänglich machen, und das bedeutete einen Wechsel der Rollen.

PR: Wir alle boten uns ihnen gewissermaßen als Werkzeug an; sie konnten uns und unsere Kameras und unsere Kenntnisse im Drehbuchschreiben, dieses ganze Ensemble an Fähigkeiten, das wir mitbrachten, für ihren Film benutzen.

BH: Es war natürlich nicht möglich, irgendwelche Genehmigungen für die Sperrung der Straße als Drehort zu bekommen, aber die Heimleiterin sagte dann einfach: „Okay, ihr wollt den Film machen, dann machen wir ihn." Wir nahmen die Stühle, sperrten damit die Straße, und die Mädchen drehten den Film. Ich denke, das war eine wichtige Erfahrung für sie. Die Leute von der Stadtregierung kamen tatsächlich zu diesem improvisierten Drehort, fernab des Stadtzentrums. Wegen dieser besonderen Energie, die auch von den ArchitekturstudentInnen zu spüren war, entstand schließlich das Interesse weiterzumachen. Wir beschlossen also, ein Jahr später wiederzukommen und suchten beim österreichischen Ministerium für Unterricht und Kunst um Förderung an.

PR: Wir hatten das Versprechen gegeben, dass wir den Film der Mädchen schneiden und in einem Jahr wiederkommen würden. Für mich war das sehr wichtig, um die Fiktionen fortzuführen, die wir bereits mit den Mädchen, aber auch in unseren Köpfen entwickelt hatten.

BH: Valparaíso hatte sich seit den 1970er Jahren kaum verändert.[5] Es ist von dieser speziellen geografischen Situation geprägt, einem natürlichen Amphitheater mit Hügeln auf drei Seiten und dem Meer auf der vierten. Die Siedlungen auf den Hügeln in der Stadt waren gemischt. Die BewohnerInnen kamen sowohl aus der Mittelschicht als auch aus armen Verhältnissen, es gab also nicht diese offensichtliche Trennung von Arm und Reich, wie wir sie aus anderen Städten Lateinamerikas kennen – obgleich es in Valparaíso weiter draußen auch Favelas gibt. Wir betrachteten es als Chance für die Stadt, auf dieser gemischten Situation aufzubauen und mit ihrer Textur zu arbeiten, als Qualität, die in zukünftigen urbanen Strategien gestärkt werden sollte.[6]

MW: *Deseo por venir* und *Deseo urbano* ermöglichten es also, die Parameter eurer generellen Arbeitsweise herauszuarbeiten. Ihr habt betont, dass ihr ein Versprechen gegeben habt, mit dem fertiggestellten Film zurückzukehren, und dass das sehr wichtig für euch war. Könntet ihr das sein bisschen ausführen?

PR: Es war, was ich früher meinte mit „die Situation auf eine andere Ebene bringen". Spiel und Fiktion sind wesentliche Elemente in unserer Arbeit. Bei unserem zweiten Aufenthalt hatten wir die Gelegenheit, mit der Architektin Paz Undurraga als lokaler Expertin zusammenzuarbeiten und eine zweite urbane Intervention mit ihr durchzuführen, die wir *Deseo urbano* nannten. Dabei nutzten wir die Strategie der Fiktion, um Potenziale im gesamten Stadtgebiet zu untersuchen. Im Grunde ging es bei dieser Intervention darum zu sondieren, welche Wünsche die BewohnerInnen für bestimmte Orte in Valparaíso hatten. Zu diesem Zweck konzipierten wir ein Spiel, das wir mit verschiedenen Personen an unterschiedlichen Orten[7] spielten, um Vorstellungen darüber

zusammenzutragen, was Valparaíso in Zukunft sein könnte und welche Fiktionen die Menschen für sich selbst zu entwickeln vermögen.

BH: Das war auch relevant für unsere weitere Arbeit, weil es das erste Mal war, dass wir ein Spiel als Tool entwickelten und den Aspekt der *Wunschproduktion* als Strategie einsetzten.

MW: 2000 habt ihr mit dem Mädchenheim gearbeitet und dem Ziel, eine geschlossene Situation zu öffnen, und als ihr 2001 zurückgekehrt seid, habt ihr das Spiel entwickelt und diese Praxis, die Wünsche der BewohnerInnen an die Stadt zu erforschen. D. h., die konkrete Praxis ergab sich sowohl aus der Anwendung theoretischer Überlegungen als auch aus der direkten Erfahrung, die ihr durch die Arbeit in und mit den Widersprüchen der Stadt gewonnen habt – der politisch großen Sache des Weltkulturerbes und des politisch vernachlässigten und sozial ausgeschlossenen Mädchenheims. Wir sprachen anfänglich schon davon, wie ihr früher damit gerungen habt, die verschiedenen Bereiche zu definieren, was nun eine künstlerische und was eine urbanistische bzw. stadtplanerische oder städtebauliche Praxis sei. Wir haben auch ein bisschen darüber gesprochen, wie ihr Urbanismus definiert. Was war nach Valparaíso der nächste größere Meilenstein oder Wendepunkt in der Entwicklung eurer Zusammenarbeit?

BH: Das nächste größere Projekt war *access.all.areas.*, das Leitprojekt für Jugendkultur für die Kulturhauptstadt Graz 2003, an dem wir von 2001 bis 2002 gearbeitet haben. Dabei haben wir uns intensiv mit den verschiedenen Ebenen und Maßstäben von Stadt und Stadtentwicklung – von einem kleinen Designobjekt bis zu einem umfassenden, langfristig wirksamen städtebaulichen Konzept für Jugendkultur – befasst. Der Auftrag war, Raum für Jugendkultur und temporäre Übernachtungsmöglichkeiten für 240 Jugendliche zu schaffen. Wir setzten uns zusätzlich das Ziel, den Kontext der Kulturhauptstadt dazu zu nutzen, eine längerfristige Infrastruktur und Orte für die Jugend in dieser historisch geprägten Stadt zu etablieren.

PR: Wir wollten eine parallele Stadt für junge Leute entwickeln, was sehr ehrgeizig war. Wir begannen, mit Netzkultur zu arbeiten und wollten deren Mechanismen in den urbanen Raum übersetzen und die verschiedenen Orte und Prozesse in der Stadt mit den temporären Übernachtungsmöglichkeiten verbinden, für die wir letztendlich zwei verschiedene architektonische Modelle konzipiert hatten. Beide lagerten sich an existierender Infrastruktur an und basierten auf der Umwertung von billigen und recycelten Materialien, die dem Ganzen eine spezielle Ästhetik und „Poesie“ gaben.

PON: Ihr unterscheidet anscheinend klar zwischen „urbanen Tools“ oder „Werkzeugen“ und „urbaner Intervention“. Könnt ihr den Unterschied zwischen den beiden ein wenig erklären?

PR: Urbane Intervention bedeutet für uns, einen Handlungsraum aufzumachen, wo wir mit einer Strategie beginnen und dann im Lauf der Umsetzung gewisse Taktiken anwenden müssen. Die Werkzeuge sind Teil einer Strategie. Sie bilden die Grundlage, von der aus eine spezielle Taktik verfolgt oder eine Strategie initiiert wird, aber sie sind nicht das Ziel selbst.

BH: Wenn wir zu unserem Leitprojekt für die Jugend für die Kulturhauptstadt Graz 2003 zurückkommen, da war unser Tool der *Kulturbeutel*. Wir fragten eine junge Designerin, Sabine Ott, diesen Kulturbeutel aus einem Handtuch heraus zu entwickeln, das dann auch in einen Wickelrock transformiert werden konnte. Ausgefaltet diente es als Handtuch, da die Übernachtungsmöglichkeiten, die wir entwarfen, keine eigenen Sanitäranlagen hatten; die *Fliegende Kaza* befand sich in der Nähe des Landessportzentrums im Stadtpark und die *Polyslooms* nahe dem öffentlichen Bad, das im Museum der Wahrnehmung erhalten wurde, wodurch die Sanitärräume für die Nutzung durch die jungen Leute zugänglich gewesen wären. Das Handtuch war einerseits sehr funktional, andererseits war es ein Identitätsträger der *aaa*-community und konnte zu einer Handtasche zusammengefaltet werden, ähnlich diesen peinlichen Herrenhandtaschen der 1980er Jahre. Es hatte auch ein Fach, in das man den Jugendkulturführer einstecken konnte. Das war das erste Mal, dass wir ein Tool als Identitätsträger entwickelt haben und als etwas, das zwischen Funktion und Poesie operierte.

PR: Ich denke, es ist wichtig zu erwähnen, dass das vor zehn Jahren war und das Projekt schlussendlich nicht realisiert wurde. Nachdem wir zwei Jahre daran gearbeitet hatten, hatte die Kulturhauptstadt plötzlich kein Geld mehr und die Realisierung der zwei verschiedenen Typen für ca. 140 temporäre Übernachtungsmöglichkeiten wurde im letzten Moment abgesagt.

MW: Könnt ihr ein bisschen über die Beziehung zwischen den längerfristig angelegten und den stärker „spekulativen“, auf die Generierung neuer Ideen ausgerichteten Projekten erzählen? Ich bin mir der Tatsache bewusst, dass ihr in der Folge größere architektonische Interventionen und Bauprojekte im städtebaulichen Maßstab realisiert habt. Es würde mich interessieren, wo ihr den Unterschied zwischen Projekten ansetzt, die im größeren Maßstab umgesetzt werden, und solchen, die eher visionär oder „projektartig“ oder „spekulativ“ sind. Unterscheidet ihr diese überhaupt?

PR: Ich würde sagen, wir arbeiten dabei, was unser Denken betrifft, mit den gleichen Parametern, nur dass wir sie von der anderen Seite her angehen. D. h., bei Architekturprojekten gehen wir von einer distanzierteren Perspektive aus.

Mit Lefebvre gesprochen, wäre das die Repräsentation des Raumes oder das, was wir umgangssprachlich als physischen Raum bezeichnen. Wir beginnen zwar mit Zeichnungen und Architekturmodellen, was ja nicht unüblich ist auf dem Gebiet, aber wir versuchen, diese Ebene sofort dahingehend zu erweitern, dass wir auch den sozialen Raum mit seinen Praktiken und Appropriationen einbeziehen.

Beim *Stadtwerk Lehen* in Salzburg ging es vor allem auch um die Frage: Was ist Urbanität? Es bedeutet Diversität auf vielen Ebenen – sozial, räumlich und in Bezug auf die Bespielung des öffentlichen Raums. Wir wollten diese einzigartige Situation in Salzburg – das einzig größere bebaubare Gelände in der Stadt – auf die bestmögliche Art und Weise nutzen, sozialen Wohnbau mit einer Urbanität verbinden, die sich auch positiv auf die umgebenden Viertel auswirken würde. Daher konzipierten wir einen urbanen Boulevard mit einem öffentlich/gemeinnützig oder kulturell genutzten Erdgeschossbereich – etwa durch die *Galerie Fotohof*, eine Galerie für zeitgenössische Fotografie. Im Wettbewerb schlugen wir auch ungewöhnliche Nutzungen wie z. B. einen muslimischen Gebetsraum vor. Meiner Meinung nach ist das am Anfang sehr wichtig: Man bringt Fiktionen ins Spiel, die über das Wahrscheinliche hinausgehen. Man kann immer eine Zeichnung oder ein Modell für ein bestimmtes Konzept erstellen. Aber für uns ist das kein Urbanismus. Die Haltung muss in beiden Fällen – bei den „spekulativen" (fiktiven) wie bei den herkömmlicherweise als „architektonisch" bezeichneten Arbeiten – die gleiche sein. Es muss eine Fiktion mit im Spiel sein, um neu denken zu können, was in einem bestimmten Handlungsraum möglich ist.

BH: Unser Ansatz ist oft der, dass wir den Auftrag durch die Hinzufügung unerwünschter oder ungefragter Elemente und Aspekte infrage stellen. Als wir zum Beispiel zusammen mit all den renommierten internationalen Architekten zum Wettbewerb für den Max-Reinhardt-Platz vor dem Salzburger Festspielhaus geladen wurden, gab es heftige interne Diskussionen. Schließlich entschieden wir uns, dieses eigenartige Objekt zu machen, das aussah wie eine gerade auf dem Platz gelandete fliegende Untertasse, und das wir als „Laufsteg für den Alltag" bezeichneten. Von diesem „Laufsteg" sollten die Leute, die das ganze Jahr über in Salzburg leben, den Festspielgästen auf gleicher Ebene begegnen und auf der Terrasse des Festspielhauses zuwinken können. Natürlich fiel unser Projekt vollkommen durch. Naja, wir hatten eben eine Entscheidung getroffen, wie unrealistische Narren … *(Lachen)* … Dann gab es da diesen Bericht in einer Boulevardzeitung mit einer Riesenabbildung von unserem Projekt und der Schlagzeile: „Ein Spaßbad für Salzburg?" Der spiralförmige Laufsteg war als Wasserrutsche interpretiert worden.

PR: Wir sollten unterstreichen, dass das unmittelbar vor dem Festspielhaus, also dem prestigeträchtigsten Ort in Salzburg stehen sollte. Es war ein totales…

BH: …Fiasko. Wir wussten natürlich, dass das riskant war, aber wir dachten, oder zumindest dachte ich, als Salzburgerin, die müssen doch irgendwann einsehen, dass Salzburg ein zeitgenössisches Implantat braucht. Aber natürlich war dem nicht so.

PON: Ich würde gern mehr über diese Idee des Bruchs wissen, diese Idee der Störung eines Wettbewerbs oder eines Vergabeprozesses, diesem Ein- oder Widerspruch gegen die Ausschreibung. An anderer Stelle habt ihr von Amateurhaftigkeit gesprochen, der Möglichkeit des Amateurs, die Wege des Profis zu stören. Könntet ihr etwas über die verschiedenen Strategien erzählen, die ihr in eurer Praxis zur Herstellung von Brüchen verwendet, und über die Motivation dahinter?

BH: Oft ist der Ausgangspunkt unserer Arbeit, dass wir irgendwie stören wollen, aber nicht im Sinn von zerstören, sondern eher im Sinn von aufbrechen – durch die Einführung neuer Qualitäten und Dimensionen. Es geht um Aspekte, die in der Architektur und in Planungsprozessen nicht berücksichtigt werden. Architektur hat wesentliche Auswirkungen auf allgemein-gesellschaftliche Belange und auf Qualitäten des Zusammenlebens. Sie definiert sowohl eine politische Arena als auch den Raum des Alltags und ist selbst in erster Linie durch politische Agenden und ökonomische Interessen bestimmt. Von Beginn unserer Zusammenarbeit an ging es uns um die Verwendung kostengünstiger Materialien, um Recycling und die Umwertung sogenannter „billiger" Ressourcen in etwas „Glamouröses", „Kostbares" oder „Werthaltiges". Bei dem Projekt, über das wir gerade gesprochen haben, wollten wir diesen tollen blasenartigen Raum aus gebrauchten Fernsehröhren bauen, die dort wie Kristalle wirkten.

PR: Ja, sie sehen fast wie Diamanten aus. Im Sinn von Guy Debords *détournement* geht es uns darum, eine Situation auf eine andere Ebene zu verschieben. Man hat ein bestimmtes Ziel, aber man nimmt einen Umweg und so verschiebt man die gesamte Situation. Das ist für unseren Arbeitsprozess sehr wichtig. Manchmal etwas zu machen, was in der Aufgabenstellung *nicht verlangt* wurde, oder etwas *nicht zu machen*, was dort verlangt wurde.

PON: Ich verstehe, wie dieses „Herumdrehen", diese Art Bruch im Sinn einer künstlerischen Intervention funktioniert und wie ihr diese künstlerischen Mittel zur Umsetzung eurer Strategie einsetzt. Wie aber seht ihr die Rolle des *détournement* in kompakteren architektonischen Projekten wie der *Galerie Fotohof* oder den zwei Rampen, die ihr in Salzburg für das *Stadtwerk Lehen* realisiert bzw. für den *Max-Reinhardt-Platz* konzipiert habt, Projekten, die ein fester Bestandteil der gebauten Umwelt sind?

PR: Bei der *Galerie Fotohof* ergriffen wir selbst die Initiative, sozusagen die „Pflichten" des Architekten überschreitend. Als Architekt stellt man ja gewöhnlich nur Räume bereit. Beim *Stadtwerk Lehen* wollten wir aber einen urbanen Boulevard schaffen und boten diese Räume in der Erdgeschosszone zur öffentlichen Nutzung an. Wir entwickelten die Galerie unter einem funktionalen Gesichtspunkt und von Anfang an zusammen mit den Bauherren, die wir seit Langem kannten. Sie waren sehr zufrieden mit dem Projekt, was mich glücklich macht, weil wir ja – wie alle Architekten – den Bedürfnissen des Bauherren gerecht zu werden versuchten. Aber es war das Ergebnis eines langen Prozesses, der mit Diskussionen über die Verlegung der Galerie in dieses neue Stadtviertel und über die Konsequenzen, die das für sie haben würde, begann. Und am Ende sagten sie dann: „Okay, wir ziehen dahin."

BH: Uns war klar, wenn wir nicht die Initiative ergreifen und selbst bestimmte Nutzungsformen in dem Quartier generieren, dann wird es scheitern. Wir waren überzeugt, dass die unmittelbare Nachbarschaft von sozialem Wohnbau und zeitgenössischer Kunst eine besondere Atmosphäre und Qualität erzeugen würde, eine andere Art von öffentlichem und sozialem Raum, der über die jeweilige Funktionalität hinausgeht. Die Rampe könnte als ein kleines *détournement* gesehen werden: Sie wurde für Menschen mit Behinderung benötigt, war also eine funktionale Notwendigkeit. Aber wir beharrten auf einem in diesem Fall physischen Umweg. Es war die einzige Stelle, wo wir in den sehr beschränkten öffentlichen/offenen Raum eine zusätzliche Dimension einbringen konnten – wo es möglich war, das Notwendige zum Besonderen zu erweitern, es zu einem Aneignungsobjekt zu machen. Ich hatte da einige Kämpfe mit dem Landschaftsarchitekten zu bestehen – und, ehrlich gesagt, auch mit Paul … *(Lachen)* … Sie sagten: „Das ist das erste, was wir streichen müssen, weil niemand das Geld dafür hergeben wird." Aber ich war da ziemlich hartnäckig und gab nicht nach. Und inzwischen sind alle zufrieden.

PR: Irgendwann als die Baufirma die Rampe aus Kostengründen streichen wollte, sagte der Bauherr zu mir: „Aber das war doch Teil des Auftrags an den Generalunternehmer, oder nicht?" und setzte sich damit selbst für deren Realisierung ein.

MW: Gibt es bei euch so etwas wie einen klaren Beginn eines Projekts? Gibt es etwas, was ihr immer macht, wenn ihr eines abschließt? Ich denke dabei an das Nachwirken oder Wiederaufgreifen von Ansätzen. Wo fängt etwas an und wo es endet es? Gibt es eine Verbindung zwischen dem, wie etwas beginnt und wie es endet? Vielleicht könnt ihr ein wenig über das Projekt sprechen, das ihr vor Kurzem gemacht habt. Hier seid ihr an einen Schauplatz zurückgegangen, an dem ihr schon vor einigen Jahren gearbeitet hattet.

BH: Die Arbeit an *Jemandsland* war etwas Spezielles, weil sie auf *Spremembazione* beruhte, einem Projekt, das Paul 1997–1998 mit transbanana realisiert hatte, noch vor unserer Zusammenarbeit. Die Videodokumentation des Projekts war irgendwie liegengeblieben, weil sich transbanana aufgelöst hatte und keine Energie mehr vorhanden war, daran weiterzuarbeiten. Bei dem Projekt ging es um die EU-Grenze, die Gorizia (Italien) von Nova Gorica (Slowenien) trennt. Die Stadt war nach dem Zweiten Weltkrieg geteilt worden und litt immer noch unter ihrer traumatischen Geschichte. transbanana hatte es damals geschafft, die Grenze für die Dauer eines grenzüberschreitenden Badminton-Spiels zu öffnen; sie hatten ein Stück des EU-Zauns vor dem Bahnhof herausgenommen und dort stattdessen eine Kamera aufgebaut. Paul war immer noch in Kontakt mit Nico Jurca vom Stadtbauamt, der ihm dabei geholfen hatte, die amtlichen Genehmigungen zu bekommen, um das Projekt überhaupt realisieren zu können. Als wir von Gulsen Bal erfuhren, dass sie das Medienfestival „Pixxelpoint" in Nova Gorica mitkuratiert, ergab sich für uns eine gute Gelegenheit, das Projekt fortzuführen. Die EU-Grenze war 2004 geöffnet worden, und wir waren neugierig zu sehen, wie sich die Situation seither verändert hat. Als wir im Sommer 2011 in die Stadt zurückkehrten, sahen wir, dass die Grenzen im Kopf wesentlich stärker waren als die physische Grenze. Die physische Grenze, der Zaun vor dem Bahnhof, der Stazione Transalpina, wo das Badminton-Spiel stattgefunden hatte, war abgebaut und durch ein Betonrondell ersetzt worden, das eine Art Kreisverkehr andeutete. Aber nach einiger Zeit waren neben dem Rondell Blumentröge aufgestellt worden, die eine neue Barriere bildeten. Wir wollten daher direkt mit den inzwischen leerstehenden Grenzgebäuden arbeiten, die sich noch immer an Ort und Stelle befanden, so als ob die Grenze gerade erst geöffnet worden wäre. Die KuratorInnen von „Pixxelpoint" konnten die Behörden überzeugen, uns die Genehmigung zu geben, die früheren Grenzgebäude zum „Jemandsland" zu erklären – im Gegensatz zum sogenannten „Niemandsland", dem Streifen Land, der keiner der beiden Seiten gehört.

PR: Wir möchten die Arbeit mit den Leerräumen entlang der Grenze fortsetzen. Das ist ein Problem, das sich nicht durch Stadtplanung oder einen Masterplan lösen lässt. Die Situation hat sich seit den 1990er Jahren verändert. Die Italiener gehen heute nicht mehr nur wegen der in Italien verbotenen Spielcasinos auf die slowenischen Seite, sondern auch zum Einkauf in die vielen Supermärkte von Nova Gorica. Und es gibt kleine Bereiche, in denen sich die beiden Städte treffen, wie z. B. temporäre Märkte an der Grenze, die von beiden Seiten frequentiert werden. Das könnte ein interessanter Ausgangspunkt für die Fortführung von *Jemandsland* sein …

MW: An dieser Stelle würde ich gern auf die Frage des Neoliberalismus zu sprechen kommen. Aus anderen Gesprächen mit euch weiß ich, dass ihr eine bestimmte Position

habt in Bezug darauf, wie KünstlerInnen, Kunstwerke und überhaupt kreative Praktiken im Dienst kapitalistischer und neoliberaler Interessen zur Neu- und Umgestaltung urbaner Räume eingesetzt werden. Was mich an eurem Ansatz interessiert, ist, dass ihr nicht einfach nur für Widerstand, für das Agieren aus dem Dagegen seid. Ihr sucht nach Ansätzen, die etwas bewegen. Meine Frage wäre also: Wie sehen eure Strategie, eure Haltung, eure Vorgangsweise in einer urbanen Umwelt aus, in der Kreativität auf eine ganz bestimmte Art und Weise vereinnahmt wird? Es gibt doch all diese rhetorischen Vereinnahmungsstrategien, diese partizipativen Ansätze, und ich frage mich, wie ihr damit umgeht.

BH: Das Projekt, das wir kürzlich für die steirische Stadt Liezen realisierten – *Commons kommen nach Liezen* – ist ein gutes Beispiel dafür, wie wir mit solchen Fragen konkret umgehen. Der Verein „Initiative Kirchenviertel", eine Gruppe von Geschäftslokalbesitzern, trat an das Institut für Kunst im öffentlichen Raum Steiermark heran, weil sie ein Problem mit den leerstehenden Geschäftslokalen im Stadtzentrum hatten, das sie mithilfe von Kunst lösen wollten. Schließlich wurden wir eingeladen, uns die Lage vor Ort anzusehen. Natürlich erkannten wir, dass der Ladenleerstand lediglich ein Symptom war, das durch die Entwicklung des gewaltigen, die Stadt umgebenden Speckgürtel hervorgerufen wurde. Liezen war zum Einkaufszentrum für die gesamte Region geworden, das heißt, die Leute kommen lediglich zum Einkaufen nach Liezen und fahren danach gleich wieder weg, tragen also nichts zum sozialen Leben der Stadt bei. Wir hatten das Gefühl, ihnen erklären zu müssen, dass sie das Problem selbst geschaffen hatten und dass weiteres ökonomisches Wachstum für das soziale, urbane Gefüge der Stadt nichts bringen würde. Aber wir wussten auch, dass wir mit einem polemischen oder politisch-pädagogischen Ansatz sofort scheitern würden. So kamen wir auf die Idee, das Thema „Commons" buchstäblich über ein Spiel ins Spiel zu bringen. Wir entwickelten ein modifiziertes Tangram-Spiel, um Situationen zu schaffen, in denen wir die komplexeren Fragen des Verhältnisses von Sozialstruktur und Wirtschaft diskutieren und eine längerfristige Beschäftigung mit allgemeinen Problemen der Stadtplanung und der zukünftigen Identität von Liezen in Gang bringen wollten.
Wir präsentierten das Projekt und stießen damit wirklich auf offene Ohren. Im Zentrum der Stadt gab es einen Park, der immer noch als gemeinschaftliche Obstwiese, also als Allmende, als „Commons" funktionierte. Dieser eignete sich natürlich perfekt als Standort für den Pavillon, den wir als Speicher für das kollektive Kunstwerk der überdimensionalen Tangramsteine vorgesehen hatten. Dann erfuhren wir, dass die Sprecherin der Initiative Kirchenviertel der politisch rechts stehenden FPÖ angehörte. Wir besprachen die Angelegenheit mit Werner Fenz, dem Direktor des Instituts für Kunst im öffentlichen Raum Steiermark, und kamen zu dem Schluss, dass wir, zumal die Frau aufgeschlossen war und sich für das Konzept interessierte, dies als Chance nutzen sollten, von der üblichen Position als „kritische KünstlerInnen" abzugehen, in der wir uns gern mit Gleichgesinnten verschanzen, um uns gegenseitig auf die Schulter zu klopfen, was für gute und für kritische Linke wir doch sind. AnhängerInnen des gegnerischen politischen Lagers gehen wir in der Regel aus dem Weg. Wir fanden, wenn wir uns wirklich auf einer breiteren Ebene mit den hier anstehenden Fragen auseinandersetzen wollen, dann sollten wir beginnen, mit diesen ideologisch anders gepolten Leuten zu reden.

Die Tangramsteine wurden als „Minimal Sculptures" zum Verkauf angeboten und konnten als Anteile an einem kollektiven Kunstwerk erworben werden. Auf diese Weise wollten wir den BewohnerInnen von Liezen die Verantwortung für das Projekt, die Zukunft des Pavillons und damit auch für ihre Stadt zurückgeben, da die aus dem Verkauf erzielten Einnahmen in künftige Programme im öffentlichen Pavillon reinvestiert werden. Wir wollten das kürzlich erwachte Interesse am Gemeinwesen dazu nutzen, ein kollektives Kunstwerk als neues „Gemeingut" anzubieten, eine neue Form von Partizipation und Engagement – und nebenbei zeitgenössische Kunst nach Liezen bringen und neue, auch über Liezen hinaus gültige Formen des Kunstsammelns zur Diskussion stellen.

PR: Es stellt sich die Frage, wie weit man als Künstler oder Architekt gehen kann, ohne den Glauben an ein Projekt zu verlieren. Wenn man nicht nur Kapitalinteressen dienen, sondern sich auch weiter gesellschaftlich engagieren will, steht man immer vor harten Entscheidungen.

BH: Wichtig ist, die Leute zu involvieren, dafür zu sorgen, dass sie nicht den Tisch verlassen. Um die Komplexität urbaner Probleme in einen größeren gesellschaftlichen Zusammenhang zu stellen, arbeiteten wir mit einem Mittel, das jeder von Workshops kennt und das den TeilnehmerInnen vertraut war, nämlich einer Flipchart. Die Leute haben vielleicht keinen Bezug zu zeitgenössischer Kunst, aber sehr wohl zu etwas, das sie kennen und das sichtbare Ergebnisse produziert. Wir mussten die Sprecherin der Initiative Kirchenviertel bitten, die Themen, die wir während des Tangramspiels als Spielelement diskutieren wollten, auszudrucken. Es war uns bewusst, dass das heikel war, weil die Referenzen, mit denen wir arbeiten, ziemlich „kritisch" sind. Und dann tauchte sie auf und ging direkt zum Kühlschrank. Sie nahm eine Dose Bier heraus und sagte: „Weißt du, Barbara, das ist ja ganz schön harte Kost. Ich brauche jetzt ein Bier. Das ist ja richtig ideologisch." … (Lachen) … Sie konnte das wegstecken, sie war bereit, sich mit diesem anderen Standpunkt zu konfrontieren. Sie setzte sich, und wir spielten alle Tangram und arbeiteten miteinander.

PON: Mick hat früher gefragt, wo ein Projekt beginnt und wo es endet. Daran anknüpfend würde ich gerne die Frage nach der Übersetzbarkeit von Ideen aufwerfen, ihrer Übertragbarkeit von einem Projekt zum anderen, und wie sehr

die Gegebenheiten des ursprünglichen Kontexts eine Arbeit letztlich definieren. Was geschieht mit einer Arbeit, wenn sie auf ähnliche Weise noch einmal an einem anderen Ort realisiert wird? Ich denke da insbesondere an *Uitzicht op!* oder nennen wir es das *Periskop*-Projekt. Ursprünglich als Projekt für IJburg geplant, ein neues Stadtentwicklungsgebiet von Amsterdam, wurde es dann in das Kunstfort Vijfhuizen verlagert. Was also funktioniert im ersten Kontext und was nicht, und was geschieht mit der Arbeit, wenn sie von IJburg ins Kunstfort Vijfhuizen verlegt wird? Welche Schwierigkeiten und Probleme sind damit verbunden, zumal die Arbeit ja offensichtlich für das neu entwickelte Stadtviertel IJburg, diesen ganz konkreten Kontext, entstanden ist? Wenn sie in eine neue Situation, eine eher ländliche Umgebung verpflanzt wird, ist damit doch eine ganz andere Auffassung von „Aussicht" und von dem, was man jeweils sehen oder nicht sehen kann, verbunden.

BH: Also mir scheint, das sind eigentlich zwei Fragen. Einmal die nach der spezifischen Situation und dem Kontext von *Uitzicht op!* und zum anderen die, wo ein Projekt beginnt und wo es endet, und wie man mit unterschiedlichen Kontexten umgeht. Beginnen wir mit der ersten. Meiner Meinung nach ist das *Periskop*-Projekt in IJburg in gewisser Weise gescheitert, weil wir uns ja zum Ziel gesetzt hatten, eine permanente Plattform zu installieren, auf der das *Periskop* für alle dort wohnenden Leute zugänglich sein sollte. Irgendwann erkannten wir, dass wir in Wien einfach zu weit weg waren, um Sachen auszuhandeln oder voranzutreiben oder Kontakt zu den Politikern und Behörden vor Ort herzustellen. Das Ganze wäre wohl anders verlaufen, wenn wir näher am Standort gewesen wären; wir hätten die Leute jedes Mal, wenn ein Problem auftauchte, direkt ansprechen können.

PR: Ich bin mir nicht so sicher, dass die Entfernung das Entscheidende war. Ich denke eher, es war das Umfeld des Stadtentwicklungsprojekts, das auf einem konservativen Masterplan mit orthogonalen Blöcken beruhte. Die Blocks wurden von innen nach außen entwickelt, sodass der Ausblick auf das Meer nach und nach verstellt wurde und die Frustration der Bewohner vorhersehbar war. Das *Periskop* wurde dann gegen Ende von Jeanne van Heeswijks Projekt „Het Blauwe Huis" realisiert, also zu einer Zeit, als diese unerfreulichen Entwicklungen bereits klar zutage traten. Das Projekt hat das Versagen eines Grundsatzfehlers verdeutlicht. Mehr von unserer Intervention zu verlangen, wäre sicherlich zu viel gewesen. So gesehen war die Installation des *Periskops* ein Erfolg.

BH: Es war klar, dass sie nur temporär sein würde, aber auf Betreiben der EigentümerInnen der Dachterrasse wurde sie sogar um einige Monate verlängert.

PR: Das Projekt „Het Blauwe Huis" lief dann leider aus, und das *Periskop* zog weiter. Aber diese temporäre Arbeit zeigte zumindest, dass der Masterplan außerstande war, das Hauptversprechen, mit dem er warb, nämlich den Blick auf das IJmeer, einzulösen, weil die Blockanordnung die Aussicht nach und nach verstellte. Wir hatten die daraus resultierende Frustration vorhergesehen. Das war letztendlich auch die Grundlage für die Entwicklung des *Periskops* – die Frage nach dem Recht auf Aussicht. Und zwar nicht nur für die Wohlhabenden, sondern als Einforderung eines der Hauptziele des Masterplans. In Vijfhuizen dagegen befindet sich das *Periskop*-Projekt nun in einem Kontext, in dem es…

BH: … dekontextualisiert ist, jedenfalls wenn man von einem einfachen Kontextbegriff ausgeht. Aber als der Kurator Tom van Gestel vorschlug, wir sollten Holger Nickisch vom Kunstfort Vijfhuizen kontaktieren, waren wir sofort begeistert von dessen Konzept, die Beschränktheit seines Budgets zur Grundlage für ein Programm zu machen und ein Zentrum für Kunstwerke zu schaffen, die aus dem öffentlichen Raum entfernt worden sind. Arbeiten, die nicht mehr in dem Kontext stehen, für den sie ursprünglich hergestellt wurden. Ich fand das sofort großartig, eine Art Deponie für die enorme Produktion, die laufend stattfindet, und damit auch für all die Anstrengung und das Geld, das in temporäre Projekte fließt und das gewöhnlich in einem völligen Missverhältnis zu Künstlerhonoraren steht, usw. Das ist oft ausbeuterisch, die Projekte werden unsichtbar und bedeutungslos, sobald der Anlass, für den sie realisiert wurden, verschwunden ist. Ich war der Meinung, das sagt auch etwas über die Produktion solcher Arbeiten im urbanen Kontext. Wenn das *Periskop* heute eine völlig andere Funktion hat, so geht es im Kontext dieses ehemaligen Militärforts nicht nur um eine andere Aussicht durch das *Periskop* und eine andere Sichtweise desselben (Periskope wurden ja ursprünglich für militärische Zwecke entwickelt), sondern auch darum, wie wir mit Produktion umgehen und um den immer noch vorherrschenden Glauben an immerwährendes Wachstum (auch in einem größeren wirtschaftlichen Zusammenhang), darum, wie viel Arbeit letztendlich verschleudert und einfach weggeworfen wird, wenn ein Projekt vorüber ist – und auf einer Art Friedhof für Kunst im öffentlichen Raum landet.

PR: Wie schon früher erwähnt, hat Recycling für uns immer eine wichtige Rolle gespielt. Wir wollen eigentlich nichts wegwerfen. Wir versuchen, aus nicht mehr erwünschten oder überschüssigen Objekten und Materialien neue Qualitäten herauszuholen. Man muss nur den Kontext verschieben, wenn man unserer Verschwendungskultur etwas entgegensetzen will. Und natürlich ist das Ganze auch ein Statement gegen den Autor als jemanden, der eine Situation beherrscht oder kontrolliert. Man muss offen bleiben für verschiedene Interpretationen und Betrachtungsweisen, auch solche, die über die ursprünglichen Anliegen und Interessen hinausgehen.

PON: Das hat mit meiner letzten Frage zu tun, der Frage nach den Grenzen der Produktion oder den Grenzen in der Entwicklung einer Idee. Ab welchem Punkt in der Entwicklung eines Projekts wird die Projektanforderung zu restriktiv oder die tatsächliche Entwicklung des Projekts dermaßen beschnitten, dass ihr euch zurückzieht? Oder geht es darum, seinen Ansatz immer wieder neu zu erfinden, einfach immer weiterzumachen?

BH: Nein, es gibt einen bestimmten Punkt, an dem man beschließt, es sein zu lassen. Das ist etwas, das man nur im jeweiligen Kontext entscheiden kann. Bei der Kulturhauptstadt Graz zum Beispiel wurde das Budget immer weiter gekürzt, nicht nur für unser Projekt, sondern auch für andere Projekte. Irgendwann sagten wir dann, dass wir nicht nur einen Prototypen der *Polyslooms* zeigen wollen.

PR: Sie wollten dieses ganz bestimmte Objekt. Sie sagten, sie hätten nicht die Mittel für das ganze Projekt, aber wir könnten diesen Prototypen realisieren.

BH: Er wäre bestimmt ein schönes Objekt im öffentlichen Raum geworden, wäre aber auch vollkommen seiner Bedeutung und des von uns entwickelten urbanen Kontexts beraubt worden.

PR & BH: Da sagten wir „nein".

1 transbanana waren Paul Rajakovics, Bernd Vlay und Margarethe Müller.

2 Europan ist ein europaweiter Architekturwettbewerb für junge ArchitektInnen unter vierzig.

3 Dom steht für „Départements outre mer" (Franz. Guyana, Réunion, Guadeloupe, Martinique, Mayotte, die alle zur EU gehören).

4 Die „Ciudad Abierta" wurde vom Architekten Alberto Cruz und vom Dichter Godofredo Iommi gegründet.

5 Der Grund dafür war, dass sich das nahegelegene Viña del Mar als Ferienort entwickelte, während gleichzeitig die Bedeutung Valparaísos nach der Eröffnung des Panama-Kanals radikal zurückging.

6 Siehe auch: „… à Valparaíso" (1962, Frankreich / Chile, 29 Min.), ein Film von Joris Ivens mit Kommentaren von Chris Marker.

7 In öffentlichen Parks, Restaurants, einem Café, aber auch mit öffentlichen Institutionen wie dem MINVU (Ministerium für Wohnbau und Urbanismus der 5. Region Chiles) oder der Organisation für das Weltkulturerbe.

Deseo urbano

Wunschproduktion in Valparaíso
Production of desires in Valparaíso
î 32

Agentur paratransdiso
[Agency paratransdiso]

Kritische Agenden für leere Geschäftslokale in Wien
Critical agendas for empty stores in Vienna
î 42

Perable

Ein Agressionsabreaktionsobjekt
An aggression-deferrer
î 48

access.all.areas.

***Polyslooms* und *Fliegende Kaza* für Graz, 2003**
Polyslooms and *Flying Kaza* for Graz, 2003
î 50

Seine Evidenz
[His evidence]

Das *Indikatormobil* stellt sich den Kollegen vor
The *Indikatormobil* presents itself to colleagues
î 56

Wunschfreistellung_ schlüsselfertig
[Wishes made available_ ready to use]

Wünsche agieren in Salzburg
Wishes take action in Salzburg
î 64

Uitzicht op!

Ein öffentliches *Periskop* in Amsterdam
A public *Periscope* in Amsterdam
î 70

Spremembazione

Die Leere entlang der Grenze
Voids along the border
î 78

Jemandsland
Terra di qualcuno
Vsakogaršnja zemlja
Anyone's land

Die Leere entlang der Grenze: ein „Jemandsland"
Voids along the border: "Anyone's land"
î 84

Unternehmen Paradies
Paradise Enterprise

Ein Paradiesgarten und die AMAMUR für direkten Urbanismus
A paradise garden and the AMAMUR for direct urbanism
î 88

Deseo urbano

2000–2001
Valparaíso (CHI)

TOOL
Spielbox Game
î 41

2000 wurde die Altstadt Valparaísos zum UNESCO-Weltkulturerbe erklärt. Aus diesem Anlass fand ein internationales Architektursymposion statt, das von Antonio Angelillo (Mailand) und Bruno Barla / Arqval (Valparaíso) in Kooperation mit den drei Architekturfakultäten in Valparaíso organisiert wurde. Im Rahmen des Symposiums leitete transparadiso einen Workshop mit StudentInnen und jungen AbsolventInnen aus Italien und Chile.

2001 setzte transparadiso das mit den StudentInnen durchgeführte Projekt *Deseo por venir* mit der urbanen Intervention *Deseo urbano* fort.

Team
Fritz Rücker (Wien Vienna**); Paz Undurraga und** and **Michael Bier (Partner** Partners **in Valparaíso)**

Workshop-TeilnehmerInnen participants
Mariacristina Garavelli, Francisco Jara Gomez, Mariagrazia Cenciarelli, Dimitri Chatzipetros, Isabella Sassi, Felix Caceres, Valentina Mazzotti, Giulia Savi, Marcella Isola, Ingrid Tarò, Paula Nolff und andere and others

Für den Workshop nutzte transparadiso die internationale und lokale politische Aufmerksamkeit und fokussierte seine Aktivitäten auf einen Ort, das Mädchenheim (Hogar) Maria Goretti auf dem *cerro cordillera*, der fernab des öffentlichen Patrimonio-Interesses stand – ein sozio-urbaner Kontext, für welchen ein erweitertes urbanes Handeln abseits von (kolonialistischen) Denkmaldebatten notwendig schien.

Mit den Mädchen entwickelte transparadiso gemeinsam mit den StudentInnen ein Videoprojekt, das mit Rollenwechsel arbeitete: Die Mädchen waren Drehbuchautorinnen, Schauspielerinnen, Regisseurinnen und Kamerafrauen, während die Workshopleiter und StudentInnen sich als AssistentInnen anboten. Die „tias“ („Tanten“ / BetreuerInnen) des Heims öffneten die ansonsten geschlossenen Tore des Heims, und die Straße wurde zum Set für einen Tag. So entstand das „lady arriba“. Das Video wurde von den StudentInnen über Nacht geschnitten und im TAC (taller de acción comunitaria, einem Gemeindezentrum in der Nähe des Heims) sowie bei der Schlussausstellung des Workshops der Öffentlichkeit präsentiert.

Ein Jahr danach wurde die öffentliche Vorführung des von den Mädchen im Heim inszenierten, gespielten und gedrehten und von transparadiso editierten Videos Ausgangspunkt für das urbane Spiel *Deseo urbano*, welches durch eine veränderte Lesart von Valparaíso Recherche und Intervention zugleich ist. Die Einladung zur Teilnahme am Spiel an bestimmten öffentlichen und privaten Orten wurde über Plakate und Postkarten, die gleichzeitig Spielkarten waren, sowie über Berichte in den Tageszeitungen verbreitet. Die BewohnerInnen waren aufgefordert, ihre Wünsche jenseits herkömmlicher städtebaulicher Kategorien zu formulieren. Spielbrett, Würfel und Spielkärtchen sollten helfen, mit den Postkarten / Spielkarten persönliche Wünsche und Begehren an die Stadt zu richten. Diese Wünsche wurden gesammelt und im Rahmen einer öffentlichen Abschlussveranstaltung in der Stadtbibliothek an das MINVU (Ministerium für Wohnbau und Urbanismus der fünften Region Chiles) übergeben. Die Architektin Paz Undurraga, die transparadiso bei dem Projekt unterstützte, wurde daraufhin vom Ministerium für Sonderprojekte beauftragt, die auf diesen Wünschen aufbauen sollten.

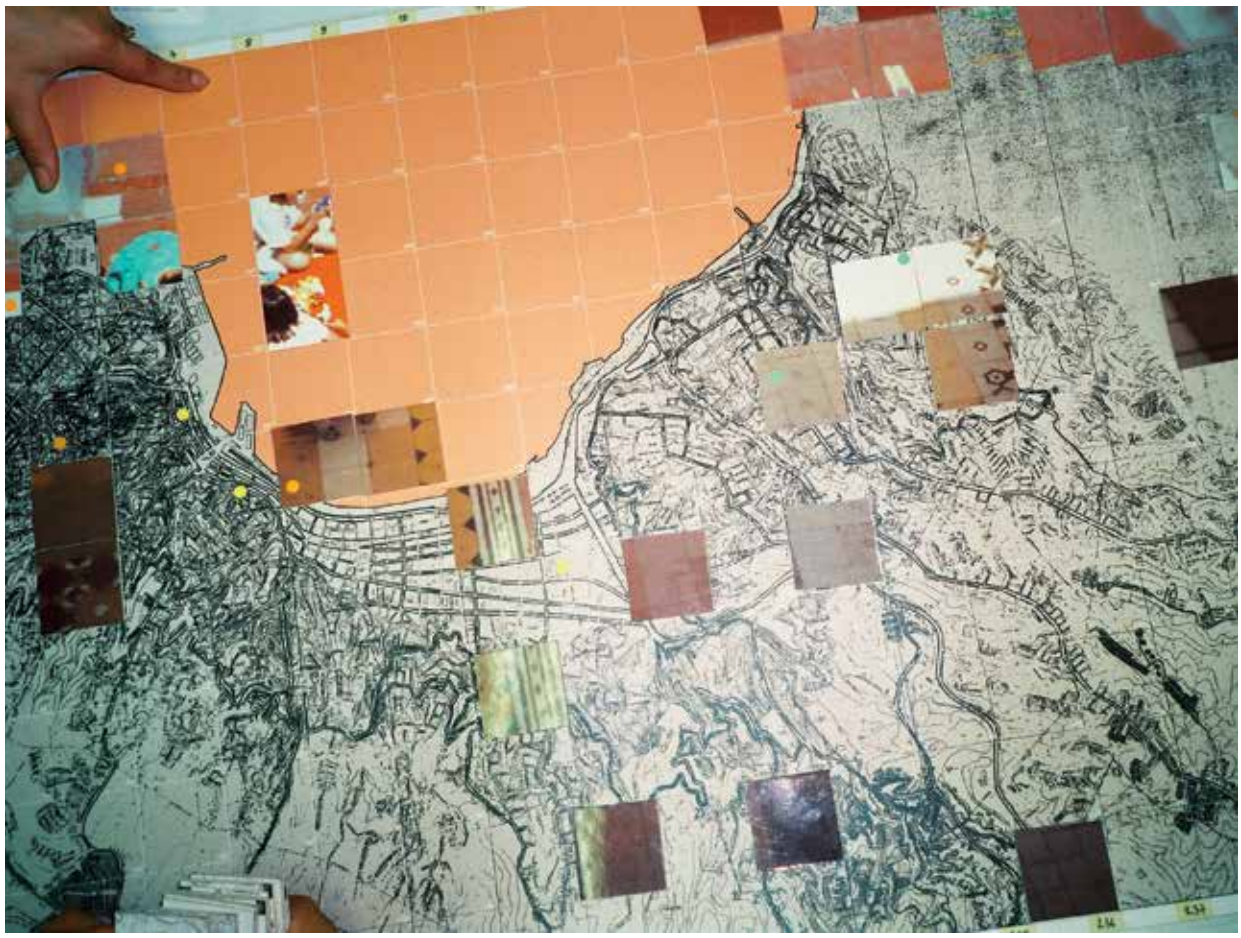
1



2



3



1 Blick auf Valparaíso, 2001
View of Valparaíso, 2001

2 Zone des UNESCO Weltkulturerbes, 2000
UNESCO World Cultural Heritage Site, 2000

3 Spielplan *Deseo urbano*
Game board *Deseo urbano*

In 2000, the inner city of Valparaíso was declared a UNESCO world cultural heritage site. On this occasion an international architecture symposium was organised by Antonio Angelillo (Milan) and Bruno Barla/ Arqval (Valparaíso/ Chile) in cooperation with the three architecture faculties in Valparaíso. In the context of this symposium, transparadiso held a workshop with students and young graduates from Italy and Chile. In 2001, transparadiso continued the project *Deseo por venir* they had started in 2000 with the students, with the urban intervention *Deseo urbano*.

For the workshop, transparadiso took advantage of the international and local political attention and focused its activities on a location, the girls' home (Hogar) Maria Goretti on the *cerro cordillera*, which was far away from public interest in the world cultural heritage site. In this socio-urban context, an extended urban action seemed to be necessary – beyond (colonialist) debates on how to preserve the cultural heritage prevalent in the conference. Together with the girls and students, transparadiso developed a video project that worked with changing roles: while the girls participated as scriptwriters, actresses, directors and camerawomen, the workshop leaders and the students helped out as assistants. The “tias” (“aunties”/ supervisors) in the home opened up the normally closed gates of the home, allowing the street to become a set for one day. This is how the film “lady arriba” was made. The video was edited over night by the students and presented to the public in the TAC (taller de acción comunitaria, a community centre close to the home) and in the final exhibition of the workshop.

A year later, the video was publicly screened at the Plaza la Matriz. This screening also served as the starting point for, and announcement of, the continuation of the project by the urban game, *Deseo urbano*. This was conceived as both research and intervention at the same time, based on a multilayered reading of Valparaíso. The invitation to take part in the game at specific public locations was announced via posters and postcards, which at the same time represented playing cards, as well as through reports in the daily newspapers. Residents were invited to express their wishes beyond the conventional categories of urban planning on postcards. Game board, dice and playing cards were designed to help to present personal wishes and suggestions to the city by using postcards / playing cards. On a parallel level, the game was played with governmental institutions so that, in the end, suggestions could be collected from the diverse audiences involved in the making of the city. These wishes were handed over to the MINVU (Ministry for Housing and Urbanism of the Fifth Region of Chile) during a public closing event in the city library. Architect Paz Undurraga, who supported transparadiso during the project, was then appointed by the MINVU as advisor for special projects.

Bruno Barla erklärt die Geografie und Topografie von Valparaíso. / Bruno Barla explains the geography and topography of Valparaíso.





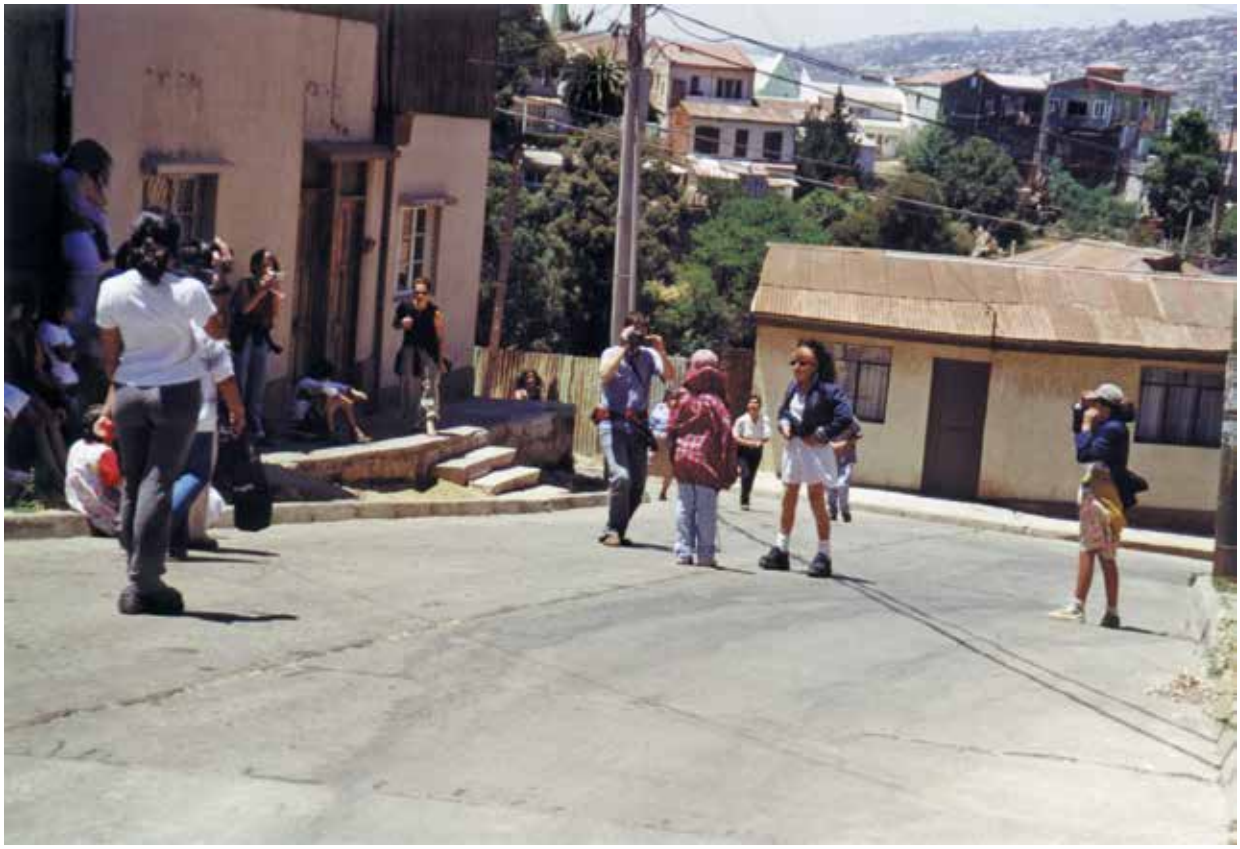


Blick auf die Hügel von Valparaíso
View of the hills of Valparaíso

Innenhof Hogar Maria Goretti / Cerro Cordillera
Courtyard of the Hogar Maria Goretti / Cerro Cordillera

Deseo por venir
2000





Aufnahme des Videos *Deseo por venir** auf dem Set vor dem Hogar Maria Goretti

**Deseo por venir:* der spanische Titel spielt mit der Doppeldeutigkeit von „porvenir“ (Zukunft) und „por venir“ (auf dt. etwa „möge kommen“); der Titel bedeutet also „Wunsch der Zukunft“ bzw. „der Wunsch möge kommen“.

Video shoot for *Deseo por venir** on the set outside the Hogar Maria Goretti, a girls' home

**Deseo por venir:* the Spanish title plays with the ambiguity of “porvenir” (future) and “por venir” (to come), and so means both “future desire” and “desire to come”.

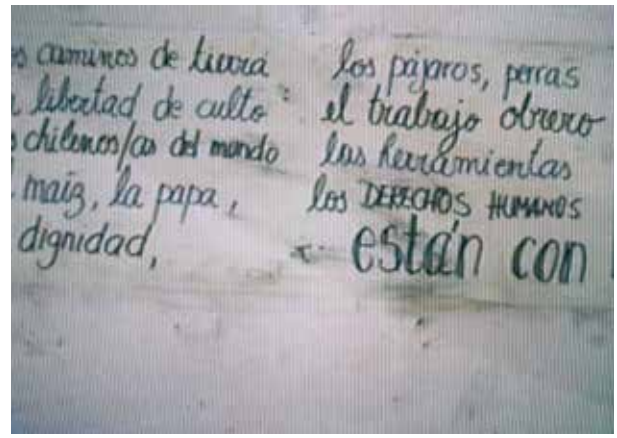












Fotos des Videoshoots von *Deseo por venir*. Den Abspann malten die Mädchen mit Schuhcreme auf die Straße.
Stills from the video shoot for *Deseo por venir*. The girls painted the credits onto the street with shoe polish.

Video: *Deseo por venir*, 16', 2001
Konzept Concept: Barbara Holub / Paul Rajakovics
Schnitt Editing: Markus Rajakovics

Deseo urbano
2001





Aufbau des öffentlichen Screenings von *Deseo por venir* auf der Plaza la Matriz im Zentrum des Weltkulturerbes als Auftakt von *Deseo urbano*, 2001 / Setting up for the public screening of *Deseo por venir* in the Plaza la Matriz at the heart of the World Cultural Heritage Site: opening event of the *Deseo urbano* program, 2001





Das Spiel *Deseo urbano* mit dem Ministerio de Bienes Nacionales (MBN) / Playing *Deseo urbano* together with the Ministerio de Bienes Nacionales (MBN)

Eine Postkarte regte als Spielelement die Wunschproduktion jenseits üblicher städtebaulicher Kategorien an. / A postcard was part of the game and stimulated the production of desires beyond conventional categories of urban planning.













Das Spiel fand in öffentlichen Parks, Restaurants, dem TAC (taller d'acción communitaria / community center) nahe des Hogars Maria Goretti sowie mit dem Ministerium für Wohnbau und Urbanismus der 5. Region Chiles (MINVU), der Organisation des Weltkulturerbes und dem Ministerio de Bienes Nacionales (MBN) statt.

The game was played in public parks, restaurants, the TAC (taller d'acción communitaria, a community center), close to the Maria Goretti girls' home, and together with participants from the Ministry of Housing and Urban Development for Chile's 5th region, the World Heritage Organization and the Ministerio de Bienes Nacionales (MBN).



TOOL

Spiel
Deseo urbano

Das Spiel *Deseo urbano* ist ein Tool zur Wunschproduktion.

Spielelemente:
• Postkarten, die emotionale Aspekte ansprechen, die in üblichen Planungskategorien nicht vorkommen: „adelante“ (vorwärts), „salmón“ (Lachs) und „apariencia / aparición“ (Erscheinung, Auftauchen).
• Spielfeld: adaptierter Stadtplan von Valparaíso
• Spielkarten: seitenverkehrter Puzzleausschnitt des Stadtplanes von Valparaíso; auf der anderen Seite das Foto des Innenhofs des Hogar Maria Goretti. Dieses Foto wurde als Zeichen für eine Umwertung gewählt: Der Boden des Innenhofs wurde aus verschiedenen gespendeten Fliesen patchworkartig zusammengesetzt. So entstand aus einem Mangel ein eigener Charakter, ähnlich einem Kunstprojekt.

Game
Deseo urbano

The Deseo urbano *game is a tool for wish producing.*

Components of the game:
• *Postcards addressing emotional factors that are not included in conventional planning categories: “adelante” (forwards), “salmón” (salmon) and “apariencia / aparición” (appearance/ apparition).*
• *Playing board: an adapted map of Valparaíso*
• *Cards: a map of Valparaíso as a puzzle that has been flipped left to right. The other side shows a photo of the courtyard of the Maria Goretti home. This photo was chosen because it symbolises revaluation: the courtyard is covered with different donated tiles in the style of a patchwork. Here a shortage of financial means takes on a unique character, similar to that of an art project.*

Agentur paratransdiso [Agency paratransdiso]

2000
Wien Vienna (A)

TOOL

Plantransformator Plan transformer

î 47

Die *Agentur paratransdiso* wurde im Rahmen von „Making It“ realisiert. Dabei wurden vier Architektenteams eingeladen, leerstehende Ladenlokale für die Dauer von zwei Wochen zu bespielen, um so die Problematik sterbender Geschäftsstraßen zu thematisieren und diese mit einem aktuellen Architekturdiskurs zu verknüpfen.

Von Mitte November bis Anfang Dezember 2000 übernahm die *Agentur paratransdiso* zwischenzeitlich die Geschäfte des Lokals Schönbrunnerstraße 88a in Form einer Vermittlertätigkeit von architektonischen Parallelebenen. Dadurch sollten kurzzeitige räumliche Prozesse in Gang gesetzt werden, um dann wieder zu verschwinden.

Die Agentur behandelte Aufgabenstellungen, die sich weder an baukünstlerischen Eingriffen noch an künstlerischen Installationen oder am Kontext des Geschäftslokals orientierten. Die Intervention reduzierte sich in der baulichen Ausformung auf das Notwendigste. Es ging um die Frage, welche Position Architektur und ihre ProduzentInnen im urbanen Spiel der Wertsteigerung, Vermarktung und Verdrängung haben und welche und wessen Werte gesteigert werden.

Als Proponent der Dienstleistungsgesellschaft bot die *Agentur paratrandiso* Raumnutzungen an. *Immodiso* machte leerstehende Ladenlokale interimistisch für StudentInnen, KünstlerInnen und andere nutzbar. *Transenter* organisierte, vermittelte und veranstaltete Events, die über den Faktor Entertainment hinaus komplexere Inhalte transportieren sollten. Und *Public paradormo* stellte einen Schlafplatz in der Auslage stundenweise zur Verfügung. Der *Perable*, ein Ergebnis eines Projektes für den MBA-Lehrgang der Donauuniversität Krems, wurde hier zum Inbegriff des „Ermöglichers“: Als Teil des Inventars war er nicht nur bequemes Sitzobjekt, sondern auch Agressionsableiter und Zen-Mediator und somit zentrales Element der Agentur. Schließlich wurde der *Plantransformator* angeboten, um sich unliebsamer Projekte zu entledigen, ungeachtet dessen, ob sie sich als Schubladenprojekte herausgestellt hatten oder ob sie neuen Machtkonstellationen zum Opfer gefallen waren. Die geschredderten Pläne wanderten schließlich in die Ruhekissen des *Public paradormo*.

Das Projekt „Making It“ wurde von Mark Gilbert gemeinsam mit Wolfgang Niederwieser / Gebietsbetreuung Wien-Margareten initiiert und kuratiert.

The project “Making It” was initiated and curated by Mark Gilbert together with Wolfgang Niederwieser/ Gebietsbetreuung (organisiation for the urban renewal of the district for Vienna Margareten).





Public paradormo, ein öffentlicher Schlafplatz als Erweiterung des leeren Geschäftslokals
Public paradormo, a public place to sleep added onto an empty store

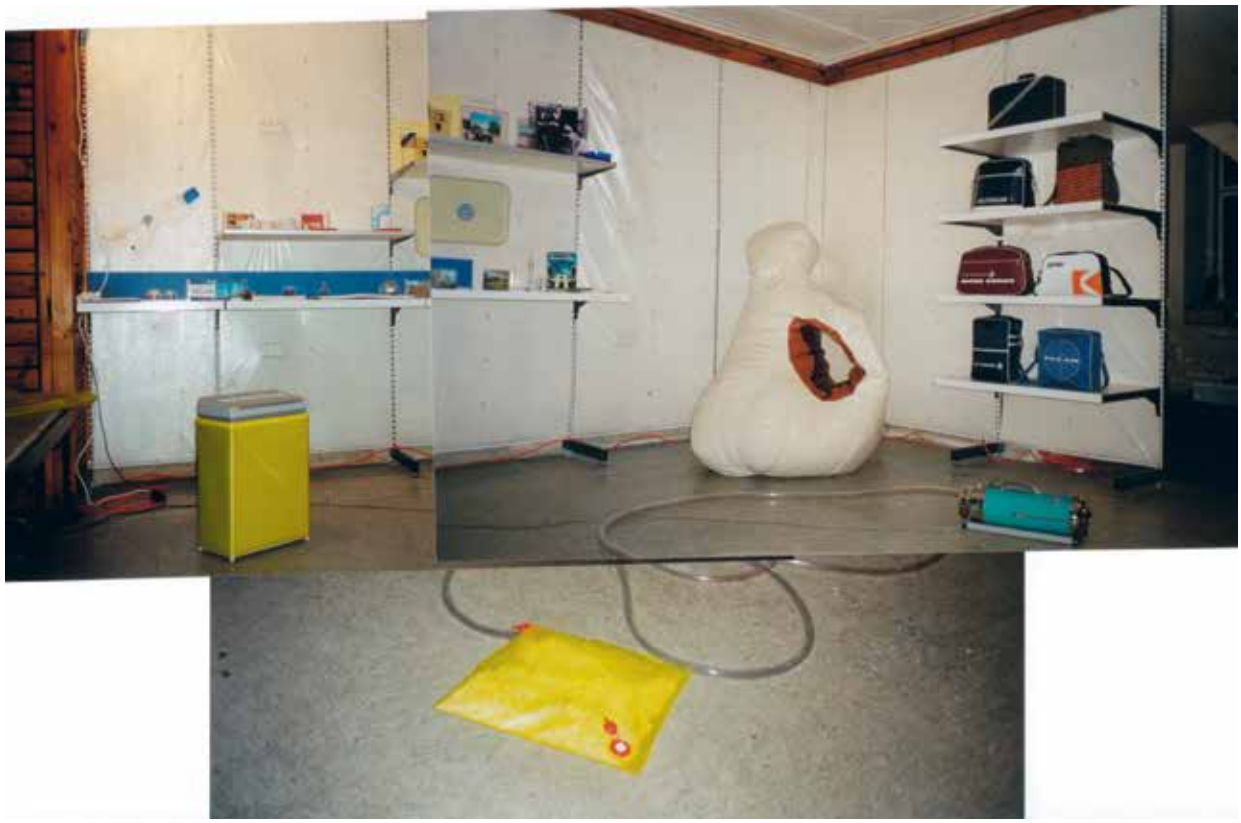
Agentur paratransdiso

The *Agentur paratransdiso* was founded in the context of "Making It" (initiated and curated by Mark Gilbert together with Wolfgang Niederwieser/Gebietsbetreuung [organisation for the urban renewal of the district] for Vienna-Margareten). Four architecture teams were invited to make use of empty shop premises for a period of two weeks, in order to focus on the problems of dying commercial streets and making a statement on the current architectural discussion.

From the middle of November to the beginning of December 2000, the *Agentur paratransdiso* temporarily took over the businesses at the premises Schönbrunnerstraße 88a. The agency functioned as a communicator of parallel levels of architecture.

Its aim was to trigger short term spatial processes that would afterwards disappear. It tackled issues that were neither based on architectural interventions and artistic installations, nor determined by the context of the commercial premises. In its structural form, the intervention was reduced to the essentials. It focused on the role played by architecture and its producers in the urban game of value appreciation, marketing and displacement, as well as on which values are enhanced and to whose advantage they are.

As a proponent of the service economy, the *Agentur paratrandiso* offered the utilisation of space. *Immodiso* made empty shop premises accessible for temporary use to students, artists and others. *Transenter* facilitated and organised events, making use of the factor of entertainment for conveying more complex contents. *Public paradormo* made a public bed available which was attached to the shop window. The *Perable*, which was produced as a modified "room divider" for the MBA course at the Danube University Krems, here became the epitome of the "Enabler": As part of the inventory, it was not just a comfortable piece of furniture, but also served as an aggression diverter and a Zen mediator, and thus a central element of the agency. Finally, the *Plantransformator* was offered to get rid of unloved projects, irrespective of whether they had remained unrealised, or had fallen victim to new power constellations. The shredded plans were reused as filling for the cushion in the *Public paradormo*.







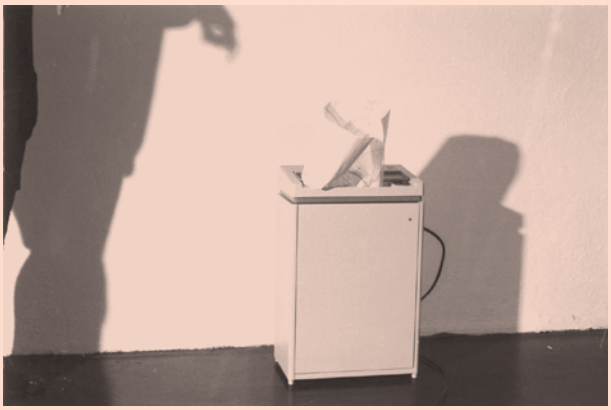
Das Tool der Umwertung: Unrealisierte Projekte wurden über den *Plantransformator* zerkleinert und dienten als Füllung für das „Ruhekissen“ im *Public paradormo*.

The tool of revaluation: unrealized projects were shredded by the *Plantransformator* and used to stuff the pillows of the *Public paradormo*.



Public paradormo









TOOL

Plan-transformator

Plan transformer

Ein Tool zur Umwertung: Es konnten Fehlplanungen abgegeben werden, ebenso wie Planungen, die aus verschiedenen Gründen nicht realisiert werden konnten. Diese wurden im Plantransformator in Papierschnipsel zerkleinert, mit denen die Polster des *Public paradormo*, des öffentlichen Schlafplatzes, gefüllt wurden.

A tool for revaluation: sometimes plans do not satisfy the intended purpose, or they are not realised for various reasons. These plans were shredded in the Plan transformer and then used to stuff the pillows of the Public paradormo, *a public sleeping place.*

Perable

2000
Krems (A)

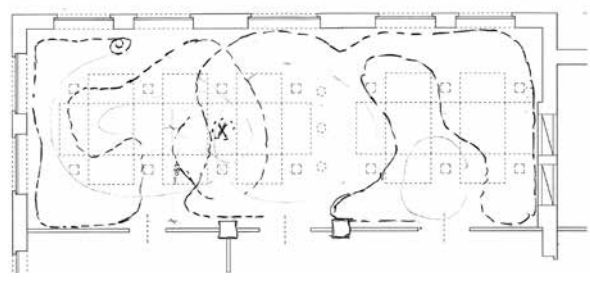
Für den MBA-Lehrgang an der Donau-Universität Krems sollte ein Raumteiler entwickelt werden. transparadiso analysierte die Situation und schlug in der Folge eine Neuformulierung der Aufgabenstellung vor.

A room divider was to be designed for the MBA course at the Danube University. transparadiso analyzed the situation and suggested a redefinition of the task.

Nachdem der MBA-Lehrgang hauptsächlich von internationalen StudentInnen besucht wird, die sich fern ihrer Heimat befinden und sich gleichzeitig den komplexen Anforderungen des zukünftigen Businesslebens aussetzen, konzipierte transparadiso anstelle eines Raumteilers den *Perable* – gleichermaßen als Agressionsabreaktions- und Entspannungsobjekt.

Since the MBA course is mainly attended by students from abroad, who are now located in a small town far away from home and confronted with the complex challenges of future business life, transparadiso conceived the perable instead of a room divider. The *Perable* was intended to serve as a multilayered object for relaxation and aggression-deferrer.





1

Das Projekt wurde von Marika Ofner kuratiert.
The project was curated by Marika Ofner.

Team
Sabine Ott

2









3



1 Vorhangsystem als flexibler Raumteiler des Seminarraums / Curtain system as flexible room divider for the seminar room

2 Performance mit dem *Perable*-Modell 1:5
Performance with model of the *Perable* 1:5

3 *Perable* im Seminarraum
Perable in the seminar room

access.all.areas.

2001–2002
Graz (A)

TOOL

Kulturbeutel Culture bag

î 55

Leitprojekt für Jugendkultur für die Kulturhauptstadt Graz 2003. transparadiso wurde beauftragt, temporäre Übernachtungsmöglichkeiten für ca. 200 Jugendliche zu entwickeln.

Kooperationspartner Cooperation partners
Logo Grafikdesign (CI), Wolfgang Rajakovics
(Jugendkulturprogramm Program for youth culture**)**

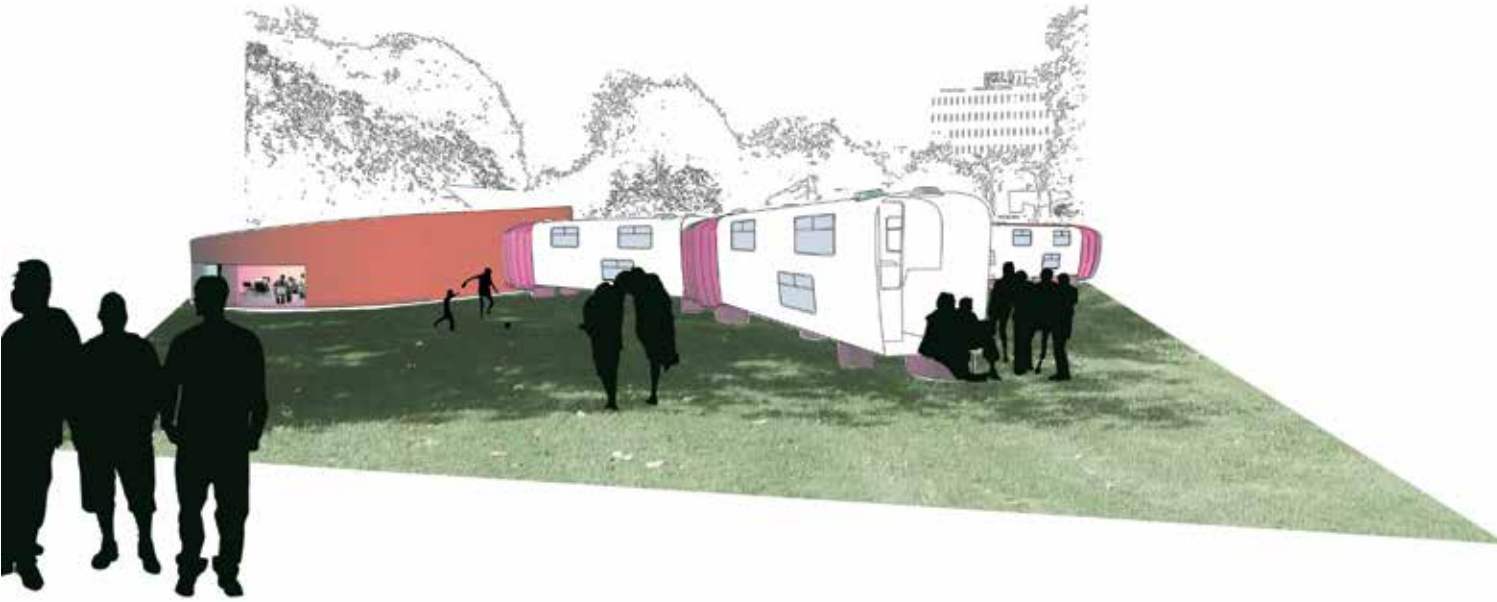
Team
Sabine Ott (Design *Kulturbeutel* *Culture bag*),
Thomas Filipitsch (Statik Structural engineering**),**
Martin Michl, Florian Lang, Maik Perfahl,
Lotte Schreiber, Tina van Duyne

Fragen nach Codes, Zugehörigkeit und Zugangsmöglichkeiten zu verschiedenen Bereichen der Gesellschaft prägen das Leben der Jugendlichen in ebenso vielfältiger Art wie jenes der Erwachsenen. Eine Vielfalt an Ausdrucksmöglichkeiten innerhalb heterogener Gesellschaftsstrukturen anzuregen, und die entsprechende Infrastruktur, Programmierung und Vermittlung zu entwickeln und zur Verfügung zu stellen, war Ziel von *access.all.areas.*

transparadiso sollte für *access.all.areas.* ein temporäres Architekturprojekt realisieren, in dem neuartige, experimentelle Formen des Wohnens als Übernachtungsmöglichkeiten für junge Leute konzipiert und durch die Praxis analysiert werden sollten. transparadiso entwickelte dafür zwei verschiedene Modelle für den Außenraum, die sich aus Kostengründen an bestehender Infrastruktur (Bäder, WCs) anlagerten und diese mitbenutzen: Die *Fliegende Kaza* für den Stadtpark war in fußläufiger Entfernung vom Landessportzentrum situiert und die *Polyslooms* im Augarten konnten die Infrastruktur des Samadhi-Bads im Museum der Wahrnehmung mitnutzen.

Die Wahl der Standorte wurde mit den Veranstaltungsorten von *access.all.areas.* koordiniert, sodass der urbane Raum zwischen den Übernachtungsbasen („bases“) und den Veranstaltungsorten von Jugendkultur geprägt werden sollte.

Navi Surpris
Navi Surpris verstand sich als urbanes Kommunikationsmittel von *access.all.areas.* und baute neue, oft unerwartete Links zwischen den *access.all.areas.*-Bases und den vorhandenen (Infra-)Strukturen der Stadt auf. Dafür wurde das *Navi-Mobil* als Imageträger und mobile Kioskbar entwickelt, die immer wieder an neuen Orten für spontane Liveacts auftauchen sollte. Eine eigens für das Web entwickelte, sich fortschreibende Stadtkarte führte von jugendrelevanten Infos auch manchmal über Abwege zu unerwarteten Neuentdeckungen. Aus dem *Navi Surpris* entwickelte sich dann das *Indikatormobil*.



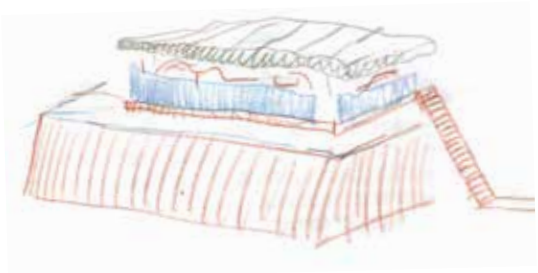


Polyslooms im Augarten
Polyslooms in the Augarten

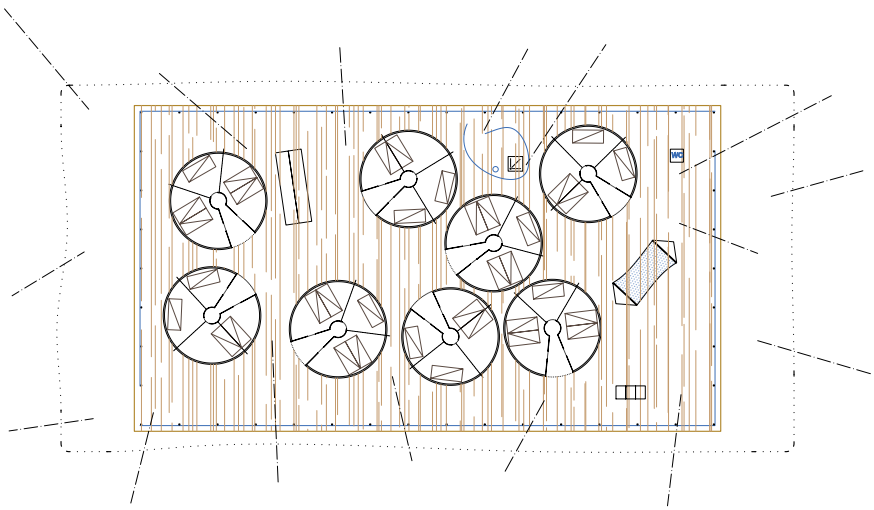
Fliegende Kaza im Stadtpark
Fyling Kaza in the Stadtpark

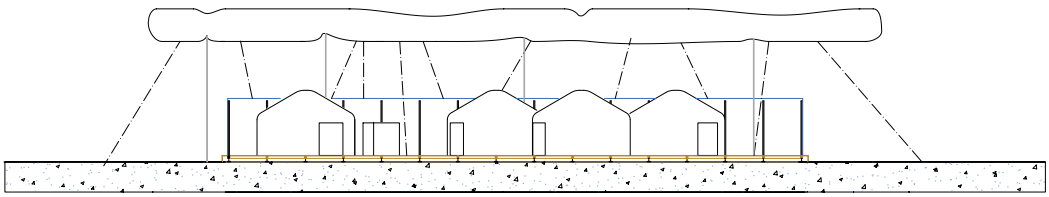
***Fliegende Kaza* – Chillout im Stadtpark**
Mitten im Naturschutzgebiet gelegen, bot die *Fliegende Kaza* auf dem Plateau des Stadtparks eine Möglichkeit des Rückzugs aus dem hektischen Stadtleben. Jurten (Nomadenzelte) wurden mit weichen Recyclingmaterialien für die speziellen Anforderungen des Projektes adaptiert, auf eine Holzveranda gestellt und von einem Pneu als Dach sowie einer PVC-Folie rundherum wettergeschützt.

***Flying Kaza* – chillout in the city park**
Lying in the middle of the nature reserve, the *Flying Kaza* on the plateau of the city park offered an opportunity to retreat from hectic city life. Jurts (nomadic tents) were modified with soft recycling materials for the specific requirements of the project, placed on a wooden veranda and made weatherproof by an air-inflated roof construction and a plastic covering all round.



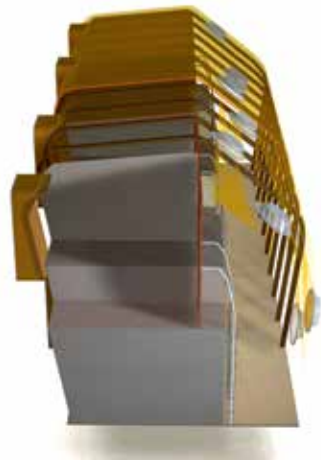






***Polyslooms* – im Augarten**
Die *Polyslooms* bestanden aus einer zweigeschossigen Holzkonstruktion, die mit Polyester verkleidet und innen mit Nadelfilz und Kunststoff-Recycling-Materialien ausgestattet war.

***Polyslooms* – in the Augarten**
The *Polyslooms* consisted of a two-storey wooden construction lined with polyester and filled inside with needle felt and plastic recycling materials.







Stadtplan mit dem Netzwerk von *access.all.areas.*
City map with the of *access.all.areas.* network

1 *Fliegende Kaza* mit Anbindung an das Landessportzentrum / *Flying Kaza* connected to the sports centre

2 *Polyslooms* mit Anbindung an das Tröpferlbad des Museums der Wahrnehmung / *Polyslooms* with direct access to the Museum of Perception, a former public bathhouse

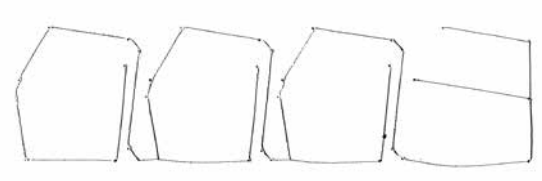
3/4/5 Veranstaltungsorte des Programms von *access.all.areas.* / *access.all.areas.* program venues

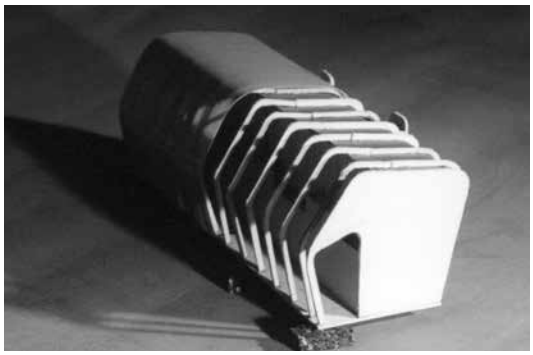


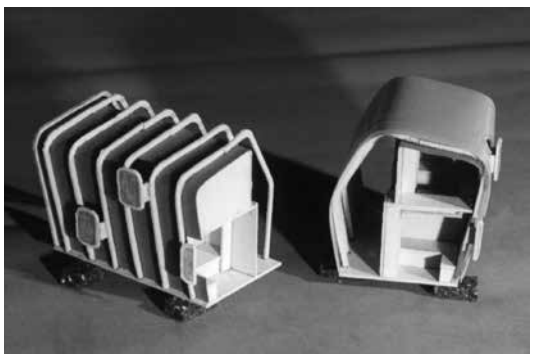


Kulturbeutel als Handlungsträger
The *Culture bag* as multifunctional agent

European Capital of Culture, Graz 2003 / leading project for youth culture. transparadiso was commissioned to develop temporary accommodation for some 200 young people.







Questions about codes, belonging and offering access to various spheres of society characterise the lives of adolescents in just as much diversity as that of adults. The aim of *access.all.areas.* was to stimulate a wide range of means of expression within heterogeneous structures of society and to provide the corresponding infrastructure, programming and communication.

transparadiso was to implement a temporary architecture project for *access.all.areas.* in which new kinds of experimental forms of living were designed for young people and analysed through practice. transparadiso developed two different models for the outdoor space, which due to budget limits were conceived as connecting to, and making use of, existing infrastructure (baths, WCs): the *Flying Kaza* for the city park was situated within walking distance of the federal sports centre, and the *Polyslooms* in the Augarten were able to make use of the infrastructure of the Samadhi bath in the Museum of Perception.

The choice of locations was coordinated with the event locations of *access.all.areas.* so that the urban space between the "bases" for accommodation and the event locations were marked by youth culture.

Navi Surpris
Navi Surpris was seen as the urban communication medium of *access.all.areas.* and established new and unexpected links between the access.all.areas. bases and the existing (infra-)structures of the city. To this end, the *Navi-Mobil* was developed as an image carrier and mobile kiosk bar, which was meant to keep on appearing at new locations for spontaneous live-acts. A city map that updates itself was developed especially for the web. It was designed to lead from information relevant for young people to encouraging detours, thus offering unexpected discoveries. Out of the *Navi Surpris*, the *Indikatormobil* was later developed.

Das Logo von *access.all.areas.* wurde aus dem Schnitt der *Polyslooms* konzipiert und für das Muster der Bettwäsche weiterentwickelt. / The design of the logo of *access.all.areas.* was based on the cross section of a *Polysloom* and was then developed into the pattern on bedsheets.








TOOL

Kulturbeutel / Culture bag

Der *Kulturbeutel* wurde für *access.all.areas.* für die Kulturhauptstadt Graz 2003 entwickelt. Ein multifunktionales Frotteehandtuch, das den Link zwischen den Outdoorbases (temporären Übernachtungsmöglichkeiten) und der Infrastruktur (Duschen im Museum der Wahrnehmung / Tröpferlbad bzw. den Landessportanlagen) herstellte. Der Kulturbeutel kann zum Handtascherl gefaltet werden und hat ein Fach für den Jugendkulturführer, er ist ein trendiger Wickelrock für das Bad oder die Sauna, ein Regenschutz und informeller Code der access.all.areas-Community.

The Culture bag *was developed for* access.all.areas.*, part of Graz 2003 European Capital of Culture. A multifunctional towel created a link between the outdoor bases (providing temporary overnight accommodation) and the infrastructure (showers in the Museum of Perception), located in a former public bathhouse, and the regional sports facilities). The* Culture bag *can be folded into a handbag and has a pocket for the youth culture guide; it is a trendy wrap-around skirt for use in the bathroom or the sauna; it serves as an umbrella and is an informal code of the* access.all.areas *community.*

Seine Evidenz
[His evidence]

2004
Wien Museum
und Stadtraum Wien

Wien Museum, Vienna, and the urban space of Vienna (A)

TOOL
Indikatormobil
î 61

Seine Evidenz wurde im Rahmen der Ausstellung „Wiener Linien“, kuratiert von Brigitte Huck und Wolfgang Kos, im Wien Museum als erster öffentlicher Einsatz des _Indikatormobils_ realisiert.

Im Rahmen der Ausstellung „Wiener Linien“ fand der erste öffentliche Einsatz des *Indikatormobils* statt, das sich dabei seinen Wiener „Kollegen“ diverser Magistratsabteilungen vorstellte, also jenen Beamten, die mit dem reibungslosen, pragmatischen „Funktionieren der Stadt“ befasst sind. Dieses „Funktionieren der Stadt“ wurde in Auseinandersetzung mit dafür zuständigen Magistratsabteilungen wie MA 48 (Abfallentsorgung, Schneeräumung), MA 33 (Straßenbeleuchtung), MA 29 (Brückenbau) und MA 42 (Stadtgartenamt) hinterfragt und durch hedonistische Aspekte erweitert.

So entwickelten sich zum Beispiel eine performative „Verfolgungsjagd“ mit den Maschinen der Autobahnmeisterei in Wien-Inzersdorf auf dem Firmengrundstück – somit geschützt vor den Folgen gesetzlich ungedeckter Einsätze des *Indikatormobils* –, ein Spaziergang auf der Fahrbahn der frisch asphaltierten und noch gesperrten Reichsbrücke über die Donau sowie ein nächtlicher Ausflug in die ruhige Tiefe bei Wartungsarbeiten unterhalb der Brigittenauer Brücke, die ebenfalls über die Donau führt.

Die intensiven Tag- und Nachteinsätze wurden gefilmt, im *Indikatormobil* geschnitten und während der Fahrt auf die Rückwand des *Indikatormobils* projiziert. Rohschnitte waren bei einem nächtlichen Zwischenstopp im Kunstraum Bernsteiner zu sehen. Ein Video mit einem Zusammenschnitt der Einsätze wurde sowohl im *Indikatormobil*, das während der Ausstellung vor dem Wien Museum geparkt war, als auch in der Ausstellung selbst gezeigt.

Kooperationspartner
Cooperation partners
Magistratsabteilungen
City council departments
29, 33, 42, 48,
Kunstraum Bernsteiner

Team
Bernd Vlay (Partner), Julia Willms, Wolfgang Obermair, Julia Wieger, Chris Keller

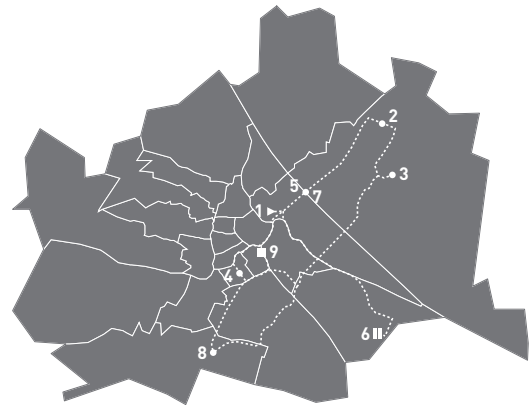




Einsatz des *Indikatormobils* in Wien-Inzersdorf: Vorstellung bei der ASFINAG / Deployment of the *Indikatormobil* in Vienna-Inzersdorf: Presentation at the ASFINAG (Austria's highway management and financing company)

Videoschnitt und Liveprojektion während der Fahrt im *Indikatormobil* / Raw edit and live projection of the video while the *Indikatormobil* was underway







Einsatz auf der Reichsbrücke während deren Renovierung. Dieser wurde in der Nacht mit der MA 29 fortgesetzt.
Deployment at the Reichsbrücke during its renovation. This intervention was continued at night in collaboration with the City Department for Bridges and Underground Construction.

Routen der Einsätze des *Indikatormobils* für die Ausstellung „Wiener Linien“ / Deployment routes of the *Indikatormobil* for the exhibition “Wiener Linien”

Einsatz des *Indikatormobils* in Wien-Inzersdorf
Deployment of the *Indikatormobil* in Vienna-Inzersdorf

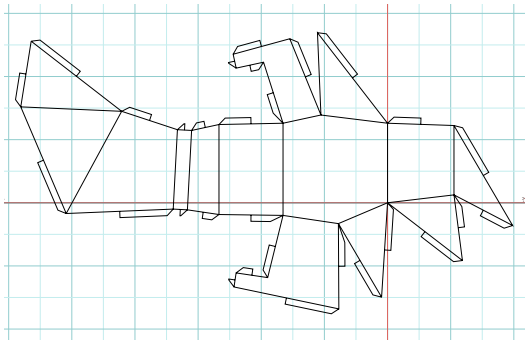




Nachteinsatz #1
Mittwoch, 2.Juni 2004, 19.00 Uhr,
bis Donnerstag, 3.Juni 2004, 7.00 Uhr
Zwischenstopp: 22.30 Uhr, Kunstraum Bernsteiner:
Das *Indikatormobil* klappt seine Bar aus und zeigt Videobilder von seinen ersten Einsätzen.
Ort: Dreherstraße 75B, 1110 Wien

Night expedition #1
Wed. June 2, 2004, 7 pm, until Thurs. June 3, 2004, 7 am
Stop-over: 10:30 pm, Kunstraum Bernsteiner:
The *Indikatormobil* folds out its bar and shows videos from its first expeditions.
Location: Dreherstraße 75B, 1110 Vienna

***Seine Evidenz* was realized for the exhibition „Wiener Linien", curated by Brigitte Huck and Wolfgang Kos, in the Wien Museum as the first public deployment of the *Indikatormobil*.**





In the context of the exhibition "Wiener Linien", the *Indikatormobil* was deployed for the first time in public, introducing itself here to its Viennese "colleagues" from various city council departments, that is, those officials entrusted with the smooth-running and pragmatic "functioning of the city". This "functioning of the city" was scrutinised in discussion with the departments responsible, such as MA 48 (waste disposal, snow clearance), MA 33 (street lighting), MA 29 (bridge building) and MA 42 (municipal gardens authority) and extended by hedonistic aspects beyond the usual functions.

In this way for instance, a "car chase" performance was staged with the machines of the highway maintenance department on the company's premises in Wien-Inzersdorf – in this way protected from any consequences of the legally uncertain deployment of the *Indikatormobil*. Other activities included a walk on the roadway of the freshly tarmaced and still closed Reichsbrücke over the Danube, and a night expedition during maintenance work into the quiet depths under the Brigittenauer bridge, which also runs across the Danube.

The intensive day and night deployments were filmed, edited inside the *Indikatormobil* and projected onto the rear back of the *Indikatormobil* as it was driving. Raw edits were screened at an evening stop-off in the Kunstraum Bernsteiner. A video with an edited version of the operations was shown on the *Indikatormobil*, which was parked in front of the Wien Museum, and in the exhibition inside the museum.

Das *Indikatormobil* parkt vor dem Wien Museum während der Ausstellung und zeigt Videos der urbanen Einsätze mit den Magistratsabteilungen der Stadt Wien (MA 28 / Straßenbau, MA 29 / Brückenbau und Grundbau, MA 33 / Öffentliche Beleuchtung, MA 42 / Stadtgartenamt, MA 48 / Abfallwirtschaft).

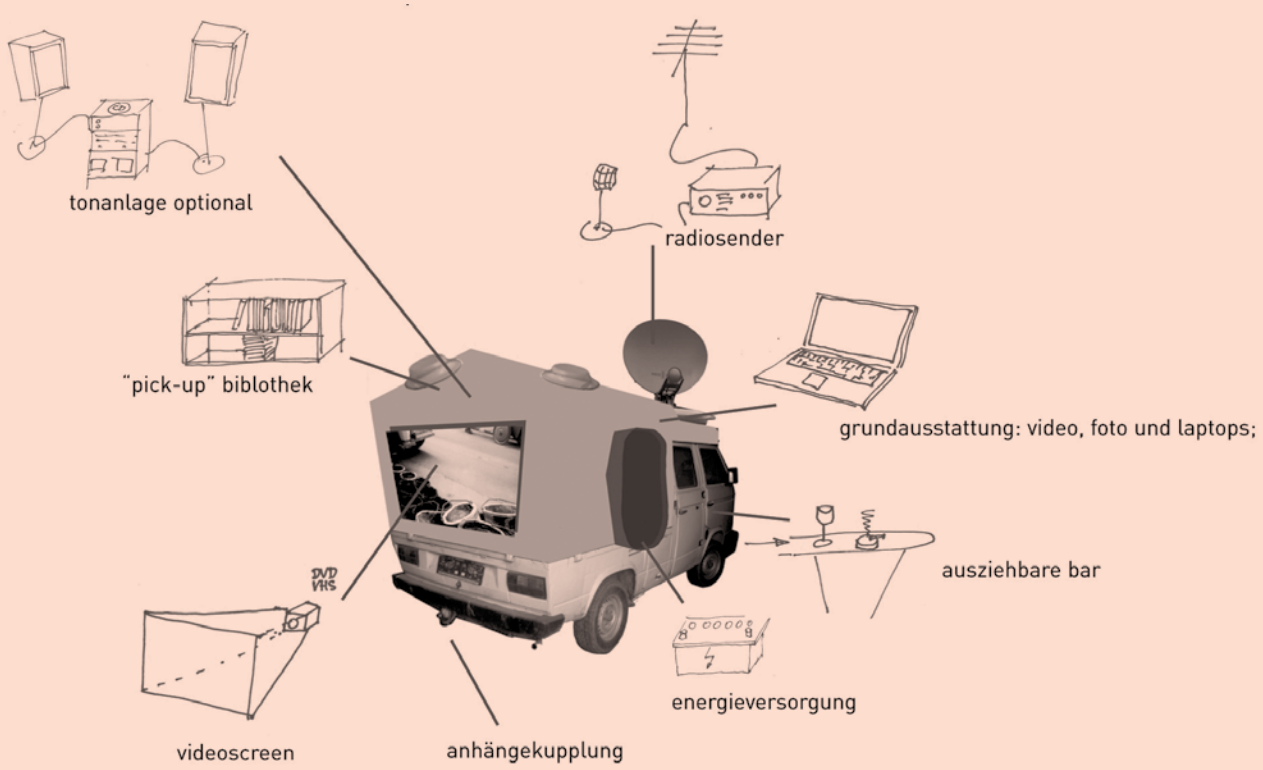
The *Indikatormobil* parks in front of the Wien Museum during the exhibition and shows videos of urban interventions conducted with Vienna's Municipal Departments (MA 28 / Street Construction, MA 29 / Bridges and Underground Construction, MA 33 / Public Lighting, MA 42 / Gardens and Parks, MA 48 / Waste Management).

TOOL

Indikator-mobil

Das *Indikatormobil* ist ein urbanes Einsatzfahrzeug und versteht sich als flexibles Tool für direkten Urbanismus – für Situationen, in denen konventionelle Instrumentarien der Stadtplanung nicht mehr greifen. Es operiert im urbanen Kontext, greift in Situationen ein und eröffnet im Feld zwischen urbanen und künstlerischen Interventionen die Möglichkeit, taktile Bereiche urbaner Fragestellungen in stadtplanerische Überlegungen miteinzubeziehen.
Die Notwendigkeit von Einsatzorten wird aus vielfältigen und disziplinenübergreifenden Aspekten herausdestilliert. Urbanistische Forschung in der Realsituation sowie Projektrecherche werden unmittelbar über Kommunikation erobert.

The Indikatormobil *is an urban emergency vehicle and a flexible tool for direct urbanism – for situations in which conventional urban planning instruments are no longer effective. It operates in an urban context and intervenes in situations, enabling tactile aspects of urban problems to be integrated into urban planning in the realm between urban and artistic interventions.*
The need of deployment locations is distilled from a variety of transdisciplinary aspects. Urbanistic research into the actual situation and project research are directly addressed by means of communication.





Kulisse: lat., fr.: Theater: Seiten-, Schiebe-, Vorwand; techn.: Hebel mit verschiebbarem Drehpunkt; Börse: nicht amtlicher Börsenmarkt
Kulissenschieber: Personen, die sich auf eigene Rechnung am Börsenverkehr beteiligen
Sceneshifter, n., one who moves the scenes in a theatre; a sceneman; stock exchange: people who participate in the stock market on their own account

Im Austrian Cultural Forum in New York agierte das *Indikatormobil* in Abwesenheit des Originalfahrzeugs, weil dieses gleichzeitig in Wien im Einsatz war. Der Aufbau des *Indikatormobils* wurde als kulissenhafte Skulptur in Holz nachgebaut und auf einem „Wackelboden" gelagert – ein Hilfsmittel wie es auf Filmsets üblich war, um Aufnahmen im fahrenden Auto zu simulieren. Auf dem *I-Kulissenschieber* wurde in einer Doppeldiaprojektion von den Einsätzen des *Indikatormobils* in Wien berichtet.

In the Austrian Cultural Forum in New York, the *Indikatormobil* appeared in the absence of the original vehicle, because this was in use in Vienna concurrently. A model of the *Indikatormobil* was built as a stage-like wooden sculpture and embedded on a "wobbly floor" – a device that was being used on film sets to simulate filming in a car being driven. In a double slide projection, reports were presented at the *I-Scene-Shifter* of the operations of the *Indikatormobil* in Vienna.









Installation im Austrian Cultural Forum, New York, in „One in a Million", kuratiert von Barbara Clausen und Christoph Thun-Hohenstein, 2004

Installation at the Austrian Cultural Forum, New York, at the show "One in a Million", curated by Barbara Clausen and Christoph Thun-Hohenstein, 2004







Das the *Indikatormobil* in during „artmapping“,
kuratiert von curated by Ursula Maria Probst,
Walter Seidl, Martin Wagner, fluc, Wien Vienna, 2007

Wunschfreistellung_ schlüsselfertig [Wishes made available_ ready to use]

2005
Salzburg (A)

TOOL
Indikatormobil
î 61

***Wunschfreistellung_schlüsselfertig* wurde auf Einladung der Initiative Architektur (Salzburg) im Rahmen des EU-Projekts „Trichtlinnburg“ realisiert. Dieses befasste sich in Maastricht, Tallinn und Salzburg mit den Auswirkungen des Tourismus auf die historischen Innenstädte.**

Projektpartner „Trichtlinnburg“
Project partners “Trichtlinnburg”
Jan-van-Eyck-Akademie (Maastricht), Salzburger Kunstverein und and **Initiative Architektur (Salzburg), Center for Contemporary Art (Tallinn)**

Team
Wolfgang Obermair (Radio Jingles, Video
radio jingles, video and assistance**)**

In Kooperation mit dem Altstadtmarketing erstellte transparadiso einen Übersichtsplan der leerstehenden Lokale, die für die kurze Dauer des Projekts zugänglich gemacht wurden. Das *Indikatormobil*, ein „urbanes Einsatzfahrzeug“, fungierte als Projektzentrale: Auf der ausgeklappten Bar stand ein Glas mit Schlüsseln ohne Adressangabe. WunschberaterInnen waren über entsprechende T-Shirts erkennbar und begleiteten interessierte potenzielle Lokalbenutzer in die leeren Räume, deren Schaufenster mit einem eigens entwickelten Poster plakatiert worden waren. Auch über einen Radio-Jingle wurden Wünsche angeregt, die nicht sofort durch das Selbstzensur-Raster der Wirtschaftlichkeit fielen. Ein Videoprogramm verwandelte das *Indikatormobil* und die Priesterhausgasse am Abend in einen öffentlichen Projektionsraum, der durch ein Filmprogramm in *Das Kino*, kuratiert von transparadiso, erweitert wurde.

In dem Dreivierteljahr Vorarbeit und in den Gesprächen mit Immobilienmaklern hatte sich herausgestellt, dass die Leerstände einzig aufgrund kalkulatorischer Mieten entstanden waren. Die teilweise ungewöhnlichen Ideen für die oft versteckten Leerräume waren der Beginn einer Wunschproduktion und einer wachsenden Gemeinschaft zukünftiger Lokalbenutzer, die eine neue Vielfalt für die zunehmend rein touristisch orientierte Altstadt hätten schaffen können.

Ein Zugang zu vielfältigen Arten von öffentlichen Räumen ohne Konsumzwang ist eine wesentliche Qualität der (womöglich verschwindenden) „europäischen Stadt“. In den abschwellenden Hochzeiten der Kommerzialisierung des urbanen Raums ist es notwendig, öffentliche Räume zu schaffen, die einen Rückzug von Konsumzwang, Event, Dauer-Hyper-Aktivierung sowie der Spektakularisierung des urbanen Raumes ermöglichen, um ein klares Statement zum notwendigen (Lebens-)Wert des urbanen Raumes zu setzen.

Die scheinbare Problematik der Erdgeschosszonen ist in erster Linie eine der ökonomischen Grundbewertung. Würde man die Flächen der Erdgeschosszone mit Null bewerten und gegebenenfalls von der Verrechnung von Betriebskosten absehen, könnte sich in diesen Bereichen ein neuer Mehrwert entwickeln – „Leerstellen“ für den öffentlichen Raum und neue Formen von Öffentlichkeit

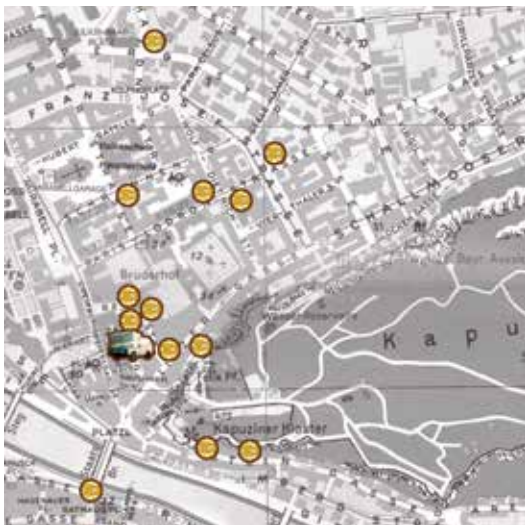




Leere Geschäftslokale wurden markiert und zugänglich gemacht. / Empty stores were marked and made accessible to the public.

Wunschfreistellung_schlüsselfertig was implemented on the invitation of the Initiative Architektur (Salzburg) for "Trichtlinnburg". The EU project "Trichtlinnburg" focused on the effects of tourism in historic city centres in Maastricht, Tallinn and Salzburg.





Ein Stadtplan mit der Markierung der leerstehenden Geschäftslokale wurde am *Indikatormobil* zusammen mit den Schlüsseln – allerdings ohne Adressangabe – verteilt.
At the *Indikatormobil* a map with the locations of empty stores was handed out with keys but without addresses.

und Gemeinschaft, die frei für Prozesse jenseits klassischer Verwertungskonzepte sind. Leerstand wird so zur Produktivkraft für unerwartete und unplanbare Neuentwicklung, zu einem Mehrwert für Gesellschaft und Stadt. Die Expertise künstlerischer Strategien sollte – jenseits temporärer „Community"-Projekte – zur Entwicklung langfristiger Strategien in Kooperation mit der Stadt genutzt werden.

In cooperation with the Altstadtmarketing (marketing agency of the historic city centre), transparadiso drew up a plan for the empty premises which were to be made accessible for the short duration of the project. The *Indikatormobil*, an "urban emergency vehicle", functioned as the project headquarters. It had a fold-out bar on which a glass stood, containing keys without addresses. Wish advisors were identified by corresponding T-shirts. They directed potentially interested users of the premises into the empty rooms, which were marked and covered in posters developed specially for this purpose. A radio jingle encouraged wishes that do not immediately fall through the self-censorship of cost-effectiveness. In the evening, a video programme transformed the *Indikatormobil* and the Priesterhausgasse into a public projection space, which was completed by a film programme in *Das Kino* (curated by transparadiso).

In the nine months of preparation and in discussions with real estate agents, it turned out that empty premises had arisen purely because of notional rents. These sometimes unusual ideas for the often hidden empty spaces marked the beginning of a wish production and a growing community of future local users who could have brought a new diversity to the increasingly purely tourism-oriented inner city.

Having access to a wide range of different public spaces without any commercial pressure is an essential quality of the (possibly disappearing) "European city". Since the excess of the commercialisation of urban space is now ebbing away, it is necessary to create public spaces that prioritise the withdrawal from the pressure to consume goods, from the event, the permanent hyper-activation, the transformation of the urban space into spectacle zones, as a clear statement and necessary (life) value of the urban space.



Das *Indikatormobil* als Projektzentrale inmitten der Altstadt. / The *Indikatormobil* set up as project base in the historical city center.

The apparent problem of the ground floor zones, however, is primarily one of basic economic evaluation. If the areas of the ground floor zone were assessed at zero value, and perhaps even spared from being charged utility costs, then a new added value could be developed in this area – an "empty space" for the public sphere and new forms of publicness and community which are open to processes beyond classic concepts of exploitation. Vacancy thus becomes the productive force for unexpected and unplanned redevelopment – an added value for society and for the city. The expertise of artistic strategies should be used for the development of long-term strategies in cooperation with the city beyond the reach of temporary "community" projects.

TRICHTLINNBURG-FILMPROGRAMM FILM PROGRAM
in *Das Kino*, Salzburg
kuratiert von curated by transparadiso
Im Rahmen von As part of „Trichtlinnburg“
EIN STÄDTISCHES ABENTEUER AN URBAN AFFAIR

19. MAI 2005 22.00 Uhr
WOCHENSCHAU 1 (VHS), ca. 20'

Ausgewählte Wochenschaubeiträge aus den 1950er, 1960er und 1970er Jahren bewerben jene Konsumerrungenschaften, die heute als Problemfelder in den Innenstädten gelten: das damalige Novum von Fußgängerzonen, die Eröffnung eines Kaufhauses oder eines neuen „Konsum“-Markts als Großereignis.
Selected newsreels from the 1950s, 1960s and 1970s celebrating consumer society's achievements that have become problematic for today's inner cities: pedestrian zones were a novelty at the time; and the opening of a department store or new “Konsum” supermarket, major events.

NILS VEST DK 1991, 62', Beta (OF, dt. Untertitel),
CHRISTIANIA YOU HAVE MY HEART

20. MAI 2005 15.00 Uhr
KURT KREN AUT 1962, 4'48'', dvd (16 mm)
FENSTERGUCKER, ABFALL ETC

HARUN FAROCKI DEU 2001, 72', beta sp
DIE SCHÖPFER DER EINKAUFSWELTEN

20. MAI 2005 22.00 Uhr
HITO STEYERL DEU 1998, 62', dvd (16 mm)
DIE LEERE MITTE

KARL-HEINZ KLOPF AUT 2003, 37', dvd, (engl. OF)
BY WAY OF DISPLAY

21. MAI 2005 15.00 Uhr
GERHARD B. FRIEDL AUT 1997, 35', beta sp (16 mm)
KNITTELFELD – STADT OHNE GESCHICHTE

ANETTE BALDAUF / KATHARINA WEINGARTNER
USA 2003, 45', dvd (engl. OF)
KNOCK OFF – REVENGE ON THE LOGO

Auf dem *Indikatormobil* wurde gezeigt:
The following videos were shown on the *Indikatormobil*:

MICHAEL BLUM CAN 1999, 19', beta sp (OF)
WANDERING MARXWARDS

ANTON THIEL / ROBERT WINTERSTEIGER
AUT 1997, 60' (OF)
ERICH SCHUHPUTZER –
EINE ARCHITEKTONISCHE STUDIE

Wunschfreistellung_schlüsselfertig

Uitzicht op!

2006–2009
Amsterdam-IJburg (NL)

TOOL
Periskop Periscope
î 77

***Uitzicht op!* und das öffentliche urbane *Periskop* wurden realisiert im Rahmen von „Het Blauwe Huis“ [Blaues Haus], kuratiert von Jeanne van Heeswijk. Von 2005 bis 2009 wurde die Entwicklung IJburgs vom „Blauen Haus“ mit Projekten begleitet, zu denen lokale und internationale TeilnehmerInnen verschiedener Disziplinen als temporäre „BewohnerInnen“ eingeladen wurden, um sich kritisch mit den urbanen und sozialen Fragestellungen dieses Großprojekts, mit dessen Mankos und der Diskrepanz zwischen Vision und Machbarkeit in der Stadtentwicklung zu befassen.**

IJburg ist eine Serie von neuen Inseln im Osten Amsterdams, die dem Meer abgerungen und voller Pioniergeist und Visionen zu einem neuen Stadtteil gemacht wurden und irgendwann den Bogen über das IJmeer bis zu Almere schließen sollen. Anspruchsvolle Wohnviertel wurden geplant, allerdings basierend auf traditionellem Städtebau in Blockstruktur. Dies bedeutete, dass die BewohnerInnen nur für eine befristete Zeit von zwei Jahren Aussicht auf das IJmeer hatten. Diese Aussicht sowie die Lage am Meer und der Strand waren jedoch die herausragenden Qualitäten von IJburg.

Die erste Entwicklungsphase umfasste noch keinerlei soziale und kulturelle Infrastruktur oder öffentliche Einrichtungen – diese waren erst für die zweite Insel geplant. transparadiso konzentrierte sich auf den durch den Masterplan bedingten zunehmenden Verlust des Ausblicks auf Meer und Strand, je weiter die Bebauung voranschritt. Zur Rückgewinnung der Aussicht installierte transparadiso ein zwölf Meter hohes, öffentliches *Periskop* auf einer privaten Dachterrasse, welche den BewohnerInnen vier Monate lang zu bestimmten Zeiten öffentlich zugänglich gemacht wurde. Die ursprünglich vorhandene Aussicht – die bereits 2008 vom mittlerweile davor errichteten Gebäude verstellt worden war – betonte transparadiso durch einen Rahmen als architektonisches Element. Durch das *Periskop* war somit der Blick wieder frei auf das IJmeer, sodass man die vorbeiziehenden Schiffe beobachten konnte.

UItzicht op! wurde von einer Petition für „mehr Aussicht“ begleitet. Diese sollte die Aussicht für alle dauerhaft ermöglichen, indem z. B. in der weiteren Planung die Aufzüge der Wohnbauten als „Periskoplifte“ mit Aussicht nutzbar gemacht würden und das urbane *Periskop* auf einer öffentlich zugänglichen Plattform permanent installiert würde. Abgesehen von der konkreten urbanen Situation stellt das *Periskop* die Frage nach dem Recht auf Aussicht und kann als emanzipatorischer Akt für all jene betrachtet werden, die sich keine Aussicht leisten können. Eine Aussicht zu haben, stellt ein Privileg dar, das die Kapitalkraft von BewohnerInnen am deutlichsten sichtbar macht.

Kooperationspartner Cooperation partners
„Het Blauwe Huis“ / Jeanne van Heeswijk (mit with Yasser Ballemans, All Right Service (Ausführung Implementation), Tentech (Statik Structural engineering)

Dank an Thanks to
Anjo und and Aline Terpstra, Timon Woongroep, IJburg

Team
Gunita Pavlovica, Florian Lang,
Karlheinz Wagner (Statik Structural engineering),
Gundolf Rajakovics (Technische Beratung Technical support)





Das *Periskop* und die wiedergewonnene Aussicht auf das IJmeer / The *Persicope* and the reclaimed view of the IJmeer



2006



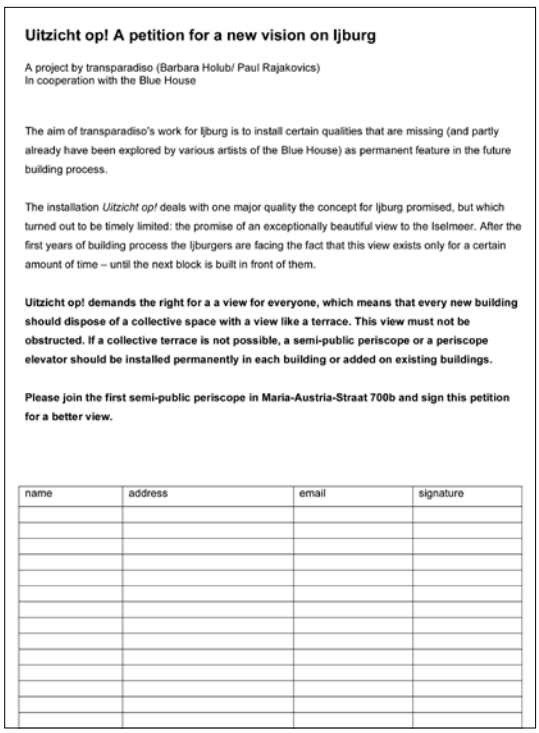
2008





2009

Uitzicht op! **and the public urban periscope was implemented in the context of "Het Blauwe Huis" [Blue House], curated by Jeanne van Heeswijk. From 2005 to 2009, the development of IJburg was accompanied by "Het Blauwe Huis" with projects to which local and international participants from various disciplines were invited as temporary "residents", to focus critically on the urban and social issues of this large new urban development, with its deficiencies and the discrepancy between vision and feasibility in urban planning.**



Uitzicht op! A petition for a new vision on Ijburg

A project by transparadiso (Barbara Holub/ Paul Rajakovics)
In cooperation with the Blue House

The aim of transparadiso's work for Ijburg is to install certain qualities that are missing (and partly already have been explored by various artists of the Blue House) as permanent feature in the future building process.

The installation *Uitzicht op!* deals with one major quality the concept for Ijburg promised, but which turned out to be timely limited: the promise of an exceptionally beautiful view to the Iselmeer. After the first years of building process the Ijburgers are facing the fact that this view exists only for a certain amount of time – until the next block is built in front of them.

Uitzicht op! demands the right for a a view for everyone, which means that every new building should dispose of a collective space with a view like a terrace. This view must not be obstructed. If a collective terrace is not possible, a semi-public periscope or a periscope elevator should be installed permanently in each building or added on existing buildings.

Please join the first semi-public periscope in Maria-Austria-Straat 700b and sign this petition for a better view.

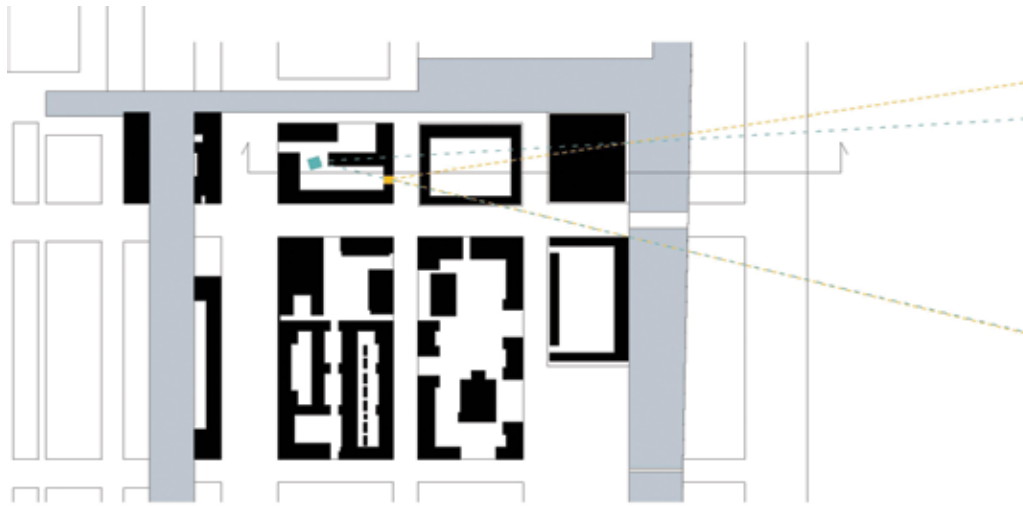
name	address	email	signature

IJburg is a series of new islands in the east of Amsterdam, reclaimed from the sea and turned into a new city district full of pioneering spirit and visions, and which at some point in the future is intended to be part of an arc connecting Almere over the IJmeer. Although sophisticated residential districts had been planned, they were actually based on the type of block structure typical of conventional urban design. One consequence of this was that residents had a view of the IJmeer only for a limited period of two years. This view, together with the position by the sea and beach, however, belonged to the outstanding qualities of IJburg.

The first development phase did not include any kind of social or cultural infrastructure or public buildings whatsoever – these were planned only for the second island. transparadiso concentrated on the continuous disappearance of the view of sea and beach, as specified in the master plan, the further the building work progressed. In order to reclaim the view, transparadiso installed a 12-metre-high public *Periscope* on a private roof terrace, which for four months the residents made accessible at specific times. A frame was installed to enhance the original view as an architectural element, which, however, had already been obstructed since 2008 by a building that had been meanwhile erected in front of it. Through the *Periscope*, the view onto the IJmeer was now open again, so that one could watch the ships sailing past.

UItzicht op! was accompanied by a petition for "more view". This was intended to implement access to a view for everyone in the further planning process. This could be feasible by designing the lifts in the residential buildings as "periscope lifts" with a view and/or installing the urban *Periscope* permanently on a publicly accessible platform. Apart from the concrete urban situation, the *Periscope* embodied the issue of the "right to a view", and can be seen as an emancipatory act for all those who cannot afford a view – considering that having a view is the one aspect in which the capital power of the inhabitants can be most clearly seen.





Blick durch das *Periskop*
View through the *Periscope*

Lageplan der Situierung des Blauwe Huis und *Perikops* mit Blickwinkel auf das IJmeer
Site plan of the Blauwe Huis and *Periscope* with a view to the IJmeer





Zum Abschluss von „Het Blauwe Huis“ wurde das *Periskop* im Kunstfort Fijfhuizen permanent installiert.
After “Het Blauwe Huis” had ended, the *Periscope* was permanently installed at the Kunstfort Fijfhuizen.

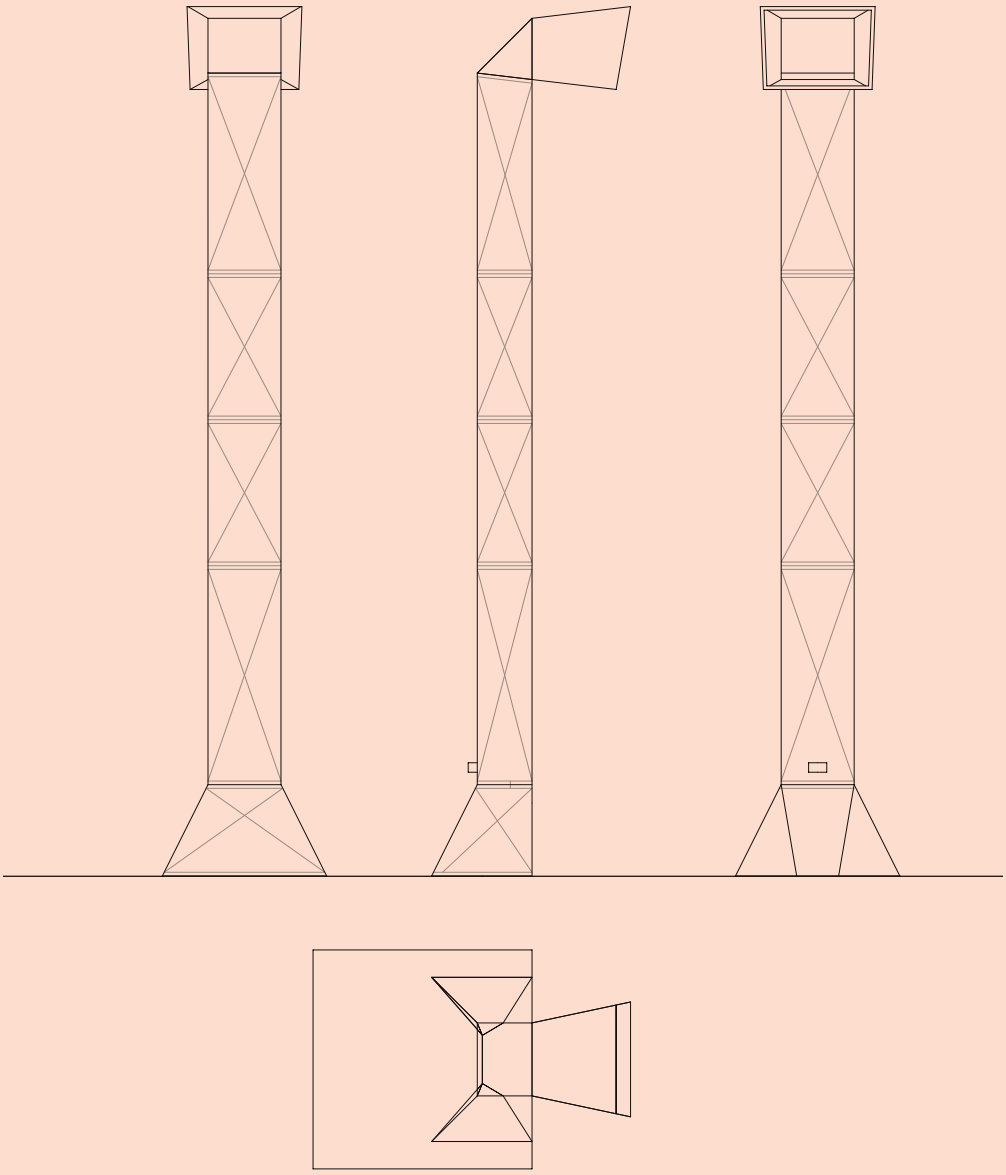
TOOL

Periskop

Das *Periskop* ist ein Tool, das das „Recht auf Aussicht“ für alle einfordert: Bereits in der Planung sollte eine Aussicht für möglichst alle BewohnerInnen berücksichtigt werden, anstatt über die vorhandene oder fehlende Aussicht Differenzierungen von Leistbarkeit sichtbar zu machen.

Periscope

The Periscope *is a tool that calls for everyone’s “right to a view”: in the planning stage, considerations should already be made to provide a view to as many residents as possible, rather than making the presence or absence of a view dependent on differences in affordability.*



Spremembazione

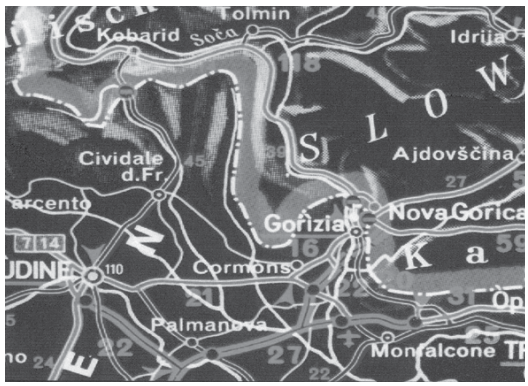
1997–1998
Gorizia / Nova Gorica (I/SLO)

Internationaler Workshop mit StudentInnen im Rahmen von „Projecting the Border. Gorizia/Nova Gorica: New Spaces of Dialogue“, kuratiert von Antonio Angelillo / ACMA, Milano, 1997.

Das Projekt wurde von Paul Rajakovics mit transbanana 1998 fortgesetzt.

Team
transbanana (Paul Rajakovics, Bernd Vlay, Margarethe Müller); mit Unterstützung von
with support from **Nico Jurca (Nova Gorica)**





Castingstudio Casting studio, 1998

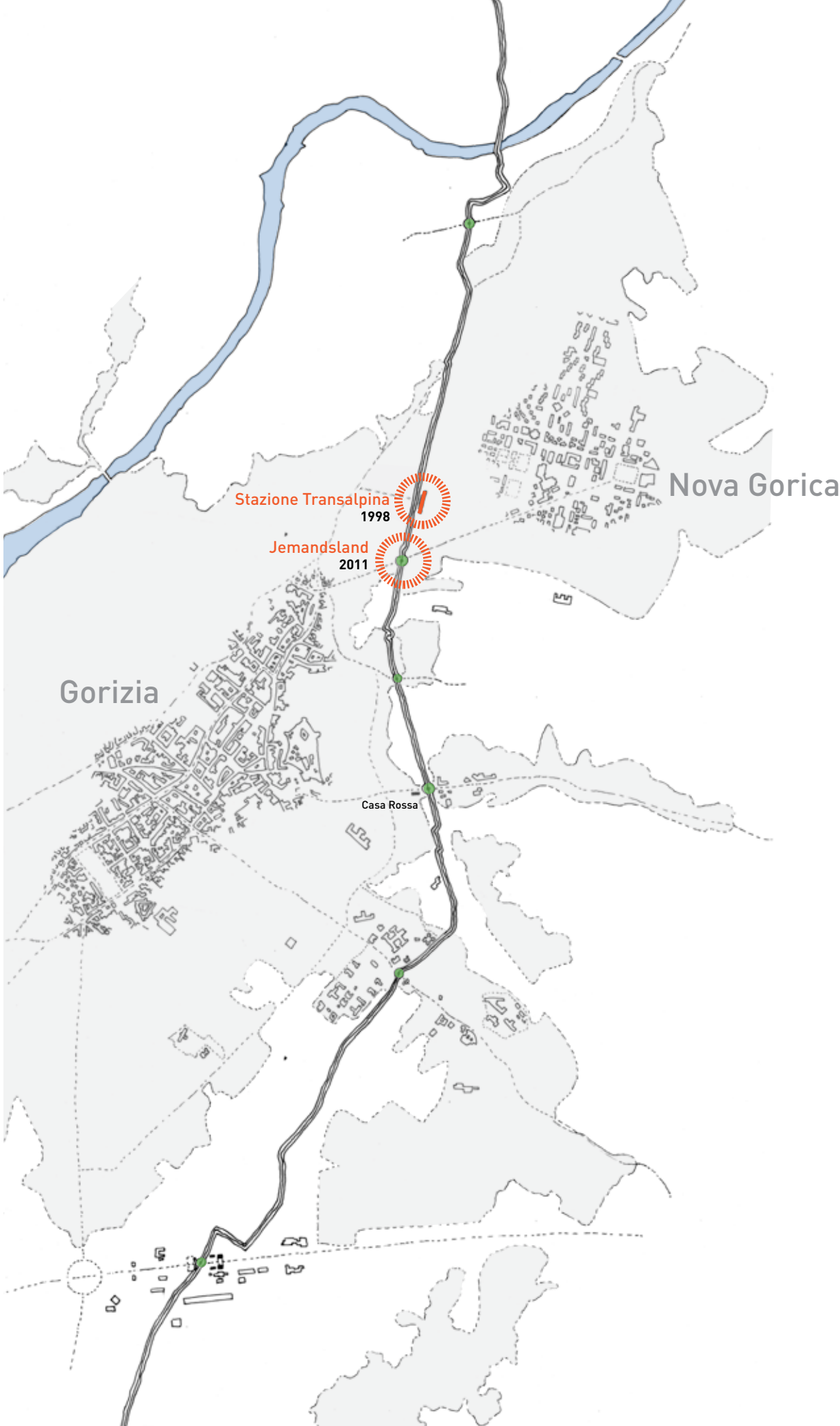
Landkarte mit Grenze, 1997
Map with border, 1997

1997 thematisierte Paul Rajakovics im Rahmen des internationalen Workshops „Projecting the Border. Gorizia/Nova Gorica: New Spaces of Dialogue“ mit StudentInnen die ungelöste Frage der geteilten Stadt Nova Gorica/Gorizia, wo damals die EU-Grenze mitten durch die Stadt verlief. Es ging darum, welche Folgen die erwartete Beseitigung der EU-Grenze auf die politischen, ökonomischen, sozialen und kulturellen Räume der geteilten Stadt haben könnte. Die Gruppe sammelte Zeichnungen von BewohnerInnen beider Teilstädte, in denen sie ihre Zukunftsperspektiven thematisierten. Da die Zeichnungen die immer noch traumatische Geschichte der Teilung reflektierten, beschloss Paul Rajakovics das Projekt fortzusetzen und kehrte deshalb ein Jahr später mit seinen Partnern von transbanana nach Gorizia und Nova Gorica zurück.

Der Projekttitel *Spremembazione* ist eine Kombination von *spremémba* und *modificazione*, einem slowenischen und einem italienischen Wort, die beide „Veränderung“ bedeuten. Für die Fortsetzung von *Spremembazione* gründeten transbanana 1998 *transbanana TV*. In einem ehemaligen Friseursalon wurde ein Castingstudio eingerichtet, um acht „Akteure“ als TeilnehmerInnen auszusuchen, vier aus jeder Stadthälfte.

Für die Dreharbeiten bekamen die TeilnehmerInnen jeweils Instruktionen in ihrer jeweiligen Muttersprache:
1. Suche einen Ort in der Stadt, an dem du dich frei fühlst!
2. Besteige dort ein Boot!
3. Überlege, was du im Boot mitnehmen willst!

Die Treffpunkte, welche die Akteure auswählten, wurden auf einem Stadtplan markiert und in einen Drehplan aufgenommen. Innerhalb dieses Netzwerks von Orten reisten transbanana während der folgenden Tage mit der Videoausrüstung, wobei Ortswechsel von Italien (Gorizia) nach Slowenien (Nova Gorica) bzw. umgekehrt durchgeführt wurden, um so einen ständigen Wechsel und Austausch der Luft (über das Schlauchboot) zwischen den zwei Nationen zu erzeugen.



Spremembazione

International workshop with students in the context of "Projecting the Border. Gorizia/ Nova Gorica: New Spaces of Dialogue", curated by Antonio Angelillo / ACMA, Milano, 1997.

Continued by Paul Rajakovics with transbanana, 1998.





Dreharbeiten Film shoot, 1998

In 1997, during the international workshop "Projecting the Border. Gorizia/Nova Gorica: New Spaces of Dialogue", Paul Rajakovics examined with students the unsolved question of the divided city of Nova Gorica/Gorizia, where at the time the EU border ran through the middle of the city. The focus was on what consequences the expected removal of the EU border could have on the economic, social and cultural spaces of the divided city. The group gathered drawings by the residents of the two partial cities in which they expressed their outlooks for the future. Since the drawings reflected the still traumatic story of the city's division, Paul Rajakovics decided to continue the project and to return a year later to Gorizia and Nova Gorica with his partners from transbanana.

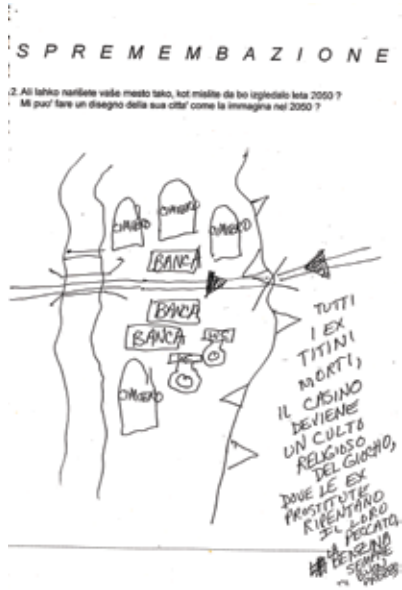
The project title *Spremembazione* is a combination of *spremémba* and *modificazione*, a Slovenian and an Italian word, both of which mean "change". For the continuation of *Spremembazione*, transbanana founded transbanana TV in 1998. A casting studio was set up in a former hairdressing salon to find eight "actors" to take part, four from each half of the city.

For the filming they were all given instructions in their mother tongue:

1. look for a place in the city where you feel free!
2. Climb into a boat there!
3. Think about what you want to take with you in the boat!

The meeting points that the actors chose were marked on a map of the city and included in a filming schedule. During the next few days, transbanana travelled with their video equipment within this network of places, whereby the change of location was always from Italy (Gorizia) to Slovenia (Nova Gorica) or vice versa, to generate a permanent alternation between the two nations.













Zeichnungen des Workshops, 1997,
zu folgenden Fragen:

1. Zeichnen Sie Ihre Stadt heute.
2. Zeichnen Sie Ihre Stadt im Jahr 2050.
3. Zeichnen Sie den Weg, wo Sie einkaufen gehen (slowenisch).
3. Zeichnen Sie den Weg, wo Sie am liebsten ausgehen (italienisch).

Frage 3 war eine Fangfrage, um die wechselseitigen Interessen auszuloten: Es zeigte sich, dass für die ItalienerInnen die Casinos in Nova Gorica eine große Begehrlichkeit darstellten, während die Slowenen vor allem am Shopping in Gorizia interessiert waren.

Die Ergebnisse der Umfrage waren überraschend: Große Unzufriedenheit auf der Seite der Italiener, während die Slowenen eine hohe Erwartung in die Zukunft von Nova Gorica setzten.

Drawings from the workshop, 1997,
in response to the following questions:

1. Draw your city today.
2. Draw your city in 2050.
3. Draw the route you take to go shopping (Slovenian).
3. Draw the route you take to your favorite place to go out (Italian).

Question 3 was asked in their respective mother tongue in order to find out about their mutual interests: it turned out that the Italians found the casinos in Nova Gorica a huge attraction, while the Slovenians were mainly interested in shopping in Gorizia.

The results of the survey were surprising: the Italians were incredibly dissatisfied, while the Slovenians had high hopes for the future of Nova Gorica.



Eine zweite Performance fand bei der slowenischen Bahnstation, der stazione transalpina, statt, vor der in 30 Metern Entfernung der Grenzzaun verlief, sodass Fußgänger einen zweistündigen Umweg gehen mussten. Dieser Ort wurde die Location für den abschließenden Dreh, für den transbanana eine spezielle Sportart entwickelten, das *Borderline Badminton* auf einem internationalen Spielfeld. Der Grenzzaun wurde in ein Badminton-Netz umfunktioniert, das Spielfeld auf beiden Seiten des Zauns markiert, ein kleines Stück Zaun wurde entfernt und an seine Stelle die Kamera montiert. Für die Dauer des Spiels konnten die Menschen die Grenze queren.

A second performance took place at the Slovenian railway station, the stazione transalpina, in front of which ran the border fence, 30 metres away, so that pedestrians had to take a two-hour detour. This became the location of the final film shoot, for which transbanana developed a special type of sport, *Borderline Badminton* on an international playing field. The border fence was converted into a badminton net, the court was marked out on both sides of the fence, and a piece of fence was removed and a camera placed there instead. For the duration of the game, people were able to cross the border.

Borderline Badminton, 1998





Jemandsland
Terra di qualcuno
Vsakogaršnja zemlja
Anyone's land

2011
Gorizia / Nova Gorica (I/SLO)

„Pixxelpoint / New Media Art Festival", kuratiert von Gulsen Bal und BriDa. *Jemandsland* knüpfte an das Projekt *Spremembazione* an, das Paul Rajakovics von 1997 bis 1998 mit seiner damaligen Gruppe transbanana (Paul Rajakovics, Bernd Vlay, Margarethe Müller) realisierte.

Als transparadiso 2011 nach Gorizia und Nova Gorica zurückkehrte, war der Grenzzaun vor der Bahnstation aufgrund des Schengen-Abkommens 2007 durch eine große kreisförmige Betonplatte, die einen Kreisverkehr suggerierte, ersetzt worden. Anstelle des ehemaligen Grenzzauns befand sich eine Art Grenze aus Blumentrögen, wodurch eine neue physische Barriere geschaffen worden war.

Wie schon vor 13 Jahren waren die Bereiche entlang der alten Grenze leer und ungenutzt. Zugenommen dagegen hatte der Strom der ItalienerInnen in die Casinos von Nova Gorica. transparadiso thematisierte die Symptome der noch immer bestehenden mentalen Grenzen, indem ein früheres Grenzkontrollgebäude in Slowenien in das *Jemandsland* umgewandelt wurde. *Jemandsland* bezieht sich auf das Niemandsland, die brachliegende unbenutzte Grenzzone. transparadiso plante, dass das leere Gebäude Raum für jene bieten sollte, die keinen eigenen Raum besitzen, die keinen legalen und/oder physischen Platz zum Bleiben haben. Diese neue Form der Zwischenzone sollte als Referenz für die Untersuchung physischer und mentaler Grenzen und für aktuelle Migrationsfragen, die durch die EU-Außengrenze aufgeworfen werden, dienen. *Jemandsland* bezog Position gegen die spekulative Verwertung dieser leerstehenden Räume, um Platz zu schaffen für die umfassende Entwicklung neuer, gemeinsamer Identitäten entlang der ehemaligen EU-Außengrenze, die in eine Zone des sozial-urbanen Handelns verwandelt werden könnte.

Für die Ausstellung produzierte transparadiso ein Video mit Interviewausschnitten und Bildern der Grenzsituation von 1998, das zusammen mit Zeichnungen von *Spremembazione* gezeigt wurde. *Jemandsland* wird fortgesetzt mit weiteren Interviews mit Personen, die schon bei *Spremembazione* befragt worden waren, und mit Personen, die mit heute aktuellen Fragen in Nova Gorica und Gorizia befasst sind. Auf diese Weise sollen die langsamen Veränderungen nach dem Verschieben der EU-Grenze diskutiert, Erwartungen und Enttäuschungen auf beiden Seiten thematisiert werden. Die Zielsetzung ist es, diese Erfahrungen mit aktuellen, weiter gefassten Diskussionen über neue und alte Grenzen in und am Rand von Europa zu verknüpfen sowie einen Think-Tank für langfristige Perspektiven des *Jemandslands* zu entwickeln.

Team
Matthias Jahn





Die EU-Außengrenze vor dem Bahnhof / Stazione Transalpina mit dem Badminton-Feld, 1998 / Outer border of the EU in front of the train station / Stazione Transalpina with the badminton court, 1998

Die Situation vor dem Bahnhof 2011: Der Zaun wurde durch Blumentröge ersetzt – eine neue Barriere wurde geschaffen. / The situation in front of the train station in 2011: the fence had been removed and replaced by planters – creating a new barrier.

"Pixxelpoint / New Media Art Festival", curated by Gulsen Bal and BriDa; *Anyone's land* follows on from the project *Spremembazione*, which Paul Rajakovics had realized from 1997 to 1998 with his group from that time, transbanana (Paul Rajakovics, Bernd Vlay, Margarethe Müller).



Video: *Jemandsland / Terra di qualcuno / Vsakogaršnja zemlja / Anyone's land*, 20', 2011
Konzept Concept: transparadiso (Barbara Holub, Paul Rajakovics)
Kamera Camera: Paul Rajakovics (1998, 2011), Bernd Vlay (1998)
Drehbuch und Schnitt Editing and script editing: hoelb/hoeb
Basierend auf wiederentdecktem Material von based on rediscovered material of Spremembazione aus dem Jahr from 1998 (realisiert von realized by Margarethe Müller, Paul Rajakovics, Bernd Vlay mit Unterstützung von with support from Niko Jurca)

When transparadiso returned to Gorizia and Nova Gorica in 2011, the border fence in front of the railway station had been replaced, thanks to the Schengen Agreement in 2007, by a large, circular concrete block, which suggested a roundabout. On each side of the concrete circle flower boxes were installed, in this way creating a new physical barrier.

As had been the case 13 years before, the areas along the old border remained empty and unused. On the other hand, the stream of Italians into the casinos of Nova Gorica had increased. transparadiso focused on the symptoms of the mental borders that still existed by transforming a former customs building in Slovenia into the *Anyone's land*. *Anyone's land* is a play on No Mans' Land, the unused wasteland of the border zone. transparadiso planned to use the empty building as a space for those who do not have their own space, who have no legal or physical space where they could stay. This new form of intermediate zone was intended to serve as a reference for the examination of physical and mental borders and for current issues of migration, which are posed by the outer border of the EU. *Anyone's land* took up a position against the speculative exploitation of these empty rooms in order to create a space for the multi-layered development of new, shared identities along the former EU external border, which could be transformed into a zone of social-urban acting.

For the exhibition, transparadiso produced a video with extracts from interviews and pictures of the border situation from 1998, which was shown together with drawings from *Spremembazione. Anyone's land*, which is to be continued, will further involve conducting new interviews with participants of the older project as well as with those people concerned with current issues in Nova Gorica and Gorizia today. It is planned to discuss the slow changes after the shifting of the EU border, to analyse expectations and disappointments on both sides, and to link these experiences with current discussions on a larger scale on new and old borders, in and on the edge of Europe. In this way, a think-tank should be developed for a long-term perspective of the *Anyone's land*.



Jemandsland / Terra di qualcuno / Vsakogaršnja zemlja / Anyone's land

Unternehmen Paradies
Paradise Enterprise

2012–2014
Judenburg (A)

Realisierung eines exemplarischen Projekts für direkten Urbanismus mit der Entwicklung spezifischer Tools und langfristiger Strategien.

Realisation of an exemplary project for direct urbanism with the development of specialised tools and long-term strategies.



Team
Jan Watzak-Helmer, Matthias Jahn, Michael Schultes (Rescue Box)

In Kooperation mit In cooperation with
Stadtgemeinde Judenburg und and
Heinz Gradwohl (Leitung Stadtentwicklung); Désiree Steinwidder (Regionales Jugendmanagement Obersteiermark West), Marion Wölbitsch (Jugendzentrum); Johann Mischlinger (BG-BRG Judenburg)

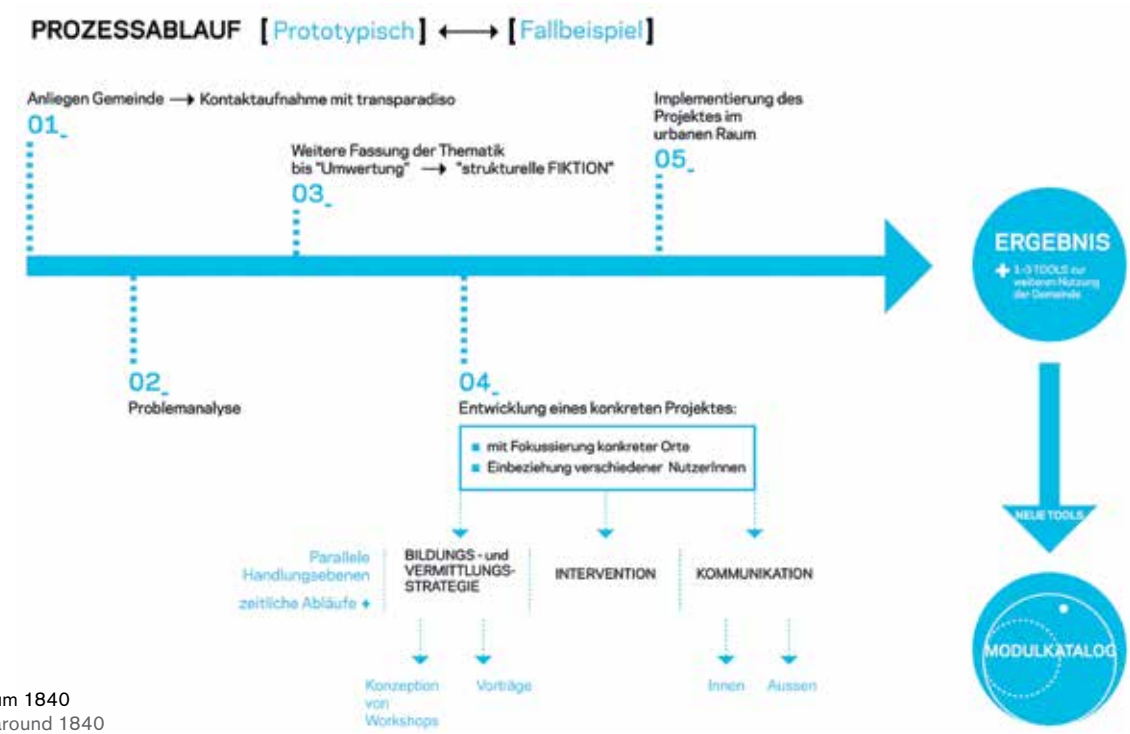
Ein Projekt gefördert von
departure – Die Kreativagentur der Stadt Wien
A project subsidized by
departure – The Creative Agency of the City of Vienna

Ausgehend von einem abhandengekommen Paradiesgarten des früheren Frauenklosters werden in einem ersten Schritt entlang der Mur verschiedene künstlerisch-urbane Interventionen entwickelt. Gemeinsam mit jungen JudenburgerInnen werden geheime Orte entlang des Flußes erkundet und performativ genutzt. Als erstes Basis-Tool wird das Floss AMAMUR gebaut, mit welchem vom Wasser aus schlecht erreichbare Ufer angefahren werden können. Für den Bau sollen gemeinschaftliches Handeln und die handwerklichen Fähigkeiten der Interessierten im Vordergrund stehen. Die in das Projekt involvierten Jugendlichen werden dabei als Partner und LokalexpertInnen in das Projekt integriert.

Abenteuer, Recherche und sensibler Umgang mit einem schon mehrfach umgeformten Naturraum werden in weiterer Folge zu einem neuartigen städtebaulichen Gesamtkonzept zusammengeführt, welches die stadtplanerische Ebene durch längerfristige gesellschaftspolitische Aspekte und zukünftige Perspektiven für Judenburg – und vor allem für die Jugend – erweitert.

Zum Abschluss wird – basierend auf *Unternehmen Paradies* und unter Einbeziehung von früheren Projekten von transparadiso – ein exemplarischer Katalog mit Tools und Strategien für direkten Urbanismus entwickelt. Dieser soll als Referenz für die komplexen Aufgabenstellungen von Stadtentwicklung unter Berücksichtigung weitreichender, aktueller und zukunftsorientierter gesellschaftlicher Fragestellungen für Gemeinden dienen.





Judenburg um 1840
Judenburg around 1840

Konzept des Fallbeispiels für direkten Urbanismus
Concept for a case study on direct urbanism

Projektlokal Project space

„Werft“ der AMAMUR, Hauptplatz
“Dockyard” of the AMAMUR, main square



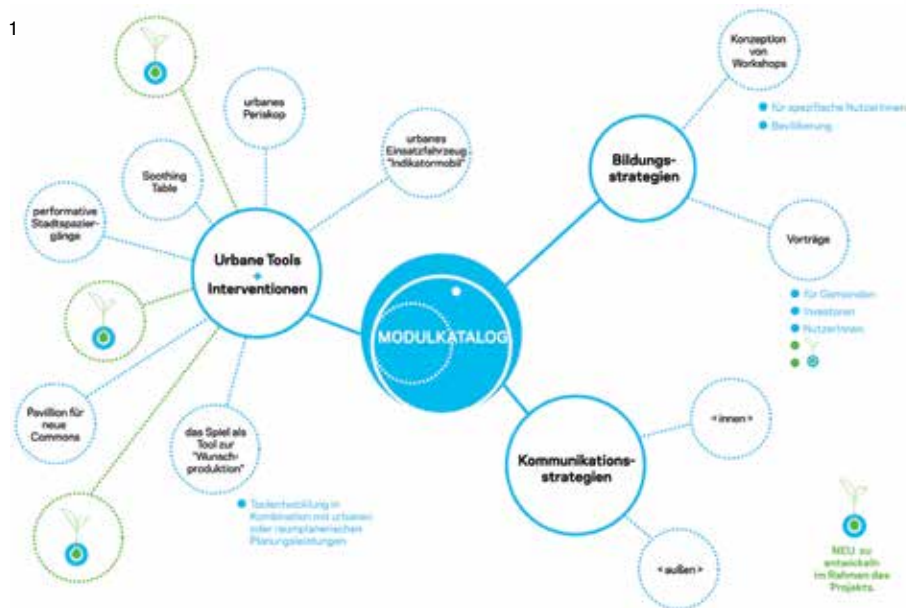


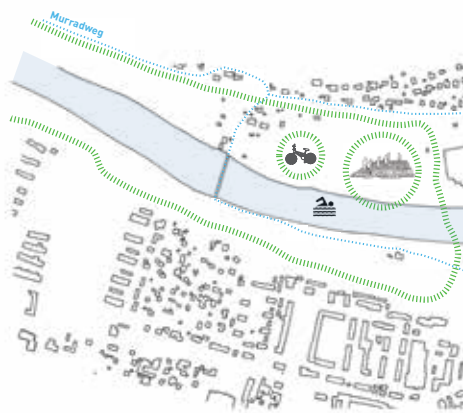
With the vanished “paradise garden” of a former nunnery as a starting point, various artistic urban interventions are being developed along the Mur River during a first stage. “Secret” locations by the river are explored and investigated in performative events together with young inhabitants of Judenburg. The raft AMAMUR is being constructed as a first basic tool for getting closer to riverbanks that are difficult to access. The participants’ collective action and practical skills will be at the centre of attention during construction of the raft. In this way, the young people are actively involved in the project as local experts.

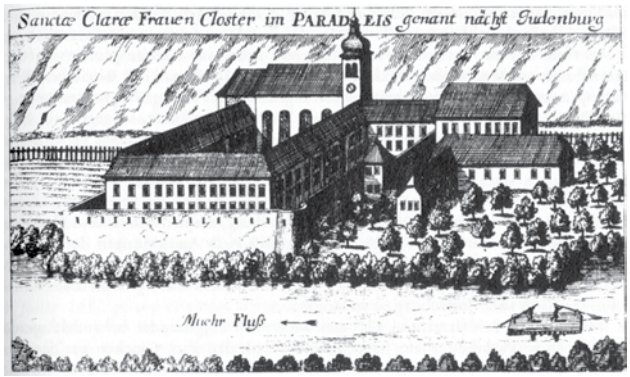
Adventure, research and a sensitive approach to the natural space, which has already been remodelled several times, will subsequently lead to an innovative urban concept stretching out into the whole town. By contemplating longer-term socio-political factors and Judenburg’s prospects, particularly for young people, the concept extends the urban planning level.

Finally, an exemplary catalogue containing tools and strategies for direct urbanism will be developed, based on *Paradise Enterprise* and earlier projects by transparadiso. This catalogue will serve as a reference work for municipalities, addressing complex challenges posed by urban planning and taking far-reaching current and future societal issues into account.

1









Der Paradiesgarten im 17. Jh. und 2013:
Die Potenziale dieses Orts sollen als zentraler öffentlich-urbaner Raum von Judenburg aktiviert werden. Die anstehenden Maßnahmen in Zusammenhang mit der Errichtung des neuen Kraftwerks sollen genutzt werden, um verlorene sowie neue Programme als zeitgemäße Interpretation eines öffentlichen Paradiesgartens zu entwickeln.

The paradise garden in the 17th century and 2013:
The site's potentials are to be activated as central public urban space in Judenburg. The measures planned in conjunction with constructing the new power plant are to be used to develop lost and new programs as a contemporary interpretation of a public paradise garden.

1 Konzept des Modulkatalogs:
Tools und Strategien / Concept for the module catalog: tools and strategies

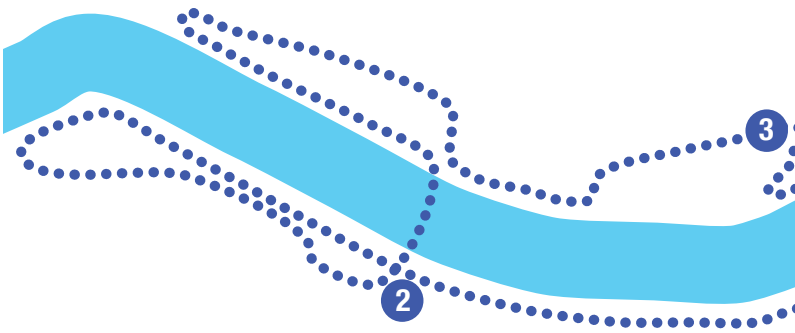
2 Analyse des Murbereichs
Analysis of the areas along the River Mur





Stapellauf der AMAMUR
Launch of the AMAMUR







Erkundung des Murufers durch Expeditionen zu Fuß (1, 2, 3) als Vorbereitung zum Bau der AMAMUR (4 Stapellauf Feldgasse)
Expeditions on foot (1, 2, 3) along the River Mur as preliminary research for constructing the AMAMUR raft (4 launch at Feldgasse)



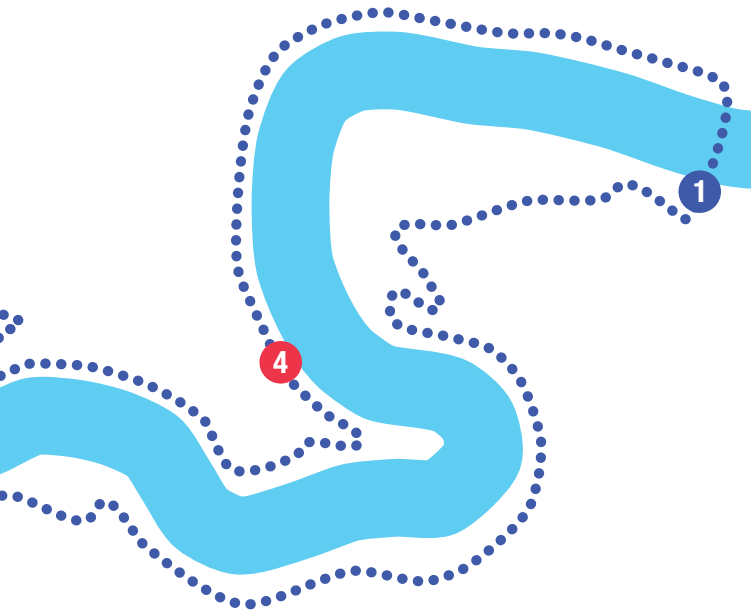


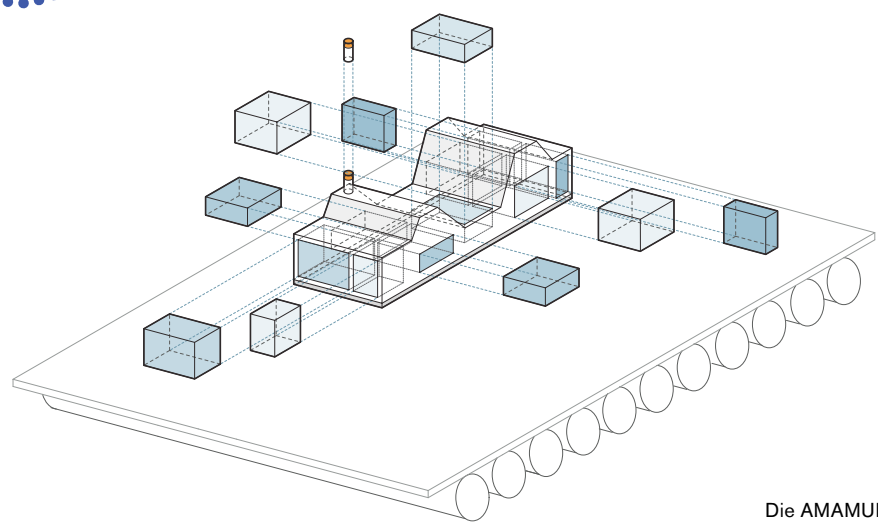












Die AMAMUR wird mit einer Rescue Box für Spezialausrüstung ausgestattet.
The AMAMUR will be equipped with a rescue box for special tasks.

2

Architektur und Urbanismus

Architecture and urbanism

Writing transparadiso: across and beside

Jane Rendell

transparadiso, comprising architect-trained artist Barbara Holub and architect/urban designer Paul Rajakovics, is based in Vienna, but works internationally. Over the past 10–15 years, it has produced a complex assembly of artifacts and events – art installations, performance pieces, video works, urban interventions, master plans, design competition entries, and completed works of architecture and urban design – often with other professionals, clients, planners, user groups and urban citizens. In the text that follows, in the spirit of my site-writing practice, (1) I attempt to write transparadiso. In so doing I pick-up on many of the dominant moods and modes of its operation – two of them evident in its name which includes the prepositions: *trans* – across and *para* – beside. My intention is to write across and beside the different facets of its methodology which continually experiments with combining attitudes to urbanism held by art, architecture and planning: always critical, astute and questioning, but also playful. Acknowledging the importance of threes in understandings of transitional space and transversality in the work of D. W. Winnicott, André Green and Félix Guattari, the text is trivalent: the first two texts are placed beside or *para* to one another, positioning the voice of a theorist/philosopher in parallel with that of a practitioner; (2) my own voice comes in as a third, writing across the space of relation between the two. The three voices are distinct and do not attempt to define or explain each other, rather they allow for different associations and connections to be made by the reader.

*Trans*itional Space

> This potential space is at the interplay between there being nothing but me and there being objects and phenomena outside omnipotent control. (…) I have tried to draw attention to the importance both in theory and in practice of a third area, that of play which expands into creative living and into the whole cultural life of man. This third area has been contrasted with inner or personal psychic reality and with the actual world in which the individual lives and which can be objectively perceived. (3)

Anyone's land 1997/2011: *In 1997 Paul Rajakovics was invited by ACMA Milano to lead an architecture workshop in Gorizia (Italy) on the issue of the border. Together with his students he collected drawings made by the residents of Gorizia (I)/Nova Gorica (Slo) in response to three questions on the future of the two cities. The visions turned out to be quite traumatic and so he decided to continue to work on the project, but with young people. One year later he returned with his partners (Bernd Vlay and Margarethe Müller) to Gorizia and continued the project*

1 See Jane Rendell, *Site-Writing: The Architecture of Art Criticism* (London: IB Tauris, 2010).

2 All quotes beginning in italics were uttered by transparadiso, or have been adapted from previously published and unpublished but written project descriptions.

3 D. W. Winnicott, "The Location of Cultural Experience", in *The International Journal of Psycho-Analysis*, v. 48 (1967), pp. 368–372, pp. 371–2. Republished in D. W. Winnicott: *Playing and Reality* (London: Routledge, 1991).

under the name spremembazione*. In a staged casting studio four young Italians and four young Slovenians were invited to show us their favorite places. At the final event,* Spremembazione *managed to temporarily remove the border at the Piazzale della Transalpina in front of the train station. For the duration of a cross-border badminton game the video camera was placed on a pedestal replacing the fence. On May 1, 2004, the border to the EU was lifted when Slovenia joined the EU. The fence in front of the train station was removed, and a large circular block placed there instead. Over time, planters were added, creating a new barrier.*

The focus of the theory of object relations created and developed by the Independent British Group of psychoanalysts is the unconscious relationship that exists between a subject and his/her objects, both internally and externally. (4) In continuing to explore the internal world of the subject, their work can be thought of as a continuation of Sigmund Freud's research. Yet there are also important differences, particularly in the way that the instincts are conceptualized, and the relative importance assigned to the mother and father in the development of the infant. Exploring the concept of an object relation to describe how bodily drives satisfy their needs, Freud theorized the instincts as pleasure-seeking. Ronald Fairbairn, an influential member of the Independent Group, instead suggested that they were object-seeking, that the libido is not primarily aimed at pleasure but at making relationships with others. For Melanie Klein too, objects play a decisive role in the development of a subject and can be either part-objects, like the breast, or whole-objects, like the mother. But whereas for Freud, it is the relationship with the father that retrospectively determines the relationship with the mother, for Klein, it is the experience of separation from the first object, the breast, that determines all later experiences. (5)

Following on and also developing aspects of Klein's work, D. W. Winnicott introduced the idea of a transitional object, related to, but distinct from, both the external object, the mother's breast, and the internal object, the introjected breast. For Winnicott, the transitional object or the original "not-me" possession stands for the breast or first object, but the use of symbolism implies the child's ability to make a distinction between fantasy and fact, between internal and external objects. (6) This ability to keep inner and outer realities separate yet interrelated results in an intermediate area of experience, the "potential space", which Winnicott claimed is retained, and later in life contributes to the intensity of cultural experiences around art and religion. Winnicott discussed cultural experience as located in the "potential space" between "the individual and the environment (originally the object)". In Winnicott's terms, for the baby this is the place between the "subjective object and the object objectively perceived". (7)

*Para*medics

In German, the word *Klinik* signifies a hospital for inpatients. The term is derived from the Greek word *klinein*, which means "lying down". What in English is called "clinic" is in German designated as *Ambulatorium*, which is derived from the Latin *ambulare*, "to walk around". (8)

Geschlossene Gesellschaft: *The* Indikatormobil *is a flexible tool for operations in the urban context situated between urban and artistic*

4 Gregorio Kohon (ed.), *The British School of Psychoanalysis: The Independent Tradition* (London: Free Association Books, 1986), p. 20. The British School of Psychoanalysis consists of psychoanalysts belonging to the British Psycho-Analytical Society, within this society are three groups, the Kleinian Group, the B Group (followers of Anna Freud) and the Independent Group.

5 Klein describes the early stages of childhood development in terms of different "positions". The paranoid schizophrenic position characterizes the child's state of one-ness with the mother, where he or she relates to part-objects such as the mother's breast, as either good or bad, satisfying or frustrating. See Melanie Klein, "Notes on Some Schizoid Mechanisms" (1946) in *Envy and Gratitude and Other Worlds 1946–1963* (London: Virago, 1988), pp. 1–24. This position is replaced by a depressive stage where in recognizing its own identity and that of the mother as a whole person, the child feels guilty for the previous aggression inflicted on the mother. See Melanie Klein, *Love, Guilt and Reparation and Other Works 1921–1945* (London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1981).

6 D. W. Winnicott, "Transitional Objects and Transitional Phenomena", *International Journal of Psychoanalysis*, v.34 (1953), pp. 89–97; see in particular pp. 89 and 94, republished in D. W. Winnicott: *Playing and Reality* (London: Routledge, 1991). See also D. W. Winnicott, "The Use of an Object", in *The International Journal of Psycho-Analysis*, v. 50 (1969), pp. 711–716.

interventions – a tool for "direct urbanism". It offers the possibility to include tactile aspects of urban planning in urban planning and urban design that transgress conventional genres. The Indikatormobil *operates upon request or invitation and takes the initiative to trace urban "emergencies" and to develop interventions according to the specific context. Parallel to transparadiso's exhibition at the MAK, Vienna, transparadiso held MAK NITE: it invited special guests to a dinner "on invitation only" in the main hall of the MAK. The non-invited regular visitors of MAK NITE were led to the courtyard, where the* Indikatormobil *was parked. On that very cold night the guests outside were offered a Russian soup (borsch) and hot wine, and welcomed by "Asyl in Not", an organization caring for immigrants seeking asylum. A live video conference between the main hall of the MAK and the* Indikatormobil *in the courtyard enabled communication between the selected dinner guests inside and the other guests outside.*

Leading figures for the Austrian Social Democrats, such as Victor Adler and Otto Bauer, put forward proposals for a project of economic and social regeneration, combining culture and politics in a new way. In Vienna, where the Social Democrats had the majority between 1918 and 1934, psychoanalysis played a key role in the process of radical reform, which aimed to create an urban environment that responded to the needs of children and workers' families. (9) In 1918, in his speech in Budapest, and in other speeches and writings, Freud had sanctioned the development of free psychoanalytic out-patient clinics, including the Poliklinik in Berlin, which opened in 1920, and the Ambulatorium in Vienna, which opened in 1922, (10) to which he gave moral and financial support. (11)

Wilhelm Reich, an Austrian "Freudo-Marxist" and key member of the Vienna clinic in the 1920s, was radicalized by the experience, and in his subsequent work considered social conditions to have an influence on neurosis. He later aimed to make psychoanalysis more accessible by "setting up free clinics throughout Vienna, even turning the back of a van into a mobile clinic that he would take into working class neighborhoods, dispensing therapeutic advice about emotional problems along with a political message about how sexual misery and family breakdown posed the need for socialism". (12) This practice of mobile psychoanalysis, where help is offered point to point from a moving vehicle, offers a psychic equivalent to the paramedic who comes to the site of the medical emergency equipped to give aid, and reminds me of Gilles Deleuze's comments concerning how theory can be used like a tool.

In a fascinating conversation between philosophers Gilles Deleuze and Michel Foucault that took place in 1972, Deleuze reveals quite directly, though certainly abstractly, how he comprehends a "new relation between theory and practice". Rather than understanding practice as an application of theory or as the inspiration for theory, Deleuze suggests that these "new relationships appear more fragmentary and partial", (13) and discusses their relationship in terms of what he calls "relays": "Practice is a set of relays from one theoretical point to another, and theory is a relay from one practice to another. No theory can develop without eventually encountering a wall, and practice is necessary for piercing this wall." (14) For Deleuze, theory is "not for itself": "A theory is exactly like a box of tools. (...) It must be useful. It must function. And not for itself. If no one uses it, beginning

7 D. W. Winnicott, "The Location of Cultural Experience", *op.cit.*, pp. 368–372, p. 371.

8 Elizabeth A. Danto, "The Ambulatorium: Freud's Free Clinic in Vienna", in *The International Journal of Psycho-Analysis*, v. 79 (1998), pp. 287–300.

9 *Ibid.*

10 I. M. Kadyrov, "Analytical space and work in Russia: Some remarks on past and present", in *The International Journal of Psycho-Analysis*, v. 86 (2005), pp. 467–482.

11 Elizabeth A. Danto, "The Ambulatorium: Freud's Free Clinic in Vienna", *op.cit.*

12 Frank Brenner, "Intrepid thought: psychoanalysis in the Soviet Union", June 11, 1999. *http://www.wsws.org/articles/1999/jun1999/freu-j11.shtml* (accessed June 1, 2012).

13 Michel Foucault and Gilles Deleuze, "Intellectuals and power: a conversation between Michel Foucault and Gilles Deleuze", in Donald F. Bouchard (ed.), *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews* (New York: Ithaca, 1977), p. 205.

14 *Ibid.,* p. 206.

with the theoretician himself (who then ceases to be a theoretician), then the theory is worthless or the moment is inappropriate." (15) Deleuze notes that in its encounter with "obstacles, walls and blockages", theory requires transformation into another discourse, presumably practice, to "eventually pass to a different domain". (16)

It is this possibility of transformation – the potential for change following the relay from theory to practice and back again – that interests me. transparadiso, like many conceptual artists, is highly versed in theoretical discourse, but Barbara Holub und Paul Rajakovics do not see themselves as "theoreticians"; however, in reflecting critically upon the procedures they employ and the ideological questions raised by a close attention to methodology, to practice after conceptualism is to perform a kind of theory. The practice of transparadiso offers them a kind of theoretical "tool kit" – arriving on site they are prepared to provide "help" in a given situation – offering space and time for tricky issues to be aired, and inviting questions to be played out and tested in different domains. It is not the way of transparadiso to put forward immediate quick-fix solutions to long term problems. Instead it is more like the slow and fluctuating process of psychoanalysis with all its loops, blockages, dead-ends and detours, those conversations which might start in the "back of a van", which provide tactics and strategies that will work their way towards the future over a much longer and intricate term, sometimes with intended consequences, yet these can also often be unexpected and surprising.

*Trans*ference

> The analytic object is neither internal (to the analysand or to the analyst), nor external (to either the one or the other), but is situated between the two. So it corresponds precisely to Winnicott's definition of the transitional object and to its location in the intermediate area of potential space, the space of "overlap" demarcated by the analytic setting. (17)

> Commons kommen nach Liezen: *Liezen's Stadtpark has long been an orchard that functions as the town commons. A pavilion was erected there that first served as a storage space for large-sized Tangram pieces. The pieces were later sold in a limited edition as art objects and part of a collective work of art. As they were sold, the pavilion gradually emptied out. The proceeds went directly back to Liezen and the local population, and were earmarked for events which took place in the pavilion. Months before the pavilion was built, transparadiso invited the public to play Tangram. While people were playing, they could discuss topics vital to the city and its future.*

The "setting" is a term used to describe the conditions within which the psychoanalytic encounter occurs. Following Freud, these conditions include "arrangements" about time and money, as well as "certain ceremonials" governing the physical positions of analysand (lying on a couch and speaking) and analyst (sitting behind the analysand on a chair and listening). (18) Coined by Winnicott, "as the sum of all the details of management that are more or less accepted by all psychoanalysts", (19) the term has been modified by others. In the work of José Bleger the setting comprises both the process of psychoanalysis, and the

15 *Ibid.*, p. 208.

16 *Ibid.*, p. 206.

17 André Green, "Potential Space in Psychoanalysis: The Object in the Setting", in Simon A. Grolnick and Leonard Barkin (eds.), *Between Reality and Fantasy: Transitional Objects and Phenomena* (New York and London: Jason Aronson Inc., 1978), pp. 169–189, p. 180.

18 Sigmund Freud, "On Beginning the Treatment (Further Recommendations on the Technique of Psycho-Analysis I)", (1913), in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud,* Volume XII (1911–1913): *The Case of Schreber, Papers on Technique and Other Works*, translated from the German under the general editorship of James Strachey (London: The Hogarth Press, 1958), pp. 121–144, 126, 133.

19 Luciana Nissim Momigliano, "The Analytic Setting: a Theme with Variations", in *Continuity and Change in Psychoanalysis: Letters from Milan*, (London and New York: Karnac Books, 1992), pp. 33–61, 33–34.

non-process or frame, which provides a set of constants, or limits, to the "behaviors" that occur within it. (20) And in terms of its spatial configuration, Jean Laplanche considers the setting to be a double-walled tub, (21) and for André Green it is a casing or casket that holds the "jewel" of the psychoanalytic process. (22)

Green has drawn attention to the setting not as a static tableau, but as a psychoanalytic apparatus; not as a representation of psychic structure, but as an expression of it. For Green, the position of the consulting room between inside and outside relates to its function as a transitional space between analyst and analysand, as does its typology as a closed space that is different from both inner and outer worlds, "The consulting room [...] is different from the outside space, and it is different, from what we can imagine, from inner space. It has a specificity of its own." (23) In Green's work the setting is a "homologue" for what he calls the third element in analysis, the "analytic object", which is formed through the analytic association between analyst and analysand, (24) at the point of interaction between transference and counter-transference, which according to Green corresponds to Winnicott's definition of the transitional object located in the intermediate area of potential space – that of play.

*Para*textuality

> More than a boundary or a sealed border, the paratext is, rather, a *threshold*, or [...] a "vestibule" that offers the world at large the possibility of either stepping inside or turning back. It is an "undefined zone" between the inside and the outside, a zone without any hard or fast boundary on either the inward side (turned toward the text) or the outward side (turned toward the world's discourse about the text), an edge. (25)

Uitzicht op!: *The public periscope* Uitzicht op! *was originally installed for the "Het Blauwe Huis" in Amsterdam-IJburg in 2009. IJburg is a series of five islands currently being constructed east of Amsterdam, ultimately they will create a link to Almere. The pioneer spirit of gaining land from the sea has been accompanied by the aim to create a high standard of living while still basing it on a conventional urban design. From 2005–9 this new urban development was accompanied by the "Het Blauwe Huis", to which Jeanne van Heeswijk invited other artists and people from various professional backgrounds to deal with the complex issues of how to construct an urban living form from scratch in a huge new urban development, addressing the shortcomings and discrepancies between vision and reality. transparadiso focused on the consequences of urban planning, especially the promise of a view of the IJmer as one of the most significant assets of this new urban development and its geographical location. But for many residents this view was a temporary privilege, because the view progressively disappeared with the completion of IJburg. The* Periscope *was made accessible to the public by the owners of a private roof terrace for the duration of the project.*

In the early pages of *Palimpsests* in 1982, Genette redefines transtextuality as the subject of poetics, (26) and extends his system of transtextualities into a five-part schema: intertextuality – a relation of co-presence between two or more texts or (in Genette more literally than in Kristeva) the actual presence of one text within another, through, for example, quotes, plagiarism, allusion; paratextuality – comprising those liminal devices and conventions, both within the book

20 José Bleger, "Psycho-Analysis of the Psycho-Analytic Frame", in *The International Journal of Psycho-Analysis*, v.48 (1967), pp. 511–519, p. 518.

21 The French term used is "baquet". See Jean Laplanche, "Transference: its Provocation by the Analyst" [1992], translated by Luke Thurston, John Fletcher (ed.), *Essays on Otherness* (London: Routledge, 1999), pp. 214–233, p. 226, note.

22 The French word used is "écrin". See André Green, *Key Ideas for a Contemporary Psychoanalysis: Misrecognition and Recognition of the Unconscious* (London: Routledge, 2005), p. 33, note.

23 "Dialogues with Andre Green", in Gregorio Kohon (ed.), *The Dead Mother: The Work of André Green* (London: Routledge, published in association with the Institute of Psycho-Analysis, 1999), p. 29.

24 André Green, "The Analyst, Symbolization and Absence in the Analytic Setting (On Changes in Analytic Practice and Analytic Experience) – In Memory of D. W. Winnicott", in *The International Journal of Psycho-Analysis*, v. 56 (1975), pp. 1–22, p. 12.

25 Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation* [1987], translated by Jane E. Lewin (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), pp. 1–2.

26 Gérard Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, translated by Channa Newman and Claude Doubinsky (Lincoln: University of Nebraska Press, 1997), p. 1.

(peritext) and outside it (epitext), that mediate the book to the reader, for example, its title, subtitle, prefaces, postfaces, forewords, notes, blurbs, book covers, dust jackets; metatextuality – the transtextual relationship that links a commentary to "the text it comments upon (without necessarily citing it)"; hypertextuality – the superimposition of a later text on an earlier one, in other words, a relationship relating text B (hypertext) to an earlier text A (hypotext); and architextuality (or architexture). (27)

According to Richard Macksey, the "topology" explored by Genette in *Paratexts* is one of the "borderland" between the text and the "outside" to which it relates. (28) For Macksey, Genette's notion of the *paratext* is neither on the interior nor on the exterior, neither container or contained, but is an undecideable space: "it is on the threshold; and it is on this very site that we must study it, because essentially, *perhaps its being depends upon its site*". (29)

*Trans*formations

Préposer: to put somebody in a position to carry out a function by giving them the means or the authority to fulfill it. The term *préposé* in French may refer to an agent or clerk, and is commonly used to refer to a postman. When messengers are commissioned to transport messages through message-bearing systems, they require some means of transport: Hermes and the myriad angels travel on wings; the postman carries his bicycle – or is it the other way around? […] *Préposés:* They don't change in themselves, but they change everything around them, words, things and people. (30)

Deseo urbano: *In Valparaiso transparadiso presented* Deseo urbano*, an urban game which used the dynamics of games like "Trivial Pursuit". The public sites where the games were played (cafés, parks, restaurants, community centers) were announced in local papers, by postcards and posters. Besides these public events, the game was played with the MINVU (Ministry of Housing and Urban Planning) for Chile's 5th region. The passion and active involvement of these diverse participants allowed for a reconsideration of the conventional practice of urban design and opened up possibilities for negotiating with the planning authorities. The players noted their wishes and desires on postcards, which were presented to Daniel Sepulveda, MINVU director. The resulting questions and the participants' desires served as a starting point for moving towards developing a more diversified planning process.*

The figure of the angel features strongly in the intellectual project of Michel Serres. Truly transdisciplinary, Serres travels across science, literature, philosophy and art, constantly interrogating, in the most poetic fashion, the nature of knowledge itself. In earlier texts this operates implicitly through the figure of the guide and the messenger. In *Hermes* I–V (1969–80) the fascination is with information theory, transport and the multiplication of messages through diverse spaces of communication. (31) Later in *The Troubadour of Knowledge* (1991), in a discussion of the passage between the exact sciences and sciences of man, Serres refers to the importance of points of exchange and conditions of passage. (32) But in a more recent publication, *Angels: A Modern Myth*, his interest in angels

27 *Ibid.,* pp. 1–7.

28 Richard Macksey, "Foreword", in Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, *op. cit.*, pp. xi–xxii, p. xiv–xv.

29 *Ibid.*, p. xvii.

30 Michel Serres, *Angels: A Modern Myth*, (Paris: Flammarion, 1995), p. 139, where he refers to Jacques Tati (1908–82), *Jour de Fete;* and then pp. 140–6.

31 Michel Serres, *Hermès* Vol 1: *La Communication* [1969] (Paris: Editions de Minuit, 1984); *Hermès*. Vol 2: *L'Interférence* (Paris: Editions de Minuit, 1972); *Hermès* Vol 3: *La Traduction* (Paris: Editions de Minuit, 1974); *Hermès* Vol 4: *La Distribution* [1977] (Paris: Editions de Minuit), 1981; and *Hermès*. Vol 5: *Le Passage du nord-ouest* (Paris: Editions de Minuit, 1980).

32 Michel Serres, *Le Tiers-Instruit* (Paris: Gallimard, 1991), *The Troubadour of Knowledge*, translated by Sheila Faria Gloser and William Paulson (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997).

is far more explicit. This text is a narrative, of sorts, set up as a conversation between two characters whose lives are based around an airport – one is a pilot, the other a doctor at the airport.

Serres' interest in angels concerns their threshold condition and occupation of a passage between. But although his work also highlights the angelic condition as temporal and spatial, his real emphasis is on communication, mediation and transformation as a result of exchange. Serres suggests that there are certain places where messages from angels increase in number and intensity; he calls these "passing places of angels"; they are spaces of transition or interchange, such as airports, places of mass transit and new technologies. Serres emphasizes the unstable nature of angels and their dual role as verbal messengers and elemental fluxes, but perhaps the most interesting thing Serres has to say about angels is that they are the personification of prepositions. Prepositions make connections between people, objects and places; some emphasize position, others focus on relations, and yet others, the directional nature of relations. Following Serres, it is possible to re-think the connections between objects, people and places in terms of transformation. Like prepositions, objects can suggest a number of different narratives about their histories and by indicating new future uses that have the potential to change everything around them. As gifts, in challenging capitalist notions of profit and ownership, objects have an important role to play as mediators, bridging the private worlds of separate individuals. As toys, in encouraging play and speculation, animate objects mediate between real and imaginary, allowing for the invention of new possibilities and imaginary scenarios, often through games.

33 D. W. Winnicott, "Primitive Emotional Development", in *The International Journal of Psycho-Analysis*, v. 26 (1945), pp.137–143, p. 137.

*Para*dox

> I shall not first give a historical survey and show the development of my ideas from the theories of others, because my mind does not work that way. What happens is that I gather this and that, here and there, settle down to clinical experience, form my own theories and then last of all interest myself in looking to see where I stole what. Perhaps this is as good a method as any. (33)

> Sites as Set: *one element of this larger project is* The Magic Panorama. *With the sea as empty center, it makes the tension between enforced development and staged standstill evident. This tension is typical for tourist areas like Rovinj: the coastline, the horizon of the sea and its mythical borders – Rovinj and Muca – form a circle of a magic panorama. Three points, A, B, C (Hypermarket/Supermarket/X-change) set the coastline under tension: different speeds, as well as programs of non-determined expansion (CLOUDS) at specific locations generate a hyperactive beach zone, a dense "parcours" of enhanced use-value: together with PARA-SITE (zone for possible micro-economies), which contaminates the housing area, the PARA-COURS generates those spaces of surplus value that undermine dominant developments without hindering their flux.*

One of the more serious failings of so-called public art has been to do precisely what Winnicott in the first quote above says that he cannot do: go directly from

A to B – not "gathering" this and that on the way and not trusting the process of "settling down" to experience. Linear processes, which do not allow for the seemingly wasteful time of "gathering" and "settling down", have often produced public spaces and objects that approach problems rather directly with the aim of providing solutions and offering answers to questions. If there is such a practice as public art, and that in itself is debatable, then shouldn't public art be engaged instead in the production of restless objects and spaces, ones that provoke us, that refuse to give up their meanings easily but instead demand that we question the very formation of the problems that we are presented with as givens?

A client's brief is often driven by the need for an "application", which might make it less usual for a designer to be encouraged to make a "problematic" object or a design that critiques the context of an application and to take seriously the construction of critique as a reasonable design outcome. Indeed such an approach – to work against the aim of the brief, or to oppose the expressed desire of the client – might seem paradoxical if one is in the mind set of characterizing design as the provision of an artifact made to "solve" a problem. Yet, transparadiso's practice suggests that by operating in a more critical mode, urban practitioners can create projects that put forward questions as the central tenet of the research, instead of (or sometimes as well as) solving or resolving problems, they expand the concept of the object from a singular artifact to a setting or situation that may, of course, include actual things, but more importantly through which it is possible to fundamentally rethink the parameters of the problem itself.

Here the role of the unrealized project becomes important. Competition entries provide important sites for working through ideas and concepts, and for questioning the parameters of a problem, and the institutions which frame and endorse such problems, in particular in architecture and planning. (34) There is a long history of architects producing their most innovative work as so-called paper architecture. Yet the relationship constructed between the imagined and real is far more complex than built and unbuilt, since some so-called paper projects hope to be built, while others set themselves up as unbuildable, as well as a third type which often uses normative representational codes, and appears to describe an intended physical construction, while in fact questioning the assumptions implicit in architectural discourse concerning what we consider appropriate and buildable. The sites of exhibition and publishing are therefore essential to the practice of urbanism in providing places to explore the critical and conceptual potential of architectural design and planning.

I have argued that such projects, which critically intervene in the sites into which they are inserted, as well as the disciplinary procedures through which they operate, can be called "critical spatial practice". (35) Drawing on the work of Michael de Certeau and Henri Lefebvre, I distinguish between those strategies that aim to maintain and reinforce existing social and spatial orders, and those tactics that seek to critique and question them. I extend the definition of the term "critical", from Frankfurt School critical theory, to encompass practice – particularly those critical practices that involve self-reflection and the desire for social change: that seek to transform rather than to only describe. (36)

The directness that the term intervention suggests might relate to the practice of "direct urbanism", put forward by transparadiso as a third mode of urbanism,

34 See, for example, Jonathan Hill, *The Illegal Architect* (London: Black Dog Publishing, 1998).

35 I first introduced the term "critical spatial practice" in my article Jane Rendell, "A Place Between Art, Architecture and Critical Theory", in *Proceedings to Place and Location* (Tallinn, Estonia: 2003) pp. 221–33; and later consolidated and developed the concept in my book Jane Rendell, *Art and Architecture: A Place Between*, (London: IB Tauris, 2006). Since that time, the same term has been taken up by individuals such as Judith Rugg in her seminars at the RIBA, London, from around 2008; Eyal Weisman to describe activities as part of the "MA: Research Architecture" at Goldsmiths College of Art, London; and most recently by Marcus Miessen to identify the "MA: Architecture and Critical Spatial Practice" launched in 2011 at the Städelschule, Frankfurt.

36 Jane Rendell, *Art and Architecture*, *op. cit.*

along with design and planning. Yet although transparadiso's way of working is direct in that it is a form of action on the ground, it is not a type of interruption or breakage; instead its practice is a point from which to start out, and so offers a sense of trajectory with an as-yet-undetermined potential. Not wishing to follow the most obvious and logically efficient route from A to B, transparadiso's "desire lines" seek out and make time for the gathering of this and that, here and there, along the way, thus raising important issues concerning temporality for critical spatial practice.

Typically, critical interventions are considered to be short term, especially those that operate following the "shock" principle of montage, where new insertions into existing sites produce immediate juxtapositions displacing dominant meanings and interrupting particular contexts. Yet the experience of an intervention might also be a pause from which one can draw out more subtle ambiguities over time. When instigated as part of the much longer process of urban design and planning, an apparently small situation might be taken up again later, but in an alternative way in a new context, so connecting different temporalities – the short- and the long-term as well as all the times between – hinting at how a temporary intervention might – along the way – turn the present towards the future as well as the past.

Reflecting on the work of art-architecture, collaborative muf critic Kath Shonfield posed the following questions and observations: "How do you develop a city-wide strategy when you are fascinated by the detail of things? And how can you make something small-scale in the here and now if you are driven by the urge to formulate strategic proposals for the future? In a sense, this conundrum has always presented itself to the architect-planner. [...] It is in this context that I want to start to look at some of the implications of muf's work that could be considered a possible paradigm for the operations of the architecture-planner [...] muf's work [...] develops the particular to the general and back to the particular. [...] It is expressed in the formula d/s = DETAIL/STRATEGY." (37)

Shonfield's analysis of muf's working processes is absolutely spot-on, yet the tendency of the alternative urbanisms which emerged in the 1990s, especially in the UK where muf is located, was to frame such micro-macro interactions through the spatial turn, as my own term "critical spatial practice" also indicates. However, it has become increasingly clear that the tactics and strategies – ambulant, instant, insurgent, DIY and direct – of this current phase of urbanism are highly sophisticated in their approach to time. And this is where, or perhaps I should say when, transparadiso set the tone for a nuanced exploration of the temporality of urban interventions, the need for both the fleeting event and the patience born of waiting for that proposition which might occur in a far-distant future. transparadiso's urban practice enjoys the reciprocity of micro and macro times – the moments and the mullings – and the opportunities they offer each other: where fleeting insights can be gathered, to return to Winnicott, to activate much slower evolutions, while within a long-term framework even a tiny incident has resonance.

37 Katherine Shonfield, "Premature Gratification and Other Pleasures", in muf, *This is what we do: a muf manual* (London: Ellipsis, 2001), pp. 14–23, p. 14.

*Trans*versality

Transversality in the group is a dimension opposite and complementary to the structures that generate pyramidal hierarchization and sterile ways of transmitting messages. Transversality is the unconscious source of action in the group, going beyond the objective laws on which it is based, carrying the group's desire. (38)

Lichtventilator, Resonanzboden, Vogerlbad: *transparadiso was commissioned to develop a design for a corridor area of the hospice characterized by a concrete pit, which was originally planned for a biotope. (...) A* light fan *throws patches of light onto the floor which can be gradually altered by the individual control of the fan blades, as if sunlight were streaming through a canopy of leaves – and yet the object concerned is a lamp. The pit is filled with a slightly sunken Iroko parquet floor, and it is transformed into a sound board by bass shakers. Seating with an integrated stereo grows out of this, from where one can observe birds in a specially conceived* birdbath *in the adjacent atrium. If one looks back inside, a delicate drawing is to be seen on the rear wall of the "extended living room", showing the outlines of patches of light similar to those projected onto the floor.*

38 Félix Guattari, "Transversality" [1964], in Félix Guattari, *Molecular Revolution: Psychiatry and Politics*, translated by Rosemary Sheed, (Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1984), pp. 11–23, p. 22.

39 Jane Rendell, *Art and Architecture, op. cit.*

40 Julia Kristeva, "Institutional Interdisciplinarity in Theory and Practice: an interview", in Alex Coles and Alexia Defert (eds.), *The Anxiety of Interdisciplinarity, De-, Dis-, Ex-*, v. 2, (London: Blackdog Publishing, 1997), pp. 3–21, pp. 5–6.

In both academic and arts-based contexts, the term interdisciplinarity is often used interchangeably with multidisciplinarity, but I have argued that the two terms mean quite different things. In my view, multidisciplinarity describes a way of working where a number of disciplines are present but maintain their own distinct identities and ways of doing things, whereas in interdisciplinarity individuals operate between, across and at the edge of their disciplines and in so doing question the ways in which they usually work. (39) In exploring questions of method or process that discussions of interdisciplinarity inevitably bring to the fore, Julia Kristeva has argued for the construction of "a diagonal axis", and noted that "interdisciplinarity is always a site where expressions of resistance are latent", (40) while Homi Bhabha has also described interdisciplinarity in psychoanalytic terms as an "ambivalent movement between pedagogical and performative address". (41)

It is precisely because of the presence of unconscious processes that I am a passionate advocate of interdisciplinarity; for me interdisciplinary work is difficult, not only because it is critical, ethical and political, but also because it is emotional, and as such raises issues that are not only material and intellectual, but also psychic. In demanding that we exchange what we know for what we do not know, and that we give up the safety of competence and specialism for the fear of inability and the associated dangers of failure, the transformational experience of interdisciplinary work produces a potentially destabilizing engagement with existing power structures, allowing the emergence of fragile and uncertain forms of new and untested experience, knowledge, and understanding.

If interdisciplinarity is concerned with working between the gaps in order to question the edge of a discipline, transdisciplinarity is often described as a horizontal movement, concerned with moving across, transversally. Derived from the Latin preposition "trans", meaning "across, to or on the farther side of, beyond, over",

the term can be used to give the sense of "across, through, over, to or on the other side of, beyond, outside of, from one place, person, thing, or state to another". (42) In Gary Genosko's excellent book on Félix Guattari, he describes how for Guattari, the interdisciplinarity (of 1968) was compromised, it relied too much on the disciplines between which it was located, and served to strengthen rather than question their dominance. For Guattari, it is transdisciplinarity that holds the potential of radical critique, related, in his own philosophy, to "transversality [...] explicitly a creature of the middle", (43) where the "trans" is capable of transversal actions, which, in cutting across existing territories of knowledge, allows them to be experienced differently, thus providing new positions and perspectives.

Guattari, in his essay of 1964, "The Transference", notes that "in the transference there is virtually never any actual dual relation". (44) He argues that dual relations are always triangular in character, noting that "there is always in a real situation a mediating object that acts as an ambiguous support or medium". (45) As Genosko notes, Guattari relies to a certain extent both on Winnicott's notion of the transitional object and potential space between mother and child as a third entity, but also on Jacques Lacan's *object a*, as that which provokes the institution's desire. As Genosko puts it, for Guattari, "it is with the triangle and threes that micropolitics begins". (46) According to Genosko, a key early question for Guattari concerns what becomes of transference in the institutional setting of the hospital, and it is transversality which for him provides the possibility of critiquing the "institutional context, its constraints, organization, practices, etc., all those things and relations which normally exist in the background". (47)

With transparadiso we have a practice which desires to transform and is itself transformative, hoping to transform – through engagement – the situations and subjects it encounters – but not leaving the challenging task of change to others. Instead it also seeks to continuously transform itself in response to its own processes and products, folding ongoing self-reflection and institutional critique into the process of making urban work. transparadiso is both transdisciplinary and transversal. Moving across art, architecture and urbanism, it calls into question institutional structures and the ways in which they become manifest at the crossings between different disciplinary contexts, and rather than back away from a stoppage, the artist-architects turn blockages into interesting opportunities and places for imaginative play.

*Para*dise

> First there are the utopias. Utopias are sites with no real place. They are sites that have a general relation of direct or inverted analogy with the real space of society. They present society itself in a perfected form, or else society turned upside down, but in any case these utopias are fundamentally unreal spaces. [...] There are also, probably in every culture, in every civilization, real places – places that do exist and that are formed in the very founding of society – which are something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted. Places of this kind are outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality. Because these places are absolutely different from all the sites that they

41 Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, (London: Routledge, 1994), pp. 163. In an interview with English and art historian W. J. T. Mitchell, cultural critic Homi Bhabha discusses the operation of two different forms of interdisciplinarity in academic institutions over the past thirty to forty years. The first, which he names "Interdisciplinarity 1", assumes that different disciplines have "foundational truths", but that by putting "two foundations in proximity" a "wider base" can be created. Bhabha believes the institutions are quite comfortable with "Interdisciplinarity 1", but that there is another interdisciplinary mode, which he calls "Interdisciplinarity 2". For Bhabha, "Interdisciplinarity 2 is not an attempt to strengthen one foundation by drawing from another; it is a reaction to the fact that we are living at the real border of our own disciplines, where some of the fundamental ideas of our discipline are being profoundly shaken". In his view, "questions to do with the indeterminate, with contingency, with intertextuality, have become central – the issue of ambivalence too", and that this is "because Interdisciplinarity 2 is fired with a desire to understand more fully, and more problematically, that it's posed at the point of our disciplines' liminality". See "Translator translated", (interview with cultural theorist Homi Bhabha) by W. J. T. Mitchell, *Artforum*, v. 33, n. 7 (March, 1995), pp. 80–84, *http://prelectur.stanford.edu/lecturers/bhabha/interview.html* (accessed June 1, 2012).

42 *http://oed.com/view/Entry/204575?rskey=ouUZXL&result=2 - eid and http://oed.com/view/Entry/204575?rskey=KjaYsa&result=2&isAdvanced=false - eid* (accessed June 1, 2012).

reflect and speak about, I shall call them, in contrast to utopias, heterotopias. I believe that between utopias and these quite other sites, these heterotopias, there might be a sort of mixed, joint experience, which would be the mirror. (48)

Stadtwerk Lehen: *An association was founded in order to realize the core and parallel strategy of transparadiso's concept for this new quarter: to create an urban boulevard which would provide a lively public zone not just for this residential area but also for the adjacent areas of public housing and the whole district of Salzburg-Lehen. Therefore a special concept was developed with subsidized ground floor areas dedicated to establishing public uses along the boulevard, a mixture of NGOs and community uses (adult education center, kindergarten, studio building, café, boulder center) and cultural institutions (e.g. Salzburg City Gallery and Fotohof Gallery).*

For Michel Foucault, the sealed and self-contained world of the garden could be described as a "heterotopia" – a place with a different ordering system. Yet unlike paradise, the "non-place" of the perfect world depicted by utopia, the unique logic of the garden also has a physical location. Paradise gardens have a spiritual rather than a pragmatic function – they are places removed from the everyday – sanctuaries often used for reflection. While the Japanese dry garden forms a symbolic analogue to nature, the rugs of the Middle East follow the sanctity of water in dry lands and depict walled gardens with dancing fountains at their center, exemplified in the design of palaces and religious architectural complexes, such as those built in Seville, Granada and Córdoba. In the West we have tended to separate the productive use of irrigated land for farming and agriculture, from the contemplation of nature in its various romantic forms, the untamed sublime of the wild and its domesticated and more comforting picturesque equivalent.

In some traditional separations of art and architecture, similar distinctions have been made between architecture located on the side of the functional and productive, and art positioned in the place of the decorative and contemplative. Yet the work of transparadiso does not accept these divisions and normative ordering devices. Instead it seeks to produce projects that multiply the possibilities of exchange across the border between art and architecture, working on multiple scales from the single object and detail of one instance among many through to much more complex urban situations and unfolding developments. By placing the disciplines side by side, and performing double and sometimes triple roles – as artist, architect and client –Barbara Holub und Paul Rajakovics repeatedly change standpoints to ask, with the shift in attitude that comes from adopting an unexpected position, much more of a discipline than one would expect. They demand that we face up to social issues, but not necessarily directly, sometimes instead making hidden things visible by playing situations at their own game.

***

Swinging: *A video work by Barbara Holub provides me with a motif, a recurring figure or emblem, for transparadiso's approach: a girl swings into and away from the camera, moving back and forth, sometimes near, sometimes far, but always moving across.*

43 Gary Genosko, *Félix Guattari: An Aberrant Introduction* (London: Continuum, 2002), p. 60.

44 Félix Guattari, "The Transference" [1964], in Gary Genosko (ed.), *The Guattari Reader*, (Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 1996), pp. 61–68, p. 63.

45 *Ibid.*

46 Gary Genosko, "Félix Guattari", in *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, (2003), v. 8, n. 1, pp. 129–40, p. 132.

47 Gary Genosko, "Félix Guattari: An Aberrant Introduction", *op. cit.*, p. 71.

48 Michel Foucault, "Of Other Spaces" [1967]. This text, entitled "Des Espace Autres" and published by the French journal *Architecture / Mouvement/ Continuité* in October, 1984, was the basis of a lecture given by Michel Foucault in March 1967. Translated from the French by Jay Miskowiec. *http://www.opa-a2a.org/dissensus/wp-content/uploads/2008/03/foucault_michel_des_spaces_autres.pdf* (accessed May 30, 2012).

Quer hindurch und daran entlang: writing transparadiso

Jane Rendell

transparadiso, eine in Wien ansässige, aber international agierende Plattform, bestehend aus der Künstlerin und studierten Architektin Barbara Holub und dem Architekten und Stadtplaner Paul Rajakovics, hat in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren ein vielschichtiges, meist in Verbindung mit Fachleuten, BauherrInnen / AuftraggeberInnen, PlanerInnen, Nutzergruppen und StadtbürgerInnen entstandenes Geflecht aus Artefakten und Ereignissen – Kunstinstallationen, Performances, Videoarbeiten, urbanen Interventionen, Masterplänen, Wettbewerbseinreichungen und realisierten Architektur- und Stadtbauprojekten – geschaffen, das ich im vorliegenden Text im Sinn meines Site-Writing-Verfahrens[1] auszuschreiben versuche. Dabei beziehe ich mich auf eine Reihe ihrer grundlegenden Vorlieben und Vorgangsweisen, von denen zwei bereits in ihrem Namen – in den Präpositionen „trans" und „para" – anklingen. Ich habe die Absicht, mich durch die verschiedenen Facetten ihrer Methodologie hindurch- und an ihnen entlangzuschreiben – ihrem kontinuierlichen Experimentieren mit verschiedenen Verbindungen von künstlerischen, architektonischen und planerischen urbanistischen Positionen: immer kritisch, geistreich und infragestellend, aber auch spielerisch. Im Einklang mit der Bedeutung der Dreizahl für das Verständnis des Übergangsraums und der Transversalität im Werk von D. W. Winnicott, André Green und Félix Guattari, ist der Text trivalent aufgebaut: Die ersten beiden Texte laufen nebeneinander her, stellen eine theoretisch-philosophische Stimme an die Seite jener der PraktikerInnen.[2] Zu diesen tritt dann meine eigene Stimme als ein drittes Element hinzu und quert den Beziehungsraum zwischen den beiden anderen. Die drei Stimmen stehen jeweils für sich und versuchen nicht, einander zu definieren oder zu erklären; sie lassen unterschiedliche Assoziationen und Verknüpfungen durch den Leser oder die Leserin zu.

*Trans*itional Space – Übergangsraum

> Dieser potenzielle Raum entsteht in der Wechselwirkung zwischen dem ausschließlichen Erleben des eigenen Ich („es gibt nichts außer mir") und dem Erleben von Objekten und Phänomenen außerhalb des Selbst und dessen omnipotenter Kontrolle. […] Ich habe versucht, die Aufmerksamkeit auf die theoretische und praktische Bedeutung eines dritten Bereichs, den des Spiels, zu lenken, der sich auf das kreative Leben und auf das gesamte menschliche Kulturleben erstreckt. Diesem dritten Bereich steht die innere, persönliche, psychische Realität und die wirkliche, äußere Welt, in der der einzelne lebt und objektiv wahrnehmbar ist, gegenüber.[3]

Jemandsland 1997/2011: *1997 hielt Paul Rajakovics auf Einladung des ACMA Milano in Gorizia (Italien) einen Architekturworkshop zum Thema Grenze ab. Mit seinen TeilnehmerInnen sammelte er Zeichnungen von den Bewohnern Gorizias und Nova Goricas (Slowenien), die drei Fragen zur Zukunft der beiden Städte beantworten sollten. Die Zukunftsvorstellungen erwiesen sich als eher traumatisch, sodass er beschloss, die Arbeit an dem Projekt fortzuführen, aber mit jungen Leuten. Ein Jahr später kehrte er mit seinen PartnerInnen (Bernd Vlay und Margarethe Müller) nach Gorizia zurück und arbeitete an dem Projekt* Spremembazione *weiter. In einem Castingstudio wurden vier junge ItalienerInnen und vier junge SlowenInnen ausgewählt, ihre Lieblingsplätze zu zeigen. Bei einem abschließenden Event gelang es, die Grenze auf der Piazzale della Transalpina vor dem Bahnhof aufzubrechen. Für die Dauer eines grenzüberschreitenden Badminton-Spiels trat eine Videokamera an die Stelle eines Stücks Grenzzaun. Am 1. Mai 2004 führte der EU-Beitritt Sloweniens zur Abschaffung der Grenze. Der Zaun vor dem Bahnhof wurde entfernt und durch einen Kreis ersetzt. Nach und nach aber wurden Blumentöpfe aufgestellt, sodass eine neue Barriere entstand.*

Im Mittelpunkt der von der Gruppe der Unabhängigen in der britischen Psychoanalyse entwickelten Theorie der Objektbeziehungen steht die unbewusste Beziehung zwischen einem Subjekt und seinen inneren und äußeren Objekten.[4] Mit der fortgesetzten Erkundung der Innenwelt des Subjekts steht ihre Arbeit durchaus in der Tradition von Sigmund Freud, aber sie weichen auch in wesentlichen Punkten, insbesondere in ihrer Triebauffassung und in der Bedeutung, die sie der Mutter bzw. dem Vater für die Entwicklung des Kindes beimessen, von ihm ab. Ging Freud bei der Erforschung der Objektbeziehung, mit der er die körperliche Bedürfnisbefriedigung erklären wollte, davon aus, dass Triebe lustsuchend sind, so vertrat Ronald Fairbairn, ein einflussreiches Mitglied der Unabhängigen, eher die These, dass sie objektsuchend seien, dass die Libido nicht in erster Linie nach Lust, sondern nach Beziehungen mit anderen strebt. Auch für Melanie Klein spielen Objekte eine entscheidende Rolle für die Subjektbildung und können entweder Teilobjekte wie die Brust oder Ganzobjekte wie die Mutter sein. Im Gegensatz zu Freud, für den die Beziehung zum Vater rückwirkend die Beziehung zur Mutter bestimmt, ist für Melanie Klein die Erfahrung der Trennung vom ersten Objekt, der

Brust, bestimmend für alle späteren Erfahrungen.[5] Aufbauend auf Kleins Arbeiten und sie zum Teil weiterentwickelnd, führte D. W. Winnicott den Begriff des Übergangsobjekts ein, eines mit dem äußeren Objekt, der Mutterbrust, und dem inneren Objekt, der introjizierten Brust, zwar verbundenen, aber davon geschiedenen Objekts. Für Winnicott steht das Übergangsobjekt oder der erste „Nicht-ich"-Besitz zwar für die Brust oder das erste Objekt, sein symbolischer Gebrauch aber verweist zugleich auf die Fähigkeit des Kindes, zwischen Fantasie und Wirklichkeit, inneren und äußeren Objekten zu unterscheiden.[6] Diese Fähigkeit, die innere und die äußere Realität auseinanderzuhalten und zugleich aufeinander zu beziehen, führt zu einem intermediären Erfahrungsbereich, dem „potenziellen Raum", der laut Winnicott bewahrt wird und im späteren Leben zur Intensität von Kunst- und Religionserfahrungen beiträgt. Für Winnicott ist kulturelles Erleben in einem „potenziellen Raum" zwischen „Individuum und Umwelt (anfänglich: dem Objekt)" lokalisiert. In seiner Definition ist dies für das Kleinkind der Ort zwischen „subjektivem Objekt und objektiv wahrgenommenem Objekt".[7]

*Para*medics – Noteinsatzkräfte

Im Deutschen bezeichnet das Wort „Klinik" ein Krankenhaus für stationäre Patienten. Das Wort leitet sich vom griechischen Verb *klínein*, „sich niederlegen", ab. Was man im Englischen als *Clinic* bezeichnet, wird im Deutschen „Ambulatorium" genannt, vom lateinischen *ambulare*, „herumgehen".[8]

Geschlossene Gesellschaft: *Das* Indikatormobil *ist ein flexibles Tool für „direkten Urbanismus" – für Operationen im urbanen Kontext, im Feld zwischen urbanen und künstlerischen Interventionen. Es eröffnet die Möglichkeit, taktile Aspekte urbaner Fragestellungen in stadtplanerische Überlegungen und Maßnahmen jenseits konventioneller Genres miteinzubeziehen. Das* Indikatormobil *tritt auf Anfrage oder Einladung in Aktion, wird aber auch selbst initiativ, um urbane „Notsituationen" aufzuspüren und kontextspezifische Interventionen vorzunehmen. Im Rahmen der transparadiso-Ausstellung im Wiener MAK bestritt transparadiso auch eine MAK NITE: Eine geschlossene Gesellschaft wurde zu einem Dinner in der Säulenhalle des MAK geladen. Die nicht geladenen BesucherInnen der MAK NITE wurden in den Hof umgeleitet, wo das* Indikatormobil *parkte. In der klirrenden Kälte jener Nacht wurden die Gäste draußen von der Flüchtlingsorganisation „Asyl in Not" begrüßt und mit Borschtsch und Glühwein bewirtet. Eine Video-Liveschaltung zwischen der Säulenhalle und dem* Indikatormobil *im Hof ermöglichte die Kommunikation zwischen den geladenen Gästen drinnen und den nicht geladenen draußen.*

Nach dem ersten Weltkrieg nahm die von Victor Adler und Otto Bauer geprägte Sozialdemokratische Arbeiterpartei in Wien ein wirtschaftliches und soziales Wiederaufbauprojekt in Angriff, das Kultur und Politik auf eine neue Weise miteinander verband und dessen radikale Reformen schließlich unter der Bezeichnung „Rotes Wien" bekannt wurden. Die Psychoanalyse spielte in diesem Reformprozess, der eine auf die Bedürfnisse von Kindern und Arbeiterfamilien abgestimmte urbane Umwelt schaffen wollte, eine bedeutende Rolle.[9] In seinem Vortrag auf dem Budapester psychoanalytischen Kongress von 1918 – aber auch in anderen Reden und Schriften – sprach sich Freud für die Entwicklung freier psychoanalytischer Behandlungsstellen aus, was u. a. zur Entstehung der 1920 eröffneten Poliklinik in Berlin und des 1922 eröffneten Ambulatoriums in Wien führte,[10] das er selbst moralisch und finanziell unterstützte.[11]

Wilhelm Reich, ein österreichischer Freudomarxist und bedeutendes Mitglied des Wiener Psychoanalytischen Ambulatoriums, wurde durch die dort gemachten Erfahrungen radikalisiert und vertrat in seinem späteren Werk die These, dass auch soziale Umstände zur Neurosenbildung beitragen. In der Folge versuchte er, den Zugang zur Psychoanalyse zu erleichtern, indem er „in ganz Wien freie Beratungsstellen einrichtete und sogar einen Lieferwagen zu einem mobilen Ambulatorium umbaute, von dem aus er in Arbeiterbezirken unentgeltlich therapeutische Hilfe für emotionale Probleme anbot, aber auch die politische Botschaft verkündete, dass sexuelles Elend und Familienzerfall den Sozialismus unumgänglich machen."[12] Diese Praxis der mobilen Psychoanalyse, bei der von einem Fahrzeug aus konkrete Hilfe geleistet wird, ist ein psychologisches Äquivalent des Rettungsteams, das an den Ort des medizinischen Notfalls kommt, und erinnert mich an Gilles Deleuze' Bemerkungen zur Verwendung der Theorie als Werkzeug.

In einem faszinierenden Gespräch zwischen Gilles Deleuze und Michel Foucault aus dem Jahr 1972 spricht Deleuze ziemlich direkt, wenn auch sehr abstrakt darüber, was er unter einer neuen „Beziehung zwischen Theorie und Praxis" versteht: Seiner Meinung nach ist die Praxis nicht mehr Anwendung der Theorie oder Inspiration für sie; „die Beziehungen zwischen Theorie und Praxis sind viel partieller und fragmentarischer".[13] Für Deleuze ist die Praxis die Überleitung von einem theoretischen Punkt zum anderen, wogegen die Theorie von einer Praxis zur anderen überleitet. „Keine Theorie kann sich entwickeln, ohne auf eine Mauer zu stoßen, die nur von der Praxis durchstoßen werden kann."[14] Theorie ist nichts für sich Stehendes: „Eine Theorie ist ein Instrumentarium […] sie hat zu funktionieren. Und zwar nicht für sich selbst. Wenn es niemanden gibt, der sich ihrer bedient – das beginnt schon beim Theoretiker selbst, der damit aufhört ein solcher zu sein –, so taugt die Theorie eben nichts oder es ist der richtige Moment noch nicht gekommen."[15] Stößt die Theorie „auf

Hindernisse, auf Mauern", muss sie in einen anderen Diskurs – gemeint ist: in Praxis – transformiert werden, um schließlich auf ein neues Gebiet gelangen zu können.[16]

Diese Möglichkeit der Transformation, die das Hin- und Herpendeln zwischen Theorie und Praxis birgt, ist es, die mich interessiert. transparadiso ist zwar, wie viele frühere KonzeptkünstlerInnen, theoretisch überaus versiert, legt den Schwerpunkt der Arbeit jedoch auf die Praxis. Mit der kritischen Reflexion der verwendeten Verfahren und der ideologischen Fragen, die sich aus dem starken methodischen Fokus ergeben, erweist sich die postkonzeptualistische Praxis allerdings als eine Performance von Theorie. Die Praxis von transparadiso besteht im Angebot einer Art theoretischen „Instrumentariums" – vor Ort sind die AkteurInnen bereit, in der jeweiligen Situation zu „helfen"; sie bringen Raum und Zeit mit, um schwierige Themen zu ventilieren, Fragen zu provozieren und sie in verschiedenen Bereichen durchzuspielen und zu prüfen. Es ist aber nicht transparadisos Arbeitsweise, fixfertige Sofortlösungen für langfristige Probleme zu liefern. Eher gleicht sie dem langsamen, fluktuierenden Prozess der Psychoanalyse mit seinen Schleifen, Widerständen, Sackgassen und Umwegen – Gesprächen, die im Laderaum eines Lieferwagens beginnen können und Taktiken und Strategien zur Verfügung stellen, die über viel längere und verschlungenere Zeiträume in die Zukunft wirken, manchmal mit beabsichtigten, manchmal mit unerwarteten und überraschenden Folgen.

*Trans*ference – Übertragung

Das analytische Objekt ist (dem Analysanden oder Analytiker) weder innerlich noch äußerlich, sondern liegt dazwischen. Es entspricht somit genau Winnicotts Definition des Übergangsobjekts und seiner Lokalisierung im intermediären Bereich des potenziellen Raums, des „Überlappungsraums", der durch die analytische Situation hergestellt wird.[17]

Commons kommen nach Liezen: *Der Stadtpark von Liezen war früher und ist bis heute ein gemeinschaftlicher Obstgarten. Dort wurde ein Pavillon errichtet, der zuerst als Speicher für großformatige Tangram-Steine diente. Die Steine wurden als limitierte Edition und Teil eines kollektiven Kunstwerks zum Verkauf angeboten. Mit dem Verkauf leerte sich der Pavillon allmählich. Der Erlös floss direkt an die Stadt Liezen und seine BewohnerInnen zurück und wird für Veranstaltungen im Pavillon genutzt. Monate vor dem Bau des Pavillons lud transparadiso die BürgerInnen der Stadt zu einem Tangramspiel ein. Beim Spielen konnten sie über aktuelle, für die Stadt und ihre Zukunft wichtige Themen diskutieren.*

Mit dem Begriff „psychoanalytische Situation" werden die Umstände beschrieben, in denen die Begegnung von Analysand und Analytiker stattfindet. Nach Freud gehören zu diesen Umständen die „Bestimmungen über Zeit und Geld" sowie ein „gewisses Zeremoniell", die physische Position von Analysand und Analytiker betreffend (erstere/r auf der Couch liegend und sprechend, letztere/r dahinter auf dem Stuhl sitzend und zuhörend).[18] Winnicott definierte den Begriff „als die Summe sämtlicher von mehr oder weniger allen Analytikern akzeptierten Einzelheiten der Durchführung",[19] andere dagegen haben ihn modifiziert. Bei José Bleger umfasst er sowohl den Prozess der Psychoanalyse als auch dessen Rahmen, der eine Reihe von Konstanten für das darin stattfindende „Geschehen" bereitstellt bzw. ihm Grenzen setzt.[20] Hinsichtlich ihrer räumlichen Konfiguration betrachtet etwa Jean Laplanche die psychoanalytische Situation als „Trog",[21] während sie für André Green ein Schmuckkästchen darstellt, welches das „Juwel" des psychoanalytischen Prozesses enthält.[22]

Green hat die Aufmerksamkeit darauf gelenkt, dass die Situation nicht ein statisches Tableau, sondern ein psychoanalytischer Apparat ist, nicht die Repräsentation einer psychischen Struktur, sondern deren Ausdruck. Für Green verweist das zwischen innen und außen angesiedelte Behandlungszimmer, aber auch der Typus des abgeschlossenen Raums, der weder Innen- noch Außenwelt ist, auf seine Funktion als Übergangsraum zwischen Analytiker und Analysand. „Das Behandlungszimmer […] unterscheidet sich vom Außenraum und, soweit wir uns den vorstellen können, auch vom Innenraum. Es besitzt eine eigene Spezifik".[23] In Greens Werk ist die Situation eine „Homologie" für das, was er als drittes Element in der Analyse bezeichnet: das „analytische Objekt", das durch die Verbindung zwischen Analytiker und Analysand im Wechselspiel zwischen Übertragung und Gegenübertragung entsteht,[24] und laut Green mit Winnicotts im intermediären Bereich des potenziellen Raums – dem Raum des Spiels – angesiedelten Übergangsobjekt übereinstimmt.

*Para*textualität

Dabei handelt es sich weniger um eine Schranke oder eine durchlässige Grenze, als um eine Schwelle oder […] um ein „Vestibül", das jedem die Möglichkeit zum Eintreten oder Umkehren bietet. Es ist eine „unbestimmte Zone" zwischen innen und außen, die selbst wieder keine feste Grenze nach innen (zum Text) und nach außen (dem Diskurs der Welt über den Text) aufweist.[25]

Uitzicht op!: *Das öffentliche Periskop* Uitzicht op! *wurde ursprünglich 2009 im Rahmen von „Het Blauwe Huis" in Amsterdam-IJburg installiert. IJburg ist eine Serie von Inseln, die derzeit im Osten Amsterdams entstehen und die irgendwann den Bogen zu Almere schließen sollen. Der Pioniergeist der Landgewinnung*

aus dem Meer verbindet sich hier mit dem Wunsch nach einem hohen Lebensstandard, allerdings basierend auf einem konventionellem städtebaulichen Ansatz. Von 2005 bis 2009 begleitete Jeanne van Heeswijk die Entwicklung des Stadtteils mit dem Projekt „Het Blauwe Huis", zu dem die Künstlerin andere KünstlerInnen und Leute aus verschiedensten Disziplinen einlud, sich mit den komplexen Fragen auseinanderzusetzen, die mit dem Schaffen eines solchen urbanen Lebensraums aus dem Nichts verbunden sind, insbesondere mit den Diskrepanzen zwischen Vision und Realität. transparadiso konzentrierte sich auf die Konsequenzen der Stadtplanung, vor allen Dingen das Versprechen einer Aussicht auf das IJmer, eine der herausragendsten Qualitäten dieses neuen Stadtteils und seiner geografischen Lage. Für viele BewohnerInnen war die Aussicht jedoch nur ein temporäres Privileg, da sie mit der Fertigstellung von IJburg zusehends verschwand. Das Periskop *wurde auf einer privaten Dachterrasse installiert, die von den BewohnerInnen für die Dauer des Projekts öffentlich zugänglich gemacht wurde.*

Auf den ersten Seiten seines 1982 erschienen Buches *Palimpseste* redefiniert Genette Transtextualität als Gegenstand der Poetik[26] und entwickelt für sein Transtextualitätssystem ein fünfteiliges Schema: Intertextualität – die Beziehung oder Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte bzw. (bei Genette deutlicher als bei Kristeva) die effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text, etwa in Form von Zitaten, Plagiaten oder Anspielungen; Paratextualität – all das Beiwerk sowohl innerhalb (Peritext) wie auch außerhalb des Buches (Epitext), durch das dieses an den Leser gebracht wird, z. B. Titel, Untertitel, Vorworte, Nachworte, Anmerkungen, Klappentexte, Buchdeckel, Umschläge usw.; Metatextualität – die transtextuelle Beziehung zwischen einem Kommentar und dem Text, mit dem er sich „auseinandersetzt, ohne ihn unbedingt zu zitieren (anzuführen)"; Hypertextualität – die Überlagerung eines früheren Textes durch einen späteren Text, d. h. die Beziehung eines Texts B (Hypertext) zu einem früheren Text A (Hypotext); und Architextualität (or Architextur).[27]
Richard Macksey zufolge erkundet Genette in *Paratexte* eine „Topologie" des „Grenzlands", des Raums zwischen dem Text und der „Außenwelt", auf die er sich bezieht.[28] Für Macksey befindet sich Genettes *Paratext* weder innen noch außen, ist weder Behälter noch Inhalt, sondern ein unentscheidbarer Raum: „ein Raum an der Schwelle; und das ist genau der Ort, wo wir ihn studieren müssen, *denn im Grunde hängt vielleicht sein ganzes Sein davon ab.*"[29]

*Trans*formationen

Das französische Verb *préposer* bedeutet: Jemanden mit einer Aufgabe betrauen und ihm die dazu nötigen Mittel oder die erforderliche Autorität geben.

Als *préposés* bezeichnet man Agenten, Vertreter und insbesondere Postboten. Die Boten, die von der für Botschaften zuständigen Organisation mit dem Transport von Botschaften betraut werden, verfügen über Transportmittel: Hermes und die unendliche Vielzahl der wie Wolken um das Zentrum schwebenden Engel fliegen mit ihren eigenen Flügeln, und der Postbote trägt sein Fahrrad – oder umgekehrt? … *Préposés:* Präpositionen – sie selbst verändern sich nicht, aber sie verändern alles um sich herum, Wörter, Dinge, Menschen.[30]

Deseo urbano: *In Valparaíso realisierte transparadiso* Deseo urbano*, ein urbanes Spiel, das sich die Dynamik von Spielen wie „Trivial Pursuit" zunutze macht. Die öffentlichen Orte und Einrichtungen, an denen das Spiel gespielt werden konnte (Cafés, Parks, Restaurants, Nachbarschaftsszentren), wurden über Tageszeitungen, Postkarten und Plakate publik gemacht. Abgesehen von diesen öffentlichen Veranstaltungen wurde das Spiel auch mit dem MINVU (Ministerium für Wohnbau und Urbanismus) der fünften Region Chiles gespielt. Durch diese verschiedenen TeilnehmerInnen, die ihre Leidenschaften und ihre aktive Mitwirkung einbrachten, ermöglichte das Spiel ein Überdenken konventioneller städtebaulicher Verfahrensweisen und eröffnete Verhandlungsmöglichkeiten mit den Planungsbehörden. Die SpielerInnen schrieben ihre Wünsche auf Postkarten, die an Daniel Sepulveda, den Leiter des MINVU, übergeben wurden. Die sich daraus ergebenden Fragen und Wünsche wurden zum Ausgangspunkt für die Entwicklung eines diversifizierten Planungsprozesses.*

Die Figur des Engels nimmt im intellektuellen Projekt von Michel Serres einen zentralen Platz ein. Serres befindet sich auf einer wahrhaft transdisziplinären Reise durch Wissenschaft, Literatur, Philosophie und Kunst, auf der er ständig – und auf höchst poetische Weise – das Wesen des Wissens selbst befragt. In seinen früheren Texten geschieht dies implizit durch die Figur des Reiseführers und Boten. In *Hermes I–V* (1969–1980) gilt sein Interesse der Informationstheorie, dem Transport und der Vervielfältigung der Botschaften in verschiedenen Kommunikationsräumen.[31] Danach, in *Le Tiers-instruit* (1991), verweist Serres – im Rahmen einer Erörterung des Übergangs von den exakten Wissenschaften zu den Wissenschaften vom Menschen – auf die Bedeutung von Tauschplätzen und Situationen des Übergangs.[32] In einer späteren Publikation wird sein Interesse an Engeln schließlich explizit. Die Legende der Engel ist eine Art Erzählung in Form eines Gesprächs zwischen zwei auf einem Flughafen arbeitenden Personen: einem Piloten und einer Ärztin.

Serres' Interesse an Engeln hat mit ihrer Schwellenexistenz, ihrem Leben in Durchgangs- und Zwischenräumen

zu tun. Doch wiewohl er in seinem Werk das Wesen der Engel auch zeitlich und räumlich bestimmt, geht es ihm vor allen Dingen um Kommunikation, Meditation und Transformation als Resultat eines Austausches. Serres behauptet, dass es Orte gibt, an denen sich Engelsbotschaften häufen und verstärken; er nennt sie „Durchgangsstationen für Engel"; es sind Räume des Übergangs oder Austausches wie Flughäfen und andere Orte des Massentransits, aber auch neue Technologien. Serres betont die Instabilität von Engeln und ihre Doppelrolle als Überbringer von Botschaften und elementare Form des Im-Fluss-Seins; das Interessanteste aber, was Serres über Engel zu sagen hat, ist, dass es sich bei ihnen um die Personifikation von Präpositionen handelt. Präpositionen stellen Verbindungen zwischen Menschen, Objekten und Orten her; einige verweisen vornehmlich auf Orte, andere auf Beziehungen und wieder andere auf die Richtung von Beziehungen. Laut Serres lassen sich die Verbindungen zwischen Objekten, Menschen und Orten von der Transformation aus neu denken. Objekte können wie Präpositionen eine Reihe unterschiedlicher Geschichten erzählen – über ihre Vergangenheit, aber auch von künftigen neuen Gebrauchsweisen, die das Potenzial besitzen, alles um sie herum zu verändern. Wie Gaben kommt ihnen mit ihrer Infragestellung kapitalistischer Profit- und Besitzvorstellungen eine bedeutende Rolle als Vermittler zwischen den Privatwelten vereinzelter Individuen zu. Wie Spielzeug, das das Spielen und Nachdenken fördert, vermitteln belebte Objekte zwischen dem Realen und dem Imaginären und regen zur Entdeckung neuer Möglichkeiten und zum Ausmalen imaginärer Szenarien an.

*Para*dox

Ich werde nicht damit beginnen, einen historischen Überblick zu geben und zu zeigen, wie sich meine Ideen aus den Theorien anderer entwickelt haben, denn meine Gedanken gehen andere Wege. Ich nehme dies und das hier und dort auf, widme mich der klinischen Erfahrung, bilde meine eigenen Theorien, und dann, zu allerletzt, schaue ich interessiert nach, um herauszubekommen, wo ich was gestohlen habe. Vielleicht ist diese Methode nicht schlechter als irgendeine andere.[33]

Sites as Set: *Ausgehend vom Meer als leerem Zentrum setzt* The Magic Panorama – *ein Element des größeren Projekts* Sites as Set – *das für Tourismusorte wie Rovinj so typische Spannungsverhältnis zwischen erzwungener Entwicklung und inszeniertem Stillstand ins Bild: Die Küstenlinie, der Meereshorizont und seine mythischen Grenzen Rovinj und Muca bilden den Kreis eines magischen Panoramas. Drei Flecken, A, B, C (Hypermarket/Supermarket/X-Change) üben Druck auf die Küste aus: verschiedene Geschwindigkeiten und Programme unbestimmter Ausdehnung (CLOUDS) generieren – ausgehend von bestimmten Punkten – eine hyperaktive Strandzone, einen dichten Parcours verschärften Gebrauchswerts: In Verbindung mit der PARA-SITE (Zone für potenzielle Mikroökonomien), die das Wohngebiet kontaminiert, schafft der PARA-COURS jene Mehrwert-Räume, die die herrschenden Entwicklungen untergraben, ohne deren Fluss zu behindern.*

Eine der ernster zu nehmenden Schwächen der sogenannten Kunst im öffentlichen Raum ist die, dass sie oft genau das zu tun versucht, wozu sich Winnicott im oben stehenden Zitat außerstande erklärt: nämlich auf direktem Weg von A nach B zu gehen – und nicht „dies und das hier und dort aufzunehmen" und sich „der Erfahrung zu widmen". Lineare Prozesse, in denen kein Platz für die scheinbare Zeitvergeudung des Aufnehmens und Zuwendens ist, haben oft öffentliche Räume und Objekte produziert, die, in dem Bemühen, Lösungen und Antworten zu liefern, Probleme ziemlich direkt angehen. Wenn es so etwas wie Kunst im öffentlichen Raum überhaupt gibt, worüber sich streiten ließe, sollte sie dann nicht lieber rastlose Objekte und Räume produzieren, die uns herausfordern – Objekte und Räume, die nicht so ohne Weiteres ihre Bedeutung preisgeben und stattdessen von uns verlangen, dass wir die vordefinierten Problemstellungen selbst infrage stellen?

Eine Ausschreibung oder ein Auftrag wird oft vom Bedürfnis nach einer „Anwendung" bestimmt, sodass sich DesignerInnen und PlanerInnen vielleicht weniger dazu ermutigt fühlen, ein „problematisches" Objekt zu schaffen oder einen Plan zu erstellen, der seinen Anwendungskontext kritisiert, und die Konstruktion der Kritik als ernsthaftes Entwurfsergebnis zu sehen. Ein solcher Ansatz – gegen das Auftragsziel zu arbeiten oder eine Gegenposition zum ausdrücklichen Wunsch eines Auftraggebers zu beziehen – könnte geradezu als Paradox erscheinen, wenn man der Auffassung ist, beim Entwerfen ginge es darum, ein Artefakt zur „Lösung" eines Problems bereitzustellen. Die Praxis von transparadiso zeigt jedoch, dass sich durch eine kritischere Arbeitsweise urbanistische Projekte entwickeln lassen, deren zentrales Forschungsziel das Aufwerfen von Fragen und nicht das Lösen von Problemen ist (oder das Aufwerfen von Fragen neben dem Lösen von Problemen). Das weitet den Begriff des Objekts von einem einmaligen Artefakt auf eine Situation aus, die natürlich auch tatsächliche Dinge beinhalten kann, aber vor allem die Möglichkeit schafft, die Problemparameter selbst grundlegend zu überdenken.

Hier gewinnt das unrealisierte Projekt an Bedeutung. Wettbewerbsprojekte sind – vor allem in Architektur und Städtebau – ein wichtiger Schauplatz für das Durcharbeiten von Ideen und Konzepten, aber auch für die Infragestellung von Problemparametern und der Institutionen, die sie

formulieren und zementieren.[34] Die Geschichte kennt eine lange Liste von ArchitektInnen, deren innovativste Arbeiten als sogenannte Papierarchitektur entstanden. Doch das Verhältnis zwischen dem Imaginierten und dem Realen erschöpft sich bei Weitem nicht im Gegensatz von gebaut und ungebaut, denn hinter manchen der sogenannten Papierprojekte steht durchaus die Hoffnung auf spätere Realisierung, während sich andere von vornherein als unbaubar positionieren. Dazu gesellt sich noch ein dritter Typus, der zwar meist mit normativen Repräsentationscodes arbeitet und scheinbar die Absicht einer physischen Umsetzung beschreibt, tatsächlich aber die impliziten Annahmen des Architekturdiskurses, was wir als angemessen oder realisierbar betrachten, infrage stellt. Ausstellungs- und Publikationsmöglichkeiten sind daher ein wesentliches Element urbanistischer Praxis, weil sie Orte für das Ausloten des kritischen und konzeptuellen Potenzials architektonischen Entwerfens und Planens bereitstellen.

Ich habe für solche Projekte, die kritisch in die Orte eingreifen, in die sie hineinplatziert werden, aber auch für die Verfahrensweisen, mit denen sie operieren, die Bezeichnung „kritische Raumpraxis“[35] vorgeschlagen. In Anlehnung an die Arbeiten von Michel de Certeau und Henri Lefebvre unterscheide ich zwischen Strategien, die bestehende soziale und räumliche Ordnungen zu erhalten versuchen, und Taktiken, die auf ihre Kritik und Infragestellung zielen. Ich erweitere den Begriff „kritisch“ zudem über die Auffassung der Kritischen Theorie hinaus auf die Praxis – insbesondere solche kritische Praktiken, die mit Selbstreflexion und dem Wunsch nach gesellschaftlicher Veränderung einhergehen: die nach Transformation streben und nicht bloß beschreiben wollen.[36]

Die Direktheit, die der Begriff Intervention impliziert, verbindet sich vielleicht mit der Praxis des „direkten Urbanismus“, die transparadiso als dritten urbanistischen Modus – neben Gestaltung und Planung – vorgeschlagen hat. Aber auch wenn die Arbeitsweise von transparadiso direkt ist, insofern die Arbeit vor Ort stattfindet, so handelt es sich dabei doch um keinen Bruch. Ihre Praxis stellt eher so etwas wie einen Startpunkt dar und offeriert damit eine Art Entwicklungslinie mit noch unbestimmtem Potenzial. Nicht den nächstliegenden und logisch effizientesten Weg von A nach B suchend, verlaufen die „Wunschpfade“ von transparadiso so, dass unterwegs Zeit bleibt, dies und das hier und dort aufzunehmen und werfen damit wesentliche Fragen zur Zeitlichkeit einer kritischen Raumpraxis auf.

Üblicherweise werden kritische Interventionen als etwas Kurzfristiges betrachtet, vor allem wenn sie nach dem „Schock“-Prinzip der Montage verfahren, bei dem neue Einfügungen in bestehende Räume zu unvermittelten Gegensätzen führen, die herrschende Bedeutungen verschieben und charakteristische Kontexte aufbrechen. Eine Intervention kann allerdings auch ein Innehalten bedeuten, aus dem sich mit der Zeit subtilere, weniger eindeutige Entwicklungen ergeben können. Im Rahmen eines längerfristigen städtebaulichen Prozesses kann eine scheinbar nebensächliche Situation später auf andere Weise und in einem neuen Kontext wieder aufgegriffen werden, sodass eine Verknüpfung unterschiedlicher Zeitlichkeiten – des Kurz- und des Langfristigen mit allem, was dazwischen liegt – entsteht, die eine Ahnung davon vermittelt, wie eine temporäre Intervention die Gegenwart in die Zukunft oder auch in die Vergangenheit wenden kann.

In einer Reflexion über die Arbeiten von Kunst-Architektur formulierte die Theoretikerin Kath Shonfield, ein Mitglied von muf, folgende Fragen und Bemerkungen: „Wie lässt sich eine für die ganze Stadt gültige Strategie entwickeln, wenn man sich für konkrete Details interessiert? Und wie lässt sich etwas Kleinräumiges im Hier und Jetzt schaffen, wenn man den Drang verspürt, strategische Richtlinien für die Zukunft aufzustellen? In gewisser Weise standen ArchitektInnen-PlanerInnen schon immer vor diesem Dilemma […] Vor diesem Hintergrund möchte ich auf einige Implikationen der Arbeiten von muf eingehen, die auch als mögliches Paradigma für die Tätigkeit von ArchitektInnen-PlanerInnen in Frage kommen […] muf […] entwickelt das Partikulare zum Allgemeinen und wieder zurück zum Partikularen […] Das wird ausgedrückt durch die Formel d/s = DETAIL/STRATEGIE.“[37]

Shonfields Analyse der Arbeitsprozesse von muf ist absolut zutreffend. Allerdings hatten die in den 1990er Jahren entstandenen alternativen Urbanismen – vor allem in Großbritannien, wo muf seinen Sitz hat – die Neigung, derartige Mikro-Makro-Interaktionen im Rahmen des „Spatial Turn“ zu begreifen, wie auch mein eigener Begriff der „kritischen Raumpraxis“ zeigt. Nun wird aber zunehmend deutlich, dass die Taktiken und Strategien dieser aktuellen Phase des Urbanismus – ambulant, instant, insurgent, DIY und direct – auch einen höchst komplexen Umgang mit der Zeit implizieren. Und das ist die Stelle, oder vielleicht sollte ich eher sagen, der Moment, in dem transparadiso den Ton für ein differenziertes Ausloten der Zeitlichkeit urbaner Interventionen vorgibt, die Notwendigkeit sowohl für das flüchtige Ereignis als auch die Geduld des Wartens auf das, was sich in ferner Zukunft ereignen könnte. Die urbanistische Praxis von transparadiso lässt sich freudig ein auf die Reziprozität der Mikro- und Makrozeiten – der aufregenden Augenblicke und der langwierigen Nachdenkphasen – und die Möglichkeiten, die sie einander eröffnen: das Aufnehmen – um wieder auf Winnicott zurückzukommen – momentaner Einsichten, um viel langsamere Entwicklungen in Gang zu setzen, während umgekehrt im Langzeitrahmen selbst das kleinste Ereignis einen Nachhall findet.

***Trans*versalität**

Transversalität in der Gruppe ist eine Dimension, die sich konträr und komplementär zu den Strukturen verhält, die die Hierarchisierung und die sterilisierenden Transmissionsmodi von Botschaften erzeugen. Transversalität ist der Ort des unbewussten Gruppensubjektes; sie ist, jenseits der objektiven Gesetze, die der Gruppe zugrunde liegen, Träger des Gruppenwunsches.[38]

Lichtventilator, Resonanzboden, Vogerlbad: *transparadiso wurde beauftragt, eine Gestaltungslösung für die ausbetonierte Grube eines geplanten Biotops im erweiterten Korridorbereich des Hospizes zu entwickeln. Ein* Lichtventilator *projiziert Lichtflecken auf den Boden, die durch die individuelle Steuerung der Flügel langsam verändert werden können, sodass der Effekt von durch ein Blätterdach fallendem Sonnenlicht entsteht, obwohl es sich nur um eine Lampe handelt. Die Grube wurde mit einem leicht abfallenden Irokoparkett aufgefüllt und mit Bass-Shakern in einen schwingenden* Resonanzboden *verwandelt. Aus ihm erhebt sich eine Sitzgelegenheit mit integrierter Stereoanlage, von wo aus man die Vögel in einem eigens gestalteten* Vogerlbad *im angrenzenden Atrium beobachten kann. Wendet man den Blick in den Innenraum, zeichnen sich auf der Rückwand des erweiterten Wohnzimmers schwach die Umrisse ähnlicher Lichtflecken ab, wie sie auf den Boden projiziert werden.*

Im akademischen wie im künstlerischen Bereich werden die Begriffe inter- und multidisziplinär meist synonym verwendet. Wie ich bereits in anderen Texten argumentiert habe, verweisen die zwei Begriffe jedoch auf zwei ganz unterschiedliche Sachverhalte. Meiner Ansicht nach bezeichnet Multidisziplinarität eine Vorgangsweise, an der mehrere Disziplinen beteiligt sind, die aber ihre jeweilige Eigenständigkeit und Herangehensweise beibehalten; bei Interdisziplinarität hingegen arbeiten die Beteiligen zwischen den Disziplinen, über sie hinweg oder an deren Rändern und stellen damit auch ihre übliche Arbeitsweise zur Disposition.[39] Im Rahmen einer Erörterung von Methoden- und Prozessfragen, wie sie bei Diskussionen über Interdisziplinarität unvermeidlich sind, hat sich Julia Kristeva für die Konstruktion einer „diagonalen Achse" ausgesprochen und festgestellt, dass „Interdisziplinarität stets ein Schauplatz latenter Widerstandsäußerungen"[40] ist. Und Homi Bhabha hat sie – ebenfalls in psychoanalytischen Begriffen – als „ambivalente Bewegung zwischen pädagogischer und performativer Anrede"[41] beschrieben.

Es sind genau diese unbewussten Prozesse, weswegen ich leidenschaftlich für Interdisziplinarität eintrete. Interdisziplinäres Arbeiten ist für mich allerdings schwierig, weil es nicht nur kritisch, ethisch und politisch ist, sondern auch emotional – und damit nicht nur materielle und intellektuelle, sondern auch psychische Fragen aufwirft. Es verlangt, dass wir unser Wissen gegen Nicht-Wissen eintauschen, dass wir die Sicherheit von Fachkompetenz und Spezialistentum aufgeben und uns den damit einhergehenden Kompetenz- und Versagensängsten aussetzen. So führt die transformierende Erfahrung interdisziplinären Arbeitens zu einer potenziell destabilisierenden Auseinandersetzung mit herrschenden Machtstrukturen und ermöglicht die Entstehung neuer fragiler, ungewisser und unerprobter Wahrnehmungs-, Wissens- und Verstehensformen.

Geht es bei der Interdisziplinarität um das Arbeiten in den Lücken und die Infragestellung der Grenzen einer Disziplin, so wird die Transdisziplinarität häufig als eine horizontale Bewegung beschrieben, ein transversales Über- oder Durchqueren. Abgeleitet von der lateinischen Präposition „trans", die soviel wie „hindurch, hinüber, jenseits, über… hinaus" bedeutet, wird der Begriff dazu verwendet, eine Bewegung „durch etwas hindurch, darüber hinweg, auf die andere Seite von ihm, darüber hinaus oder von einem Ort, Subjekt, Ding oder Zustand zu einem anderen" auszudrücken.[42] Gary Genosko beschreibt in seinem ausgezeichneten Buch über Félix Guattari, dass die Interdisziplinarität (von 1968) für ihn eine faule Sache war, weil sie zu sehr von den Disziplinen abhing, zwischen denen sie stattfand, und damit deren Vorherrschaft eher noch festigte, als sie infrage zu stellen. Für Guattari steckt einzig und allein in der Transdisziplinarität das Potenzial zu einer radikalen Kritik, zumal sie, gemäß seiner eigenen Philosophie, mit der „Transversalität … ausdrücklich ein Geschöpf der Mitte"[43] zusammenhängt, wo das „trans" zu transversalen Handlungen befähigt, die, im Durchqueren bestehender Wissensgebiete, ein anderes Erleben ermöglichen und damit neue Standpunkte und Perspektiven eröffnen.

In seinem 1964 entstandenen Aufsatz „Die Übertragung" stellt Guattari fest, „dass es in der Übertragung fast nie eine wirklich duale Beziehung gibt".[44] Duale Beziehungen, so Guattari, sind fast immer triangulär, „sobald man sie in eine reale Situation stellt", gibt es „immer ein mediatisierendes Objekt, das als doppelsinniger Träger dient."[45] Wie Genesko anmerkt, stützt sich Guattari in einem gewissen Maß auf Winnicotts Vorstellung vom Übergangsobjekt und dem potenziellen Raum zwischen Mutter und Kind als einem dritten Element, aber auch auf Jacques Lacans *objet a* als dasjenige, was das Begehren der Institution hervorruft. Für Guattari – so Genesko – beginnt Mikropolitik „beim Dreieck und bei der Drei".[46] Laut Genesko war eine zentrale Frage des frühen Guattari die, was in der institutionellen Situation des Krankenhauses mit der Übertragung geschieht, und mit der Transversalität wurde eine Kritik „des institutionellen Kontexts, seiner Beschränkungen, Organisation, Praktiken usw., all der Dinge und Verhältnisse, die normalerweise im Hintergrund stehen"[47], möglich.

Bei transparadiso haben wir es mit einer Praxis zu tun, die nach Transformation strebt und selbst transformativ wirkt, hofft, die Situationen und Subjekte, mit denen sie in Berührung kommt, durch ihr Eingreifen zu verändern, aber die schwierige Aufgabe der Veränderung nicht anderen überlässt, sondern versucht, sich im Zuge der eigenen Prozesse und Produkte selbst zu verändern und die permanente Selbstreflexion und Institutionskritik in den Prozess urbanistischen Arbeitens einzufalten. transparadiso ist sowohl transdisziplinär als auch transversal. Sich querfeldein durch Kunst, Architektur und Urbanismus bewegend, stellt transparadiso institutionelle Strukturen infrage und untersucht, wie sich diese an den Schnittlinien verschiedener disziplinärer Kontexte manifestieren. Dabei haben die Künstler-ArchitektInnen auch keine Angst vor Stillständen, sondern wenden Widerstände in interessante Möglichkeiten und Schauplätze fantasievollen Spiels um.

*Para*dies

Es gibt zum einen die Utopien. Die Utopien sind die Plazierungen ohne wirklichen Ort: die Plazierungen, die mit dem wirklichen Raum der Gesellschaft ein Verhältnis unmittelbarer oder umgekehrter Analogie unterhalten. Perfektionierung der Gesellschaft oder Kehrseite der Gesellschaft: Jedenfalls sind Utopien wesentlich unwirkliche Räume. Es gibt gleichfalls – und das wohl in jeder Kultur, in jeder Zivilisation – wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplazierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können. Weil diese Orte ganz andere sind, als die Plätze, die sie reflektieren oder von denen sie sprechen, nenne ich sie im Gegensatz zu den Utopien die Heterotopien. Und ich glaube, dass es zwischen den Utopien und diesen anderen Plätzen, den Heterotopien, eine Art Misch- und Mittelerfahrung gibt: den Spiegel.[48]

Stadtwerk Lehen: *Ein Verein wurde gegründet, um das Kernstück und die damit verbundene Strategie des transparadiso-Konzepts für dieses neue Quartier zu realisieren: die Schaffung eines urbanen Boulevards, der nicht nur diesem Wohnquartier, sondern auch den angrenzenden Vierteln und dem gesamten Bezirk Salzburg-Lehen öffentliches Leben bringt. Dafür wurde ein Konzept mit geförderten Erdgeschossbereichen entwickelt, die entlang des Boulevards eine Reihe öffentlicher Nutzungen, eine Mischung von NGOs und Gemeinschaftseinrichtungen (Volkshochschule, Kindergarten, Atelierhaus, Café, Boulderzentrum) sowie Kulturinstitutionen (Galerie der Stadt Salzburg und Galerie Fotohof) etablieren.*

Für Michel Foucault ist die abgeschlossene, in sich geschlossene Welt des Gartens eine Heterotopie – ein Ort mit einem anderen Ordnungssystem. Doch im Gegensatz zum Paradies, zum „Nirgendwo" der vollkommenen Welt der Utopie, besitzt die singuläre Logik des Gartens auch eine physische Existenz. Die Funktion von Paradiesgärten ist eher spiritueller als praktischer Natur – es sind dem Alltag entrückte Plätze, Zufluchtsorte, Orte der Kontemplation. Ist der japanische Trockengarten ein symbolisches Analogon der Natur, so spiegeln die nahöstlichen Teppiche die Heiligkeit des Wassers in Trockenregionen wider und stellen ummauerte, um einen zentralen Springbrunnen angeordnete Gärten dar, wie wir sie zum Beispiel von Palast- und Sakralbauten in Sevilla, Granada und Córdoba kennen. Im Westen neigen wir seit jeher zu einer Trennung zwischen der produktiven agrarischen Nutzung bewässerten Landes auf der einen und der Betrachtung der Natur in ihren verschiedenen romantischen Ausprägungen – sei als das Erhabene der ungebändigten Wildnis oder ihr beruhigendes pittoreskes Gegenstück – auf der anderen Seite.

Auf einer ähnlichen Trennung beruht auch mancher traditionelle Versuch, Kunst und Architektur auseinanderzuhalten: Die Architektur wird auf der Seite des Funktionalen und der Produktion angesiedelt, die Kunst auf der des Dekorativen und Kontemplativen. transparadiso akzeptiert diese Trennungen und normativen Ordnungen nicht, sondern versucht, mit Arbeiten in verschiedenen Formaten – vom beispielhaften Einzelobjekt und Detail bis zu komplexen urbanen Situationen und längerfristigen Entwicklungen – Projekte zu realisieren, die die Möglichkeiten des Austausches an der Grenze zwischen Kunst und Architektur mehren. Indem Barbara Holub und Paul Rajakovics die Disziplinen nebeneinander betreiben und in Doppel- und manchmal Dreifachrollen auftreten – als KünsterInnen, ArchitektInnen und AuftraggeberInnen –, wechseln sie immer wieder den Standpunkt und verlangen den einzelnen Disziplinen so wesentlich mehr ab als gemeinhin üblich. Uns fordern sie damit auf, uns sozialen Fragen zu stellen, allerdings nicht unbedingt direkt, sondern oft, indem sie das Verborgene sichtbar machen und Situationen nach ihren eigenen Spielregeln spielen.

–

Swinging: *Eine Videoarbeit von Barbara Holub liefert mir ein Motiv – eine wiederkehrende Figur oder ein Emblem – für die Vorgangsweise von transparadiso: ein Mädchen schaukelt auf die Kamera zu und von ihr weg, vor und zurück, mal näher, mal ferner, aber immer durch sie hindurch, an ihr entlang und darüber hinweg.*

1 Vgl. Jane Rendell, *Site-Writing. The Architecture of Art Criticism*, London: IB Tauris 2010.

2 Alle Zitate in Kursivschrift gehen auf Äußerungen von transparadiso selbst oder publizierte und unpublizierte, aber schriftlich vorliegende Projektbeschreibungen zurück.

3 D. W. Winnicott, „Die Lokalisierung kulturellen Erlebens“ [1967], in: ders., *Vom Spiel zur Kreativität*, übers. v. Michael Ermann, Stuttgart: Klett-Cotta 1987, S. 111–120; hier: S. 116 u. 119. (A. d. Ü.: Die Übersetzung wurde insofern modifiziert, als der zentrale Begriff „potential space“ hier mit „potenzieller Raum“ wiedergegeben wird. Ermann übersetzt ihn manchmal – so auch an der zitierten Stelle – als „Spannungsbereich“.)

4 Gregorio Kohon (Hg.), *The British School of Psychoanalysis: The Independent Tradition*, London: Free Association Books 1986, S. 20. Die britische Schule der Psychoanalyse besteht aus Angehörigen der British Psycho-Analytic Society (BPAS), die in drei Gruppierungen zerfällt, die Kleinianer, die B-Group (die Anhänger Anna Freuds) und die Unabhängigen.

5 Klein beschreibt die frühkindlichen Entwicklungsstadien als Abfolge verschiedener „Positionen“. Die paranoid-schizophrene Position charakterisiert das Stadium des Einsseins mit der Mutter, in dem das Kind Teilobjekte wie die Mutterbrust als gut oder böse, befriedigend oder frustrierend erlebt. Vgl. Melanie Klein, „Bemerkungen über einige schizoide Mechanismen“ [1946], neu übers. v. Elisabeth Vorspohl, in: dies.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann-holzboog 2000, S. 7–41. Diese Position wird dann von einer depressiven Phase abgelöst, in der das Kind sich selbst und die Mutter als ganze Person erkennt und sich wegen der früheren Aggressionen gegenüber der Mutter schuldig fühlt. Vgl. Melanie Klein, „Liebe, Schuldgefühl und Wiedergutmachung“ [1937], übers. v. Gerhard Vorkamp, in: dies.:, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, 2, Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann-holzboog 1996, S. 105–157.

6 D. W. Winnicott, „Übergangsobjekte und Übergangsphänomene“ in: ders., Spiel und Kreativität, a.a.O, S. 10–36; besonders S. 10f. und 15f. Vgl. auch D. W. Winnicott, „The Use of an Object“, in: *The International Journal of Psycho-Analysis*, 50 (1969), S. 711–716.

7 D. W. Winnicott, „Die Lokalisierung des kulturellen Erlebens“, a. a. O., S. 116.

8 Elizabeth A. Danto, „The Ambulatorium: Freud's Free Clinic in Vienna“, in: *The International Journal of Psycho-Analysis*, 79 (1998), S. 287–300.

9 Ebda.

10 I. M. Kadyrov, „Analytical Space and Work in Russia: Some remarks on Past and Present“, in: *The International Journal of Psycho-Analysis*, 86 (2005), S. 467–482.

11 Elizabeth A. Danto, „The Ambulatorium: Freud‘s Free Clinic in Vienna“, a. a. O.

12 Frank Brenner, „Intrepid Thought: Psychoanalysis in the Soviet Union“, 11. Juni 1999, http://www.wsws.org/articles/1999/jun1999/freu-j11.shtml (aufgerufen am 1. Juni 2012).

13 Michel Foucault und Gilles Deleuze, „Die Intellektuellen und die Macht. Ein Gespräch zwischen Michel Foucault und Gilles Deleuze“ [1972], in: Gillles Deleuze, Michel Foucault, *Der Faden ist gerissen*, übers. v. Walter Seitter und Ulrich Raulf, Berlin: Merve 1977, S. 86–100; S. 86.

14 Ebda., S. 87.

15 Ebda., S. 89.

16 Vgl. ebda., S. 86.

17 André Green, „Potential Space in Psychoanalysis: The Object in the Setting“, in: Simon A. Grolnick und Leonard Barkin (Hg.), *Between Reality and Fantasy: Transitional Objects and Phenomena*, New York und London: Jason Aronson 1978, S. 169–189; S. 180.

18 Sigmund Freud, „Zur Einleitung der Behandlung (Weitere Ratschläge zur Technik der Psychoanalye I)“ [1913], in: ders.: *Studienausgabe. Ergänzungsband*, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1994, S. 181–205; S. 186, 193.

19 Luciana Nissin Momigliano, „The Analytic Setting: a Theme with Variations“, in: dies., *Continuity and Change in Psychoanalysis: Letters from Milan*, London und New York: Karnac Books, 1992, S. 33–61; S. 33f.

20 José Bleger, „Psycho-Analysis of the Psycho-Analytic Frame“, in: *The International Journal of Psycho-Analysis*, 48 (1967), S. 511–519; S. 518.

21 Der französische Begriff dafür ist „baquet“ (was die Autorin im Englischen als „doppelwandige Wanne“ übersetzt, d. Ü.). Vgl. Jean Laplanche, „Von der Übertragung und ihrer Provokation durch den Analytiker“ [1992], in: ders., *Die unvollendete kopernikanische Revolution in der Psychoanalyse*, übers. v. Udo Hock, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1996, S. 177–201; S. 191, Anm. 12.

22 Französisch „écrin“. Vgl. André Green, *Key Ideas for a Contemporary Psychoanalysis: Misrecognition and Recognition of the Unconscious*, London: Routledge 2005, S. 33, Anm.

23 „Dialogues with Andre Green“, in: Gregorio Kohon (Hg.), *The Dead Mother: The Work of André Green*, London: Routledge, published in association with the Institute of Psycho-Analysis 1999, S. 29.

24 André Green, „Analytiker, Symbolisierung und Abwesenheit im Rahmen der psychoanalytischen Situation“, in: ders., *Geheime Verrücktheit: Grenzfälle der psychoanalytischen Praxis*, übers. v. Eike Wolff, Gießen: Psychosozial-Verlag 2000, S. 171–214; S. 194.

25 Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt a. M. / New York: Campus 1989, S. 10.

26 Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, übers. v. Wolfram Bayer und Dieter Hornig, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 9.

27 Ebda., S. 9–15.

28 Richard Macksey, „Foreword“, in: Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation* [1987], übers. v. Jane E. Lewin, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, S. xi–xxii; p. xiv–xv.

29 Ebda., S. xvii.

30 Michel Serres, *Die Legende der Engel*, übers. v. Michal Bischof, Frankfurt a. M.: Insel 1995, S. 139 mit dem Verweis auf Jacques Tatis *Schützenfest* (1948) und nachfolgend S. 140–147. (A. d. Ü.: der zweite Teil des Zitats steht so nicht in der deutschen Übersetzung – die Übersetzung folgt hier der engl. Fassung.)

31 Michel Serres, *Hermes I–V* [1968–1980]. übers. v. Michael Bischof, Berlin: Merve 1991–1994. Bd 1: *Kommunikation* [1968]; Bd 2: *Interferenz* [1972], Bd. 3: *Übersetzung* [1974]; Bd 4: *Verteilung* [1977]; Bd. 5: *Die Nordwest-Passage* [1980].

32 Michel Serres, *Le Tiers-instruit*, Paris: Gallimard 1991.

33 D. W. Winnicott, „Die Primitive Gefühlsentwicklung“, in: ders., *Von der Kinderheilkunde zur Psychoanalyse* [1958], übers. v. Gudrun Theusner-Stampa, Frankfurt a. M.: Fischer 1994, S. 58–76; S. 58.

34 Vgl. z. B. Jonathan Hill, *The Illegal Architect*, London: Black Dog Publishing 1998.

35 Erstmals eingeführt habe ich den Begriff „kritische Raumpraxis“ in meinem Artikel Jane Rendell, „A Place Between Art, Architecture and Critical Theory“, in: *Proceedings to Place and Location*, Tallinn 2003, S. 221–33; konsolidiert und weiterentwickelt wurde er dann in meinem Buch *Art and Architecture: A Place Between*, London: IB Tauris 2006. Seither wurde der Begriff von Leuten wie Judith Rugg in ihren Seminaren am RIBA, London (seit etwa 2008); Eyal Weisman zur Beschreibung gewisser Aktivitäten in seinem MA-Kurs „Research Architecture“ am Goldsmiths College of Art, London; und zuletzt von Marcus Miessen im Titel seines 2011 an der Städelschule, Frankfurt a. M., angebotenen MA-Kurses „Architecture and Critical Spatial Practice“ verwendet.

36 Jane Rendell, *Art and Architecture*, a. a. O.

37 Katherine Shonfield, „Premature Gratification and Other Pleasures“, in: muf, This is what we do: a muf manual, London: Ellipsis 2001, S. 14-23; S. 14.

38 Félix Guattari, „Transversalität“ [1964], in: ders., Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse, übers. v. Grete Osterwald, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, S. 39-55; S. 54.

39 Jane Rendell, Art and Architecture, a. a. O.

40 Julia Kristeva, „Institutional Interdisciplinarity in Theory and Practice: an interview“, in: Alex Coles und Alexia Defert (Hg.), *The Anxiety of Interdisciplinarity, De-, Dis-, Ex-*, Bd. 2, London: Blackdog Publishing 1997, S. 3–21; S. 5f.

41 Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, übers. v. Michael Schiffmann und Jürgen Freudl, Tübingen: Staufenburg Verlag 2000, S. 243 (A. d. Ü.: Übersetzung modizifiert). In einem Interview mit dem Philologen und Kunsthistoriker W. J. T. Mitchell spricht der Kulturkritiker Homi Bhabha davon, dass in akademischen Institutionen während der letzten dreißig bis vierzig Jahre zwei unterschiedliche Formen der Interdisziplinarität am Werk waren. Die erste, von ihm als „Interdisziplinarität 1“ bezeichnet, geht davon aus, dass verschiedene Disziplinen ihre je eigenen „fundamentalen Wahrheiten“ besitzen, aber eine „breitere Basis“ herstellbar ist, wenn man „zwei solche Fundamente in ein Naheverhältnis“ bringt. Bhabha glaubt, dass sich die Institutionen mit dieser Form von Interdiszplinarität recht wohl fühlen, dass es aber noch eine andere Form gibt, die er als „Interdisziplinarität 2“ bezeichnet. Diese ist kein Versuch, „das eigene Fundament durch Anlehnung an ein anderes zu stützen, sondern eine Reaktion auf unsere Existenz an der realen Grenze der eigenen Disziplin, an der einige ihrer fundamentalen Ideen ins Innerste erschüttert werden“. Bhabha zufolge sind „Fragen der Unbestimmtheit, der Kontingenz, der Intertextualität – auch der Ambivalenz – ins Zentrum gerückt“, und der Grund dafür ist der, „dass die Interdisziplinarität 2 vom Wunsch nach einem umfassenderen, problematischeren Verstehen angetrieben wird, dass sie genau im Übergangszustand unserer Disziplinen angesiedelt ist.“ Vgl. W. J. T. Mitchell „Translator translated (interview with cultural theorist Homi Bhabha)“, in: *Artforum* 33, Nr. 7 (März 1995), S. 80–84. http://prelectur.stanford.edu/lecturers/bhabha/interview.html

42 http://oed.com/view/Entry/204575?rskey=0uUZXL&result=2-eid und http://oed.com/view/Entry/204575?rskey=KjaYsa&result=2&isAdvanced=-false#eid (aufgerufen am 1. Juni 2012).

43 Gary Genosko, *Félix Guattari: An Aberrant Introduction*, London: Continuum 2002, S. 60.

44 Félix Guattari, „Die Übertragung“ [1964], in: ders., *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*, a. a. O., S. 98–106; 101.

45 Ebda., S. 101.

46 Gary Genosko, ‘Félix Guattari’, in: *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, 8, Nr. 1 (2003), S. 129–40; S. 132.

47 Gary Genosko, „Félix Guattari“, a. a. O., S. 71.

48 Michel Foucault, „Andere Räume“ [1967], übers. v. Walter Seitter, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam 1990, S. 34–46; S. 39. Der Text, erstmals erschienen im Oktober 1984 in der französischen Zeitschrift *Architecture /Mouvement/ Continuité*, war die Grundlage eines Vortrags, den der Autor im März 1967 am Cercle d’Etudes Architecturales in Paris hielt.

Sites as Set

Europan 5 für Rovinj

Europan 5 for Rovinj

î 120

Villach St. Magdalen

Landscape Urbanism: Ein Technologiepark im Auwald

Landscape Urbanism: A Technology Park in a floodplain forest

î 124

Max-Reinhardt-Platz

Stadt und Festspiele

City and Festival

î 128

Stadtwerk Lehen

Urbanes Quartier mit 300 Wohnungen in Salzburg

An urban quarter with 300 apartments in Salzburg

î 134

HTBLA Hallstatt

Eine Schule mit Pause am Dach

A school with a roof terrace for breaks

î 146

Schülerheim Schloss Tandalier [School hostel Tandalier Castle]

Geländekante mit Denkmalschutz

Topography and preservation

î 148

Lichtventilator, Resonanzboden, Vogerlbad [Light fan, sound board, birdbath]

Hospiz Wiener Neustadt

Hospice Wiener Neustadt

î 152

Parapölt

Eine Überdachung für das Höfefest

A temporary canopy for the Courtyards Festival

î 155

Galerie Fotohof [Fotohof Gallery]

Salzburg

î 156

Sites as Set

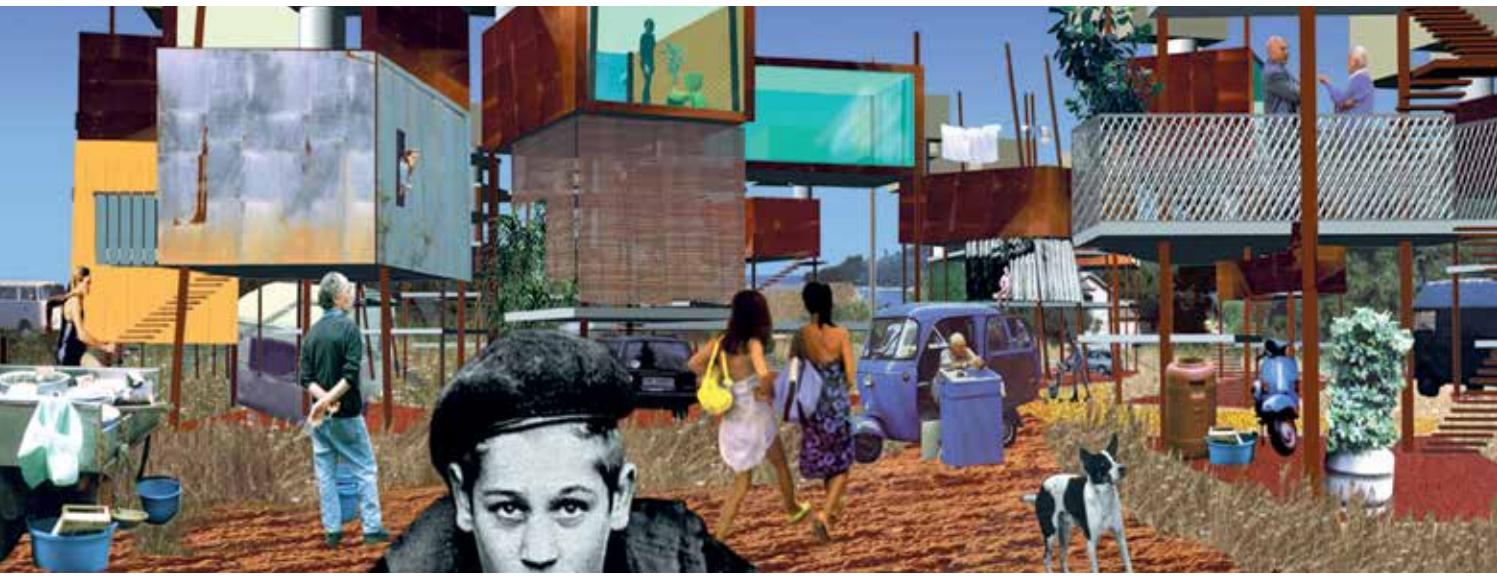
1998
Rovinj (HR)

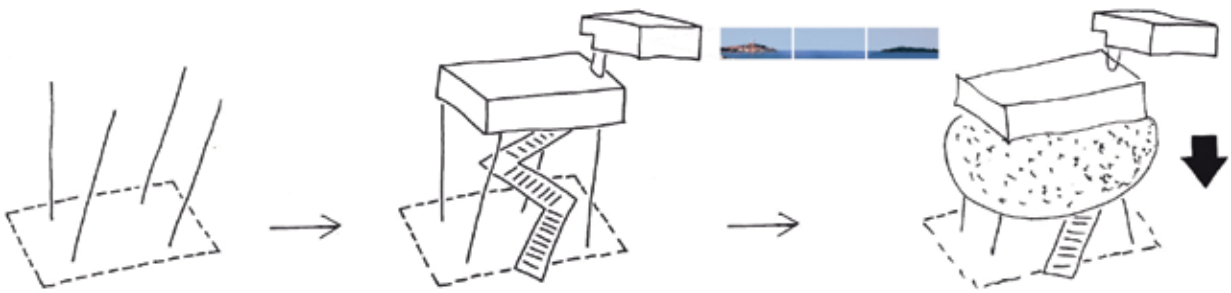
Ein Wettbewerbsbeitrag für Europan 5 (Nachrücker / 2. Preis), einen europaweiten konzeptuell orientierten Architekturwettbewerb für ArchitektInnen unter 40 Jahren.

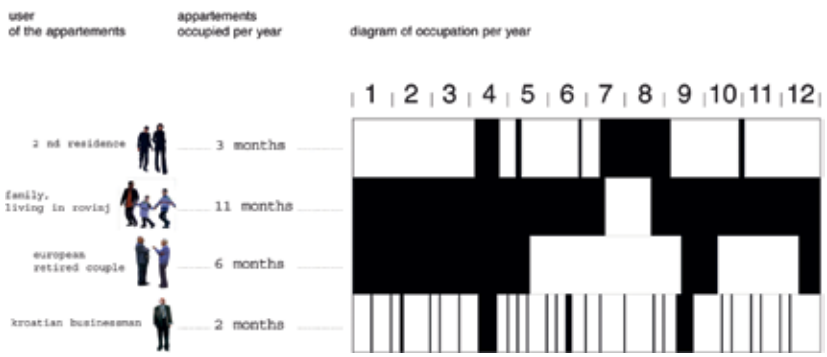
Das magische Panorama zwischen Rovinj und Muca mit dem Meer als leerem Zentrum zeigt den Widerspruch zwischen forcierter Entwicklung und programmatischem Stillstand, typisch für touristische Gebiete wie Rovinj. Drei Punkte – Hypermarkt, Supermarkt, X-Change – setzen die Küstenlinie unter Spannung: Verschiedene Geschwindigkeiten und Programme nicht-determinierter Erweiterung an bestimmten Orten erzeugen eine hyperaktive Strandzone, einen dichten „Parcours“ des verstärkten Gebrauchswerts, der dominante Entwicklungen unterminiert, ohne ihren Fluss zu behindern. *Para-site*, die Zone für Mikroökonomien, kontaminiert die Wohnareale.

Sites as Set arbeitet mit der „Umkehrung der Benutzung“, um das Begehren ausländischer Urlauber nach der besonderen Lage des Grundstücks mit den Bedürfnissen der BewohnerInnen von Rovinj an der kroatischen Küste in Einklang zu bringen. Die „Upside-Downs“ wachsen von oben nach unten, Dichte und mögliche Formationen werden vorrangig durch die steile Topografie und das obere Geschoss bestimmt. Jede Wohnung bietet das magische Panorama von Rovinj und dem Meer bei Muca. Die elastische Zone für dynamische Verdichtung entsprechend individueller Bedürfnisse ist unter der Standardeinheit angeordnet. Die unterschiedlichen Abwesenheiten der BewohnerInnen, die jeweils Tage, Wochen oder sogar Monate andauern, führen zur Frage nach alternativen Besetzungsstrategien: Das Erdgeschoss wird deshalb für temporäre Benutzung und Aneignung freigehalten, sodass es das ganze Jahr über allen BewohnerInnen Rovinjs zur Verfügung steht.

Team
transbanana (Paul Rajakovics, Margarethe Müller, Bernd Vlay), Lotte Schreiber







Selbstbau von oben nach unten: „Upside-Downs“ / Self-construction from top to bottom: “upside-downs”

Zeitdiagramm der Anwesenheit der verschiedenen Bevölkerungsgruppen
Diagram showing the presence of diverse user groups

Competition entry for Europan 5 (runner up / 2nd prize), a European-wide conceptually oriented architectural competition for architects under the age of 40.

The magical panorama between Rovinj and Muca, with the sea as an empty centre, demonstrates the contradiction between enforced development and programmatic standstill, typical of tourist areas such as Rovinj. Three points – hypermarket, supermarket, X-change – place the coastline under tension. Different speeds and programmes of non-determined expansion at specific locations generate a hyperactive beach zone, a dense "parcours" of the enhanced utility value, which undermines dominant developments without inhibiting their flow. *Para-site*, the zone for micro-economies, contaminates the residential areas.

Sites as Set works with the "inversion of usage", in order to reconcile the craving of foreign tourists for outstanding sites with the needs of the residents of Rovinj on the Croatian coast. The "upside-downs" grow from top to bottom. Density and possible formations are predominantly determined by the steep topography and the upper floor. Every apartment offers the magic panorama of Rovinj and the sea at Muca. The elastic zone for dynamic density according to individual requirements is located beneath the standard unit. The multiple absences of residents, which can last for days, weeks or even months, lead to the question of alternative occupancy strategies. The ground floor is therefore kept free for temporary use and appropriation, so that it is available to the residents of Rovinj all year round.

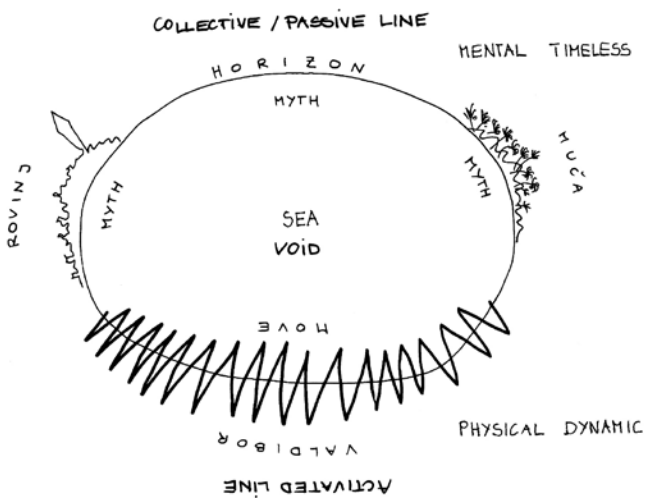


Diagramm: „View-Box" (Aussicht für alle)
Diagram of the "view box" (with a panorama for everyone)





Lageplan Site plan

Modellfoto: Verteilung nach Aussicht, Topografie und Programmen / Photo of model: distribution according to view, topography and programs

Villach
St. Magdalen

1999–2002
Villach (A)

EU-offener Wettbewerb, erste Stufe September 1999, zweite Stufe November 1999: 1. Preis. Gestaltungskonzept und Bebauungsplan 2000, Entwürfe für potenzielle Nutzer 2001–2002.

Kooperationspartner Cooperation partners
„Arge UrLaub“ (Rajakovics / transparadiso, Christian Dengler, Walter Kletzl, Bernd Vlay / con:, Thomas Proksch / Land in Sicht)

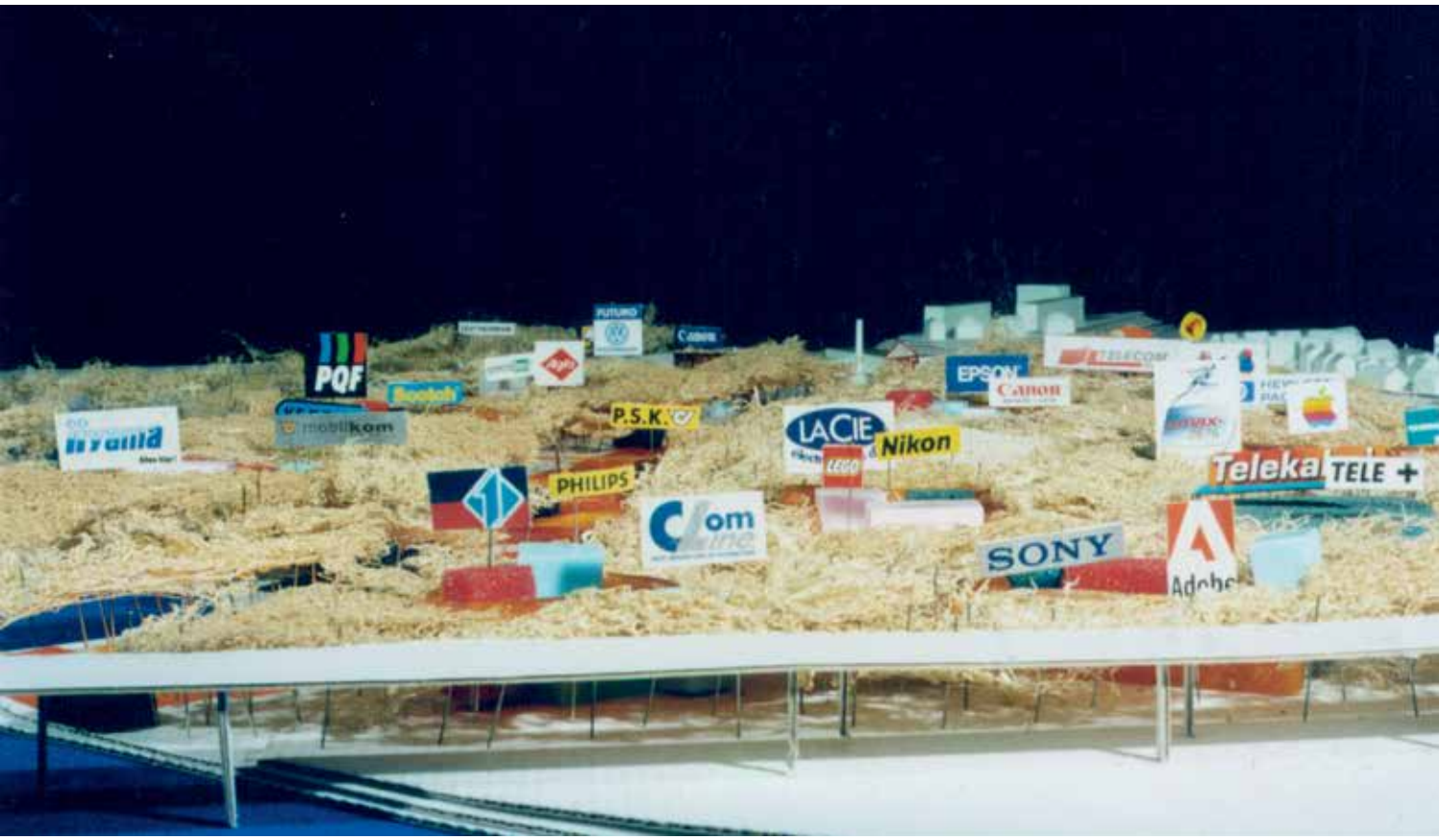
Team
Gerhard Müller, Alexandra Schreiber, Paul Vabitsch, Volker Ruoff

Das Projekt arbeitete mit dem ursprünglichen Erscheinungsbild eines dichten Auwaldes an der Drau, der als identitätsstiftendes Bild für den Technologiepark aufgegriffen wurde. Das karge Ambiente üblicher Technologieparks wurde somit konterkariert. Anstelle von meist in nackten Freiräumen platzierten containerähnlichen Gebäuden wurde das Verhältnis von Freiraum zu Bebauung im Technologiepark St. Magdalen umgedreht, sodass die Gebäude wie „Inseln“ innerhalb eines dichten Waldkörpers sitzen.

St. Magdalen hätte sich somit durch seine Einzigartigkeit naturräumlicher Gestaltung in Kombination mit avancierter Technik und Zukunftsdenken ausgezeichnet. Dieser neu gepflanzte Auwald sollte nur durch den weithin sichtbaren Logowald überragt werden. So hätte sich jedes Unternehmen im Technologiepark von Weitem und von der vorbeiführenden hochgestellten Autobahn sichtbar präsentieren können.

Angestrebt wurde das poetische Bild einer einzigartigen „Corporate Identity“. Ein „Strip“ (zentrale Freiraumachse) und „Hügel“ (Kino, Boardinghaus) sowie spezielle Freizeiteinrichtungen brechen den monofunktionalen Charakter eines Technologieparks im Sinne einer neuen Darstellung und Vernetzung von innovativen Unternehmen. Ein Entwicklungsplan bestimmt Lage und Anzahl der einzelnen „Inseln“, die sich je nach Betriebsgröße und Betriebsart flächenmäßig optimieren. Die maximale Bebauungshöhe von 22 Metern korrespondiert mit der Baumkronenhöhe des ausgewachsenen Auwaldes. Die interne räumliche Entwicklung einer „Insel“ wird durch einen Kollektivraum mit initiierender Wirkung (KIWI©), welcher unter anderem die Parkraumfunktion übernimmt, gesteuert. Das KIWI© ist integraler Bestandteil der Inselbebauungen und quasi das Infrastrukturdepot der Insel, welches sowohl temporäre Nutzungsflächen als auch interne Sozialräume entsprechend der tatsächlich eintretenden Nutzungsansprüche beherbergen kann.

Von 2001 bis 2002 wurde auf Anregung der Betriebsgesellschaft eine Reihe konkreter Entwürfe für mögliche Nutzer entwickelt, die als Initialbeispiele für eine Umsetzung der Qualitäten des Gestaltungskonzeptes dienen sollten. Diese wurden jedoch in der Folge nicht mehr diskutiert. Das



1



2



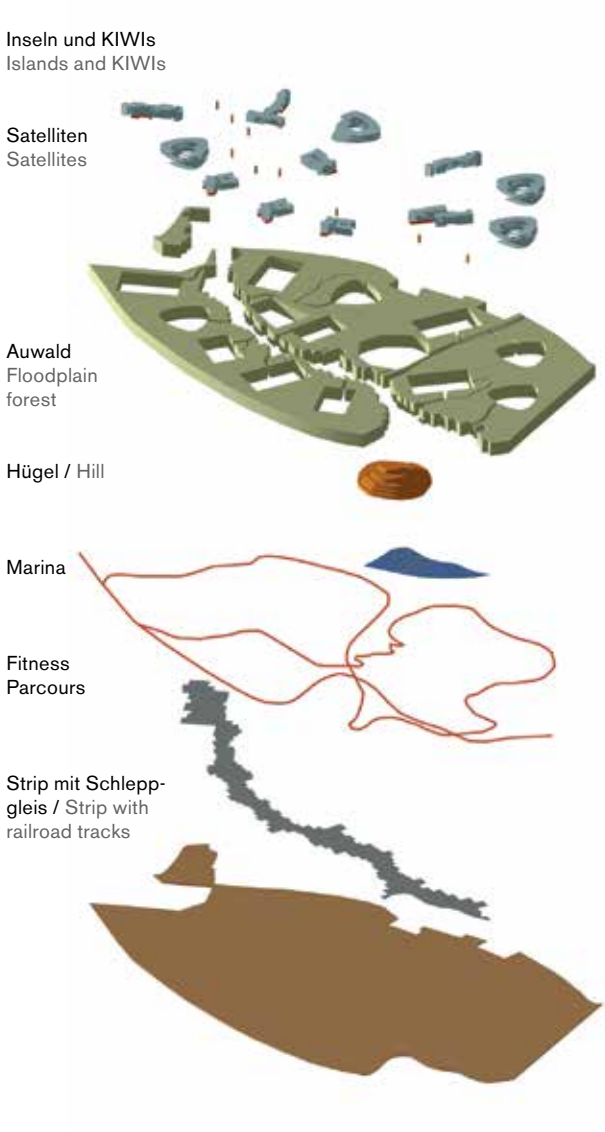
3

1 Logowald: Die Repräsentation der Unternehmen erfolgt über das Dach. / A forest of logos: companies are represented by logos on their roofs.

2 Landscape urbanism: Die Architektur versinkt im artifiziellen Auwald. / Landscape urbanism: the architecture is submerged in an artificial floodplain forest.

3 Draubucht: Marina mit Anlegestelle für Drau-Taxi
Drau Bay: marina with landing for River Drau taxis

EU-open competition, first stage September 1999, second stage November 1999: 1st prize. Design concept and master plan in 2000, design concepts for potential users in 2001–2002.



Ein artifizieller, nackter Hügel durchstößt die Baumkronen und wird zu einem besonders attraktiven Aussichtspunkt. Neben dem Boardinghaus, das im Hügel integriert ist, wird eine künstliche Bucht (Marina) Boote für diverse Freizeitaktivitäten beherbergen.
An artificial, bare hill rises up above the treetops and is transformed into a particularly attractive viewing point. Apart from the boarding house, integrated within the hill, an artificial bay (marina) will house boats for various leisure activities.

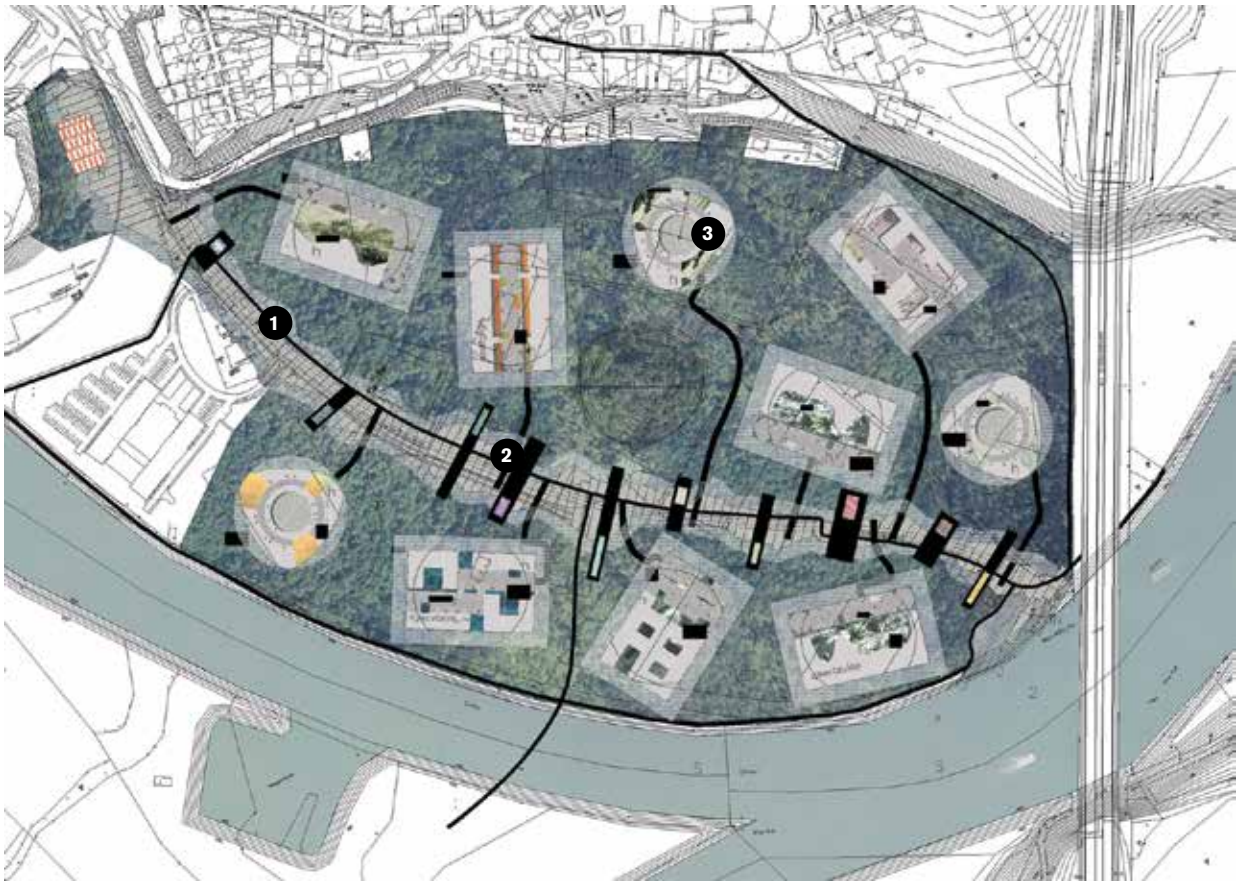
Gestaltungskonzept (2000) wurde ohne die grundlegende Idee des Auwaldes umgesetzt, das heißt, es wurde seiner Grundlage enthoben.

The project works with the natural appearance of a dense floodplain forest on the River Drau, which was used as an image for creating the identity of the Technology Park. This concept contradicts the usually barren ambience of conventional technology parks. Instead of container-like buildings, usually placed in bare, open spaces, the relationship of open space to building development is turned around in the Technologiepark St. Magdalen, so that the buildings are situated as islands within a dense body of forest.

St. Magdalen thus distinguishes itself through its uniqueness of design of the nature ambience, in combination with advanced technology and future oriented thinking. This newly planted floodplain forest should be surmounted only by the forest of logos visible from afar. In this way, each company in the technology park can present itself visibly from far away and from the elevated motorway passing close by.

The goal the design concept strived for was to create a poetic picture of a unique "corporate identity". A "strip" (a central axis of open space) and "hill" (cinema, boarding house) as well as special leisure facilities break up the mono-functional character of a technology park in the sense of a new representation and interconnectedness of innovative companies. A development plan optimally determines the location and number of individual "islands" according to size and function. The maximum building height of 22 metres corresponds to the height of the treetops of the mature trees. The internal spatial development of an "island" is guided by a collective space with an initiating effect (KIWI©), which among other things takes over the function of parking space. The KIWI© is an integral component of the island developments and practically the infrastructure storage space of the island, which can accommodate both temporary usage areas as well as internal social spaces, depending on the claims for usage that actually occur.

As a backbone and guarantee for diversity, the strip is the main access point, and can accept a multitude of programmes as urban boulevard. The



"satellite" signifies the access to each of the islands on the strip. An artificial, bare hill rises up above the treetops and is transformed into a particularly attractive viewing point. Apart from the boarding house, integrated within the hill, an artificial bay (marina) will house boats for various leisure activities.

From 2001 to 2002, a series of concrete designs for possible users was developed upon the suggestion of the client, which were to be used as initial examples of how the qualities of the design concept could be implemented. Subsequently, however, these were no longer discussed. The design concept (2000) was finally implemented without the basic idea of the floodplain forest; in other words, its foundation was removed.

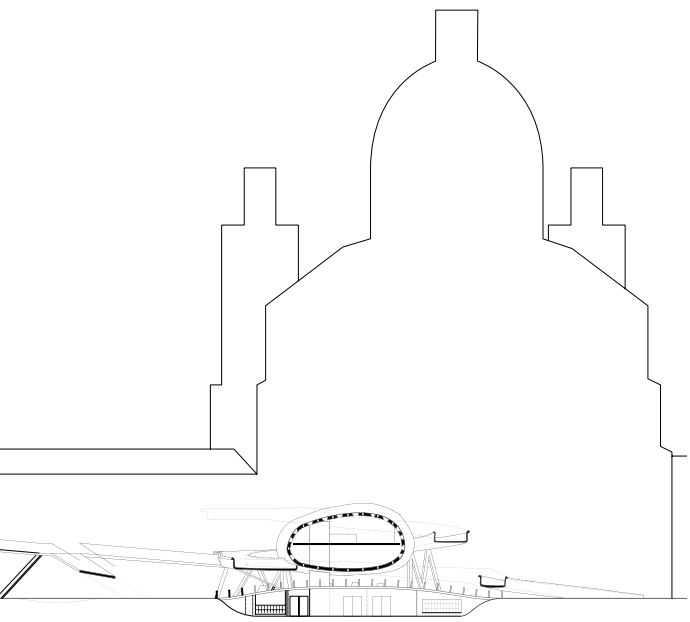
1 Der Strip als Rückgrat und Garant für eine Durchmischung und Hauptzufahrt bildet einen urbanen Boulevard, der verschiedenste Programme aufnehmen kann.
2 Der „Satellit" markiert zeichenhaft die jeweilige Zufahrt zu den Inseln am Strip.
3 Die Inseln dienen als Kollektivräume und multifunktionale Parkhäuser.

1 The strip is the backbone of the design and guarantees for diversity; it is the main access point – an urban boulevard that can accommodate a multitude of programs.
2 Satellites mark the entry points to the islands from the strip.
3 Islands are collective spaces and multi-functional parking structures.

Max-Reinhardt-Platz

2003
Salzburg (A)

Internationaler, geladener Wettbewerb für die Gestaltung des Max-Reinhardt-Platzes in Salzburg.



Kooperationspartner Cooperation partners
Konrad Schermann / Werner Stolfa, Bernd Vlay

Team
Paul Vabitsch, Sonia Leimer, Julia Wieger

Die Altstadt Salzburgs ist geprägt von historischen Platzfolgen, die eine wichtige touristische Attraktion darstellen. Das Projekt sollte dem Max-Reinhardt-Platz durch programmatische Erweiterung eine zeitgenössische Qualität geben, welche die alltäglichen Bewegungsströme so artikuliert, dass sie zwischen Alltag und gesteigerter Wahrnehmbarkeit oszillieren. Das Ziel war, eine lebendige Ambivalenz gegen Tendenzen der Musealisierung zu setzen – der Platz wird zum Auftritt des Alltags. Der Genuss des Platzes sollte allen – vom Abendkleid zum Dirndl bis zum Flip-Flop – ermöglicht werden, die das städtische Leben bereichern. Aber auch zu Widersprüchen ermuntern, um eine kulturelle Haltung zu artikulieren, die auf dem bedeutsamen Erbe basiert und gleichzeitig auf die Zukunft hin orientiert ist. Der Max-Reinhardt-Platz ist in Salzburg der dafür am besten geeignete Ort, da er diese Vielfalt des kulturellen Ausdrucks zwischen Hochkultur und Alltagskultur in temporären sowie permanenten, sich überlagernden Begegnungen und Aktivitäten bietet. Charakteristisch für den Max-Reinhardt-Platz ist die Bewegung und nicht das Verweilen. Dieser Aspekt wurde für das Projekt aufgegriffen und als Handlungsraum für die verschiedensten „Akteure“ inszeniert. Zentrales Element des Entwurfs ist ein Café, umgeben von einem spiralförmigen Laufsteg, der für die BewohnerInnen Salzburgs 365 Tage im Jahr zugänglich ist. Dieses Ensemble sollte das Gegenüber zu den temporären Events im exklusiven Salzburger Festspielhaus bilden.

Max-Reinhardt-Platz basiert – unabhängig von konventionellen Trennungen zwischen AkteurInnen und ZuschauerInnen – auf einem vielfältigen und sich immer wieder ändernden Rollenwechsel des Sich-Zeigens und Andere-Beobachtens. Die durch das Spektakel forcierte Rollenbildung ist Ausgangspunkt für die Überschreitung der in diesen Rollen auferlegten Aktionsradien, die im gleichen Moment wieder abgegrenzt, überzeichnet oder gar aufgehoben sind. In diesem Sinne sind „Laufsteg“ und „Chill-Out“ nicht als Gegenpole zu den Festspielaktivitäten angelegt, sondern als sich gegenseitig bedingende Partner.

1



2



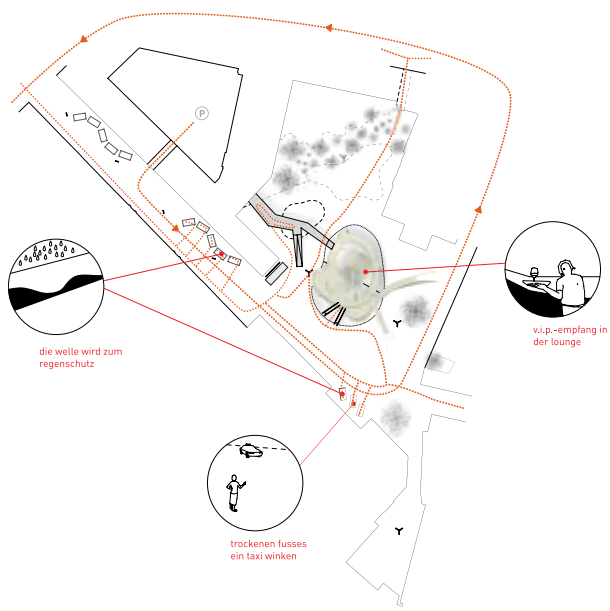
1 Eröffnung der Salzburger Festspiele
Opening of the Salzburg Festival

2 Blick von der Festspielhausterrasse auf die Platzgestaltung mit öffentlichem Laufsteg / View from the Festival Hall terrace of the design for the square with public catwalk

1



2



1 Auf dem öffentlichen Laufsteg mit Café / Bar
On the public catwalk with the café / bar

2 Szenario: Festspieltag, 22.00 Uhr
Vorstellungsende der Festspiele / Platzregen
Scenario: A day at the Salzburg Festival, 10 pm
After the event at Festival Hall, heavy rain

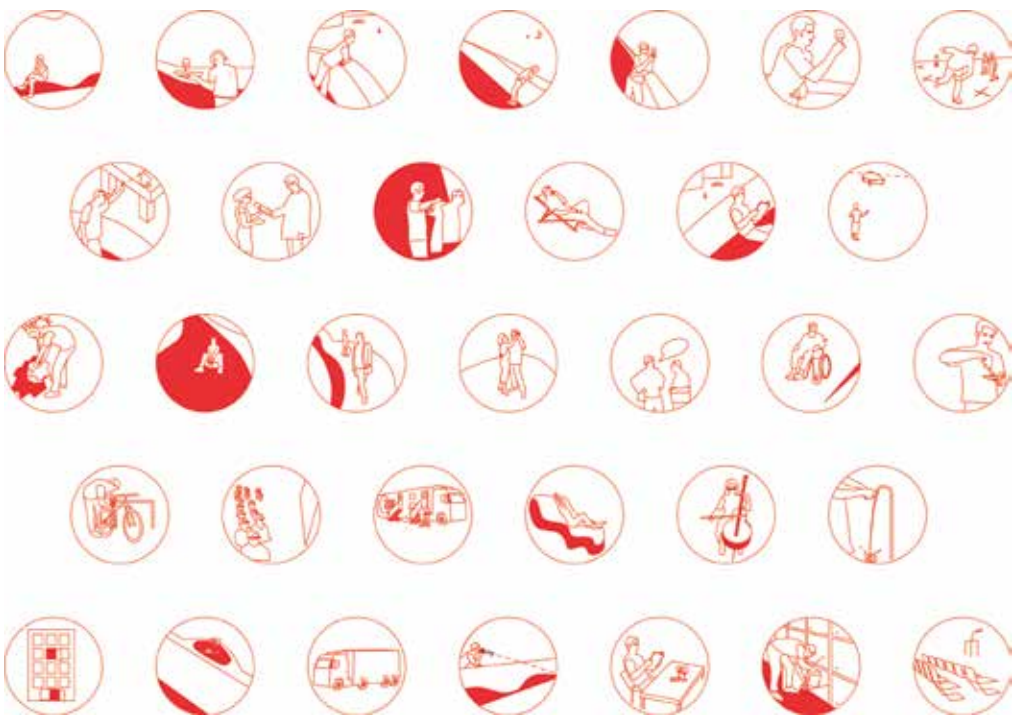
3 Im Café / Bar: Konstruktion aus recycelten Monitoren
The café / bar was to be constructed out of recycled monitor screens.

4 Programm-Buttons
Program buttons

3

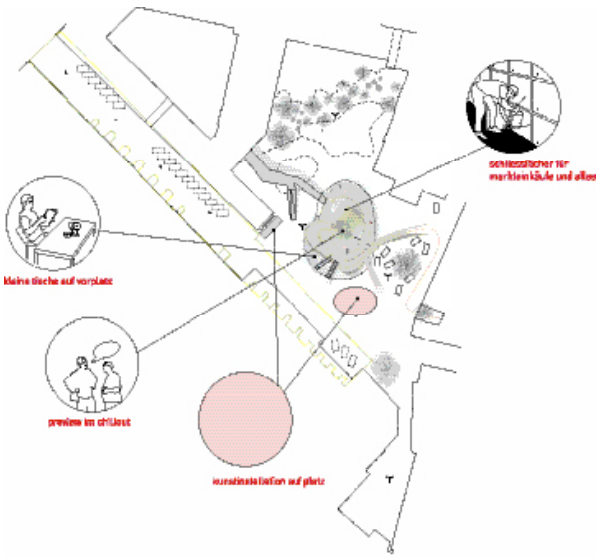


4



Max-Reinhardt-Platz

International, invited competition for the design of the Max-Reinhardt Square in Salzburg.

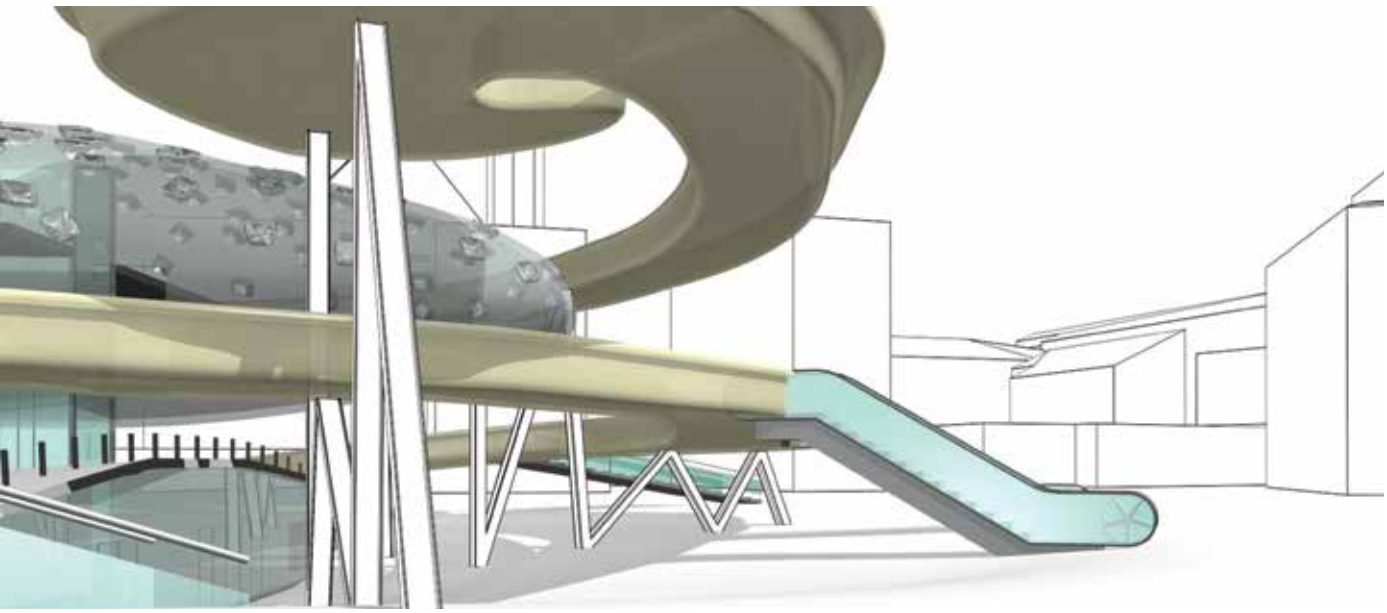


The inner city of Salzburg is characterised by a series of historic squares that are an important tourist attraction. The intention of the project is to add a contemporary quality to the Max-Reinhardt Square by means of programmatic expansion, articulating the everyday streams of movement in such a way that they oscillate between the everyday and increased perceptibility: a living ambivalence against tendencies of turning the historical city into a museum – the square becomes the stage for the everyday. Enjoyment of the square was to be made possible for all those who add life to the city – from the evening dress, to traditional costume, to flip-flops. But also to encourage contradictions, to articulate a cultural attitude based on the significant heritage, and at the same time oriented towards the future. The Max-Reinhardt Square is the place in Salzburg that is best suited to this purpose, since it offers this diversity of cultural expression between high culture and everyday culture in permanent and temporary overlapping encounters and activities. The central element of the Max-Reinhardt Square, of people moving rather than being static, was taken up in the project and staged as the field of action for a wide range of "actors". The central element of the design is a café surrounded by a spiral-shaped catwalk, which is accessible 365 days a year for the residents of Salzburg. This ensemble was intended to form a vis-à-vis to the temporary events in the exclusive Salzburg Festival House.

Max-Reinhardt-Platz acts independently of conventional divisions between actors and spectators and is based on a multi-faceted and ever-changing role reversal of showing oneself and observing others. Assuming roles forced by the spectacle is the starting point for overstepping the action radius imposed by these roles, which at the same moment are again confined, overdrawn or even lifted. In this sense, "catwalk" and "chill-out" are not intended as an antithesis to the festival activities, but as mutually dependent partners.

Szenario: Markttag, 12.00 Uhr
Scenario: Market day, noon





Laufsteg und Erschließung
Catwalk and access

Stadtwerk Lehen

2006–2012
Salzburg-Lehen (A)

2006 gewann transparadiso den städtebaulichen Wettbewerb (basierend auf einem Masterszenario von Max Rieder). 2007 erhielt das Projekt gemeinsam mit touzimsky herold mit Wolfram Melem und Halle 1 den Otto-Wagner-Städtebaupreis. Von 2009 bis 2011 wurden von transparadiso im nördlichen Teil des Stadtwerk-Areals 149 von insgesamt 300 Wohnungen errichtet sowie 2012 der urbane Boulevard mit Rampe, Boulder-Zentrum, Atelierhaus und Galerie Fotohof fertiggestellt.

Kooperationspartner Cooperation partners
ARGE Partner: Bernd Vlay, Forsthuber / Scheithauer, Feichtinger Architectes

Ausführungsplanung Detail planning
Andreas Pöstinger

Landschaftsarchitektur Landscape architecture
Thomas Proksch / Land in Sicht

Statik Structural engineering
Karlheinz Wagner

Bauphysik Building physics
Zwittlinger & Spindler

Team
(inkl. Wettbewerb incl. competition**)**
Florian Lang (Projektleitung project management**); Matthias Jahn, Philipp Rudigier; Marie-Teres Genser, Isabelle Zuefle, Markus Taxer, Vinzenz Dreher, Daniel Springer, Konrad Wolf; Andrea Börner, Paul Hebenstreit, Laura Hochhäusl, Sophie Hochhäusl, Michael Klein, Anna Kovacs, Christina Lenart, Katharina Melchert, Veronika Neubauer, Katharina Oberleitner, Marlene Rutzendorfer, Franz Stibli, Rüdiger Suppin, Julia Wieger**

Auftraggeber von Client of **transparadiso**
Gemeinnützige Salzburger Wohnbaugesellschaft mbH (gswb)
Bauvolumen 17 Millionen Euro
Construction volume 17 million Euros

© Photos
Rainer Iglar, Andrew Phelps, Hermann Seidl, transparadiso

Die zentrale Aufgabenstellung bei der städtebaulichen Planung sowie bei der Errichtung der Wohnbauten bestand darin, ein urbanes Viertel zu realisieren, das über die Grenzen des Stadtwerkareals hinaus eine zukunftsorientierte neue Identität für Lehen und einen zeitgenössischen Gegenpol zum historischen Stadtzentrum von Salzburg schaffen sollte. In Lehen als traditionellem Arbeiterbezirk sollte eine neue Form von Urbanität mit Angeboten im öffentlichen Raum sowie einem differenzierten Freiraumkonzept entwickelt werden.

Der Außenraum ist durch einen Grün-Korridor, der über das Viertel hinaus bis zum Lehener Park im Norden und zu den kulturellen Einrichtungen im Süden reicht, definiert. Gequert wird diese Durchwegung von einem großzügigen, von West nach Ost verlaufenden, öffentlichen Boulevard (Inge-Morath-Platz) mit Kultur- und Vereins- / NGO-Nutzungen in den Erdgeschosszonen. transparadiso bezog die vielfältigen innovativen Handlungsansätze in die Gestaltung mit ein, um die besonders hohen Qualitätsansprüche für diesen neuen Stadtteil umzusetzen.

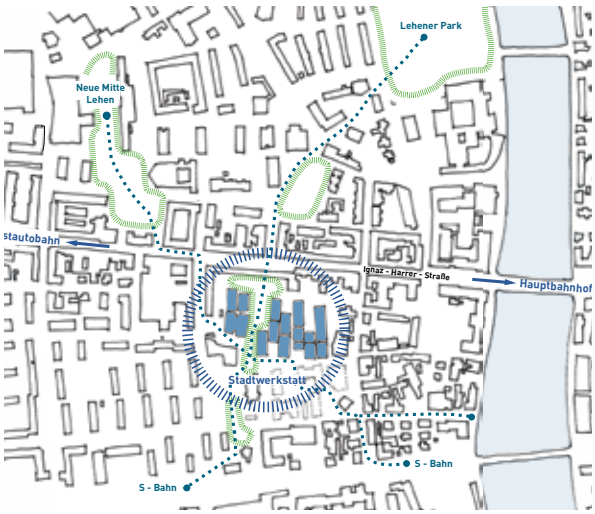
Eine Steuerungsgruppe mit allen „Stakeholdern" – den BauträgerInnen, Abteilungen der Stadt Salzburg, dem Wohnungsamt, den PolitikerInnen, den privaten ProjektentwicklerInnen und anderen – wurde einberufen. Zur Begleitung des Projektes wurde ein Soziologe eingesetzt. transparadiso erarbeitete auch Konzepte für spezielle Wohnnutzungen wie 55-Plus- oder AlleinerzieherIn-Kind-Wohnen und diesen zugeordnete Gemeinschaftsbereiche.

Um die vielfältige öffentliche Nutzung der Erdgeschosszonen zu unterstützen, wurde eine spezielle Förderung für einen Ausbau im „Edelrohbau" ausgehandelt: Etabliert wurde eine gemeinschaftlich genutzte Zone mit kulturellen Institutionen (Galerie Fotohof, Galerie der Stadt Salzburg) und diversen gemeinnützigen Einrichtungen (Volkshochschule, Boulder-Zentrum, Atelierhaus, Hilfswerk, Café, Kindergarten). Die Gemeinschaftsräume in den Wohnbauten stehen über die Hausgemeinschaften hinaus für das Quartiersmanagement und NGOs zur Verfügung, um die soziale Dichte zu erhöhen. Der relativ beengte Freiraum wurde mit hohen Aufenthaltsqualitäten mit diversen Aneignungsmöglichkeiten



Hortus als natürliche Belichtung der Garage
The hortus provides natural lighting for the garage





und progressiven Vernetzungsstrategien in andere Quartiere (Altstadt, Lehener Park, Neue Mitte Lehen, Literaturhaus, Salzach …) auf Basis des in diesem Sinne gedachten Wettbewerbsprojektes weiterentwickelt. Für die Konzeptions- und Bauphase sowie die ersten drei Jahre ab Fertigstellung des Areals wurde der Verein Stadtwerk Lehen mit dem Quartiersmanagement beauftragt.

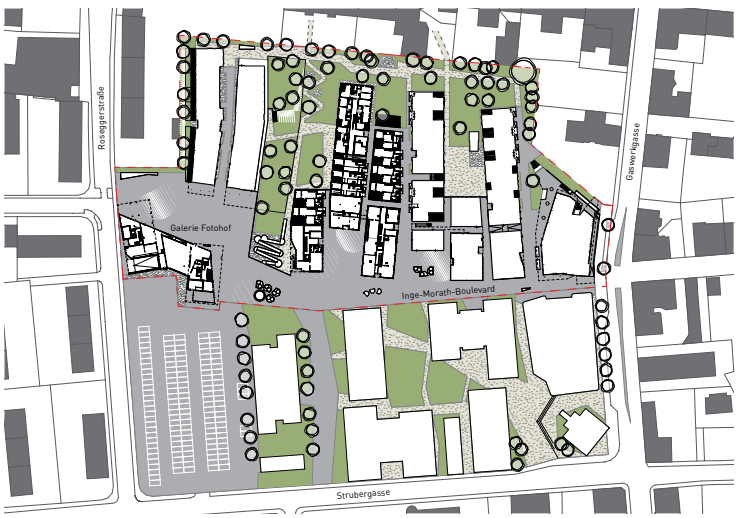
Rampe als Hauptfußgängerverbindung zwischen Lehener Park und Literaturhaus sowie S-Bahn-Anschluss
Ramp as main walkway between Lehener Park, the House of Literature and S-Bahn station

Grünraumverbindungen Lehen
Green corridor to Lehener Park



1

2





3

1 Abgesenkter Freiraum von Norden
Low-set public landscape from the north

2 Lageplan des Gesamtareals und Grundrisse der Bauteile von transparadiso / Site plan of the whole area as well as floor plans of the parts constructed by transparadiso

3 Bauplatz nach Dekontaminierung
Construction site after decontamination



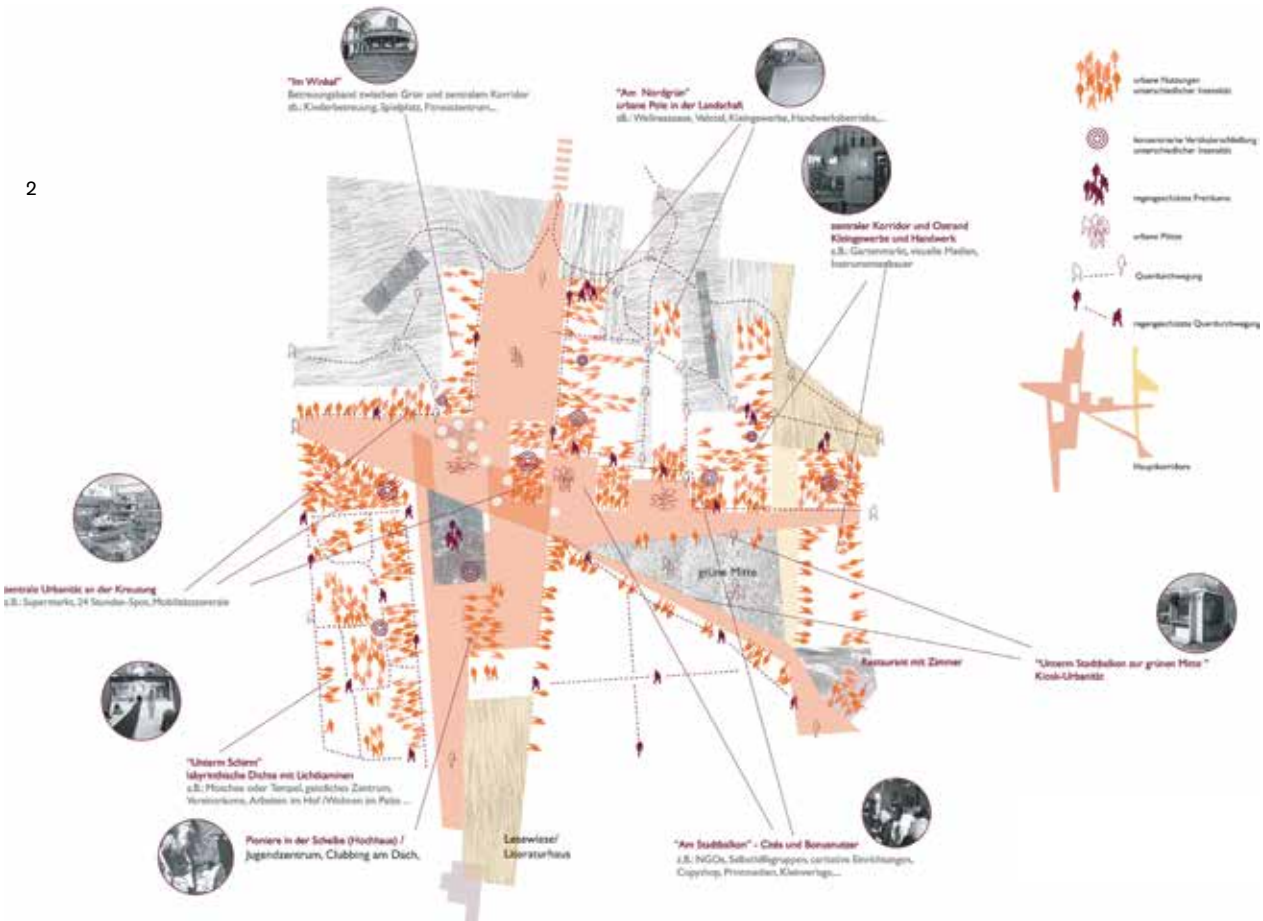
1 Temporärer Shop von JungdesignerInnen aus Lehen, Sept. 2012 (seit 2013 Radwerk) / Temporary shop for young designers from Lehen, Sept. 2012 (since 2013, a bike shop)

2 Urbanitätsdiagramm, Wettbewerb, 2006
Urbanity diagram, competition, 2006

1



2





Blick auf Inge-Morath-Platz, Herbstfest, 2012
View of Inge-Morath Square, fall festival, 2012

In 2006, transparadiso won the urban design competition (after a master scenario by Max Rieder on which the now completed project is based). In 2007 the project was awarded the Otto-Wagner urban design prize (together with touzimsky herold with Wolfram Melem and Halle 1). From 2009 to 2011, transparadiso built 149 of a total of 300 apartments in the northern part of the Stadtwerk area.
In 2012 the urban boulevard was completed, with a ramp, boulder centre, studio building and Fotohof Gallery.

The central task transparadiso focussed on in the urban planning and in the construction of residential buildings consisted of implementing an urban quarter intended to create a future-oriented new identity for Lehen that goes beyond the Stadtwerk area, creating a contemporary counterweight to the historic city centre of Salzburg. In Lehen, a traditional working class district, the aim was to develop a new form of urbanity by providing a differentiated concept of urban public space.

The concept of open space is defined by a green corridor connecting the Stadtwerk area to the Lehen Park in the north and to the cultural facilities in the south. This thoroughfare is crossed by a wide public boulevard (Inge-Morath Square) running from west to east, with cultural institutions and associations / NGO usage in the ground floor zones. transparadiso integrated the diversity of innovative approaches into the design so that the especially high quality demands for this new city quarter could be implemented.

A steering committee was convened with all "stakeholders" – the building contractors, departments of the City of Salzburg, the housing department, politicians, private project developers and others. A sociologist was also hired to accompany the project. transparadiso also worked out concepts for special residential usage, such as 55 plus or single parent and child homes, and the communal areas assigned to them.

In order to support the wide-ranging public usage of the ground floor zones, a special subsidy for completing the "core and shell of the building" was negotiated. A commonly shared zone with cultural institutions (Fotohof Gallery, Gallery of the City of Salzburg) and various non-profit organisations (adult education centre, boulder centre, studio building, Hilfswerk [care organisation], café, kindergarten) was established.

The community spaces in the residential buildings are available not just to the joint households, but to the management of the quarter and the NGOs, in order to enhance social density. The quite narrow open space in the Stadtwerk area was expanded by high quality of life with various options for appropriation and progressive networking strategies, by connecting it to the adjacent areas and

institutions, (inner city, Lehener Park, Neue Mitte Lehen, Literaturhaus, Salzach…), i.e. strategies that were already included in the competition project were developed further. The association Stadtwerk Lehen was commissioned with managing the quarter during the design and building phase and for the first three years after completion of the area.





Pufferspeicher mit 200.000 Litern als Teil des Mikrosolarnetzwerks für Lehen / Buffer storage tank with a capacity of 200,000 liters; part of the micro-solar network for Lehen



Rampe, Pufferspeicher und Wohngebäude mit 55-Plus-Wohnungen / Ramp, buffer storage tank and housing block with apartments for young senior citizens

Rampe als Aneignungsobjekt
Ramp as object for appropriation









1



2



3

1 Blick auf BewohnerInnenzentrum
View of residents' community center

2 Natürlich belichtetes Innenstiegenhaus
Naturally lit interior stairwell

3 Grundrisse 1.OG, Bauteile A1, A2, D, E und F
Floor plans for 1st floor: buildings A1, A2, D, E and F

4 Maisonette-Wohnung im Geschossbau / Maisonette in a multi-storey apartment

5 Wohnung mit Balkon-Loggia im Eckbereich / Apartment with balcony recessed into the corner

6 Grundriss und Schnitt Bauteil D mit Atrium-Maisonette-Wohnung und Maisonette-Wohnung
Floor plan and cross section of building D with atrium maisonette and other masionette apartments

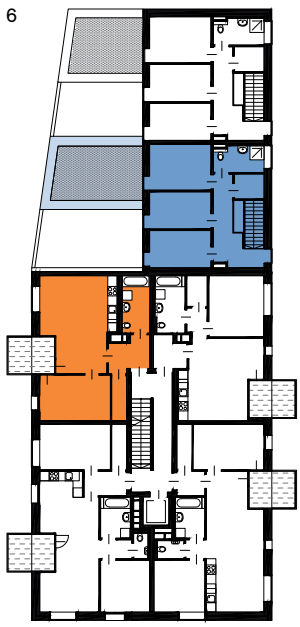
4



5



6





HTBLA Hallstatt

2009
Hallstatt (A)

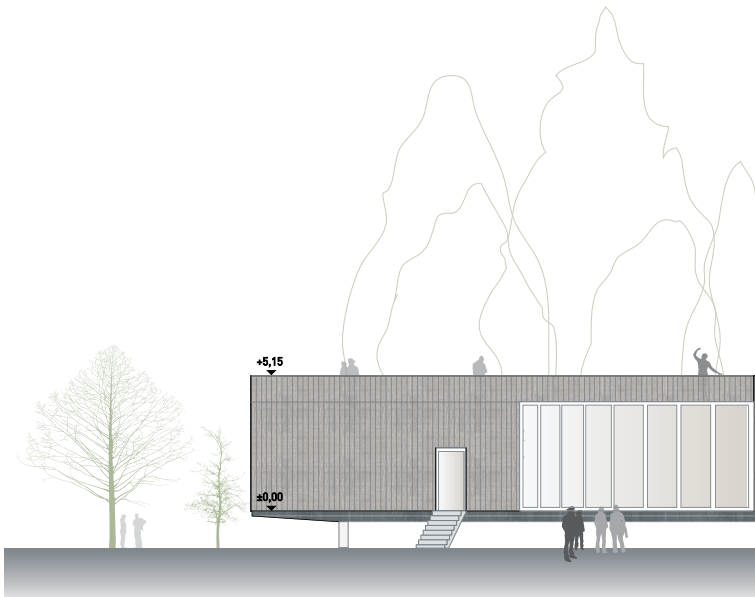
EU-offener Wettbewerb; Auslober:
BIG / Bundesimmobiliengesellschaft,
3. Preis.

EU-open competition;
Client: BIG / Bundesimmobiliengesellschaft,
3rd prize.



Das Projekt griff den Kontext kleinteiliger Gebäude mit Satteldach im ländlich geprägten (Landschafts-)Raum auf und verknüpfte diesen mit den etwas überproportioniert wirkenden, bestehenden Schulgebäuden. So entstand aus dem städtebaulichen Ansatz gleichzeitig eine eigenwillige architektonische Konzeption. Die Fassaden sollten in Holz ausgeführt werden, um das Programm der Höheren Technischen Bundeslehranstalt (HTBLA) als Holzfachschule nach außen zu vermitteln.
Die kompakte Struktur des neu geschaffenen Baukörpergeflechts ermöglichte eine sowohl räumlich als auch energietechnisch ökonomische Ausformulierung.

The project addressed the context of small-scale buildings with gable roofs typical of this rural (landscape) area, and linked this space to the existing school buildings that seemed to be somewhat over-proportioned. An unconventional architectural concept thus emerged from this urban design approach. The façades were designed in wood in order to communicate the programme of the Höhere Technische Bundeslehranstalt (HTBLA) [Federal Higher Technical Institute] as a timber academy. The compact structure of the newly created interconnectedness of the buildings enabled an economic formulation of both spatial and energy-related technical aspects.



Partner
Arch. Markus Spiegelfeld / Werkstatt Wien

Team
Florian Lang, Marie-Theres Genser, Raffael Jan

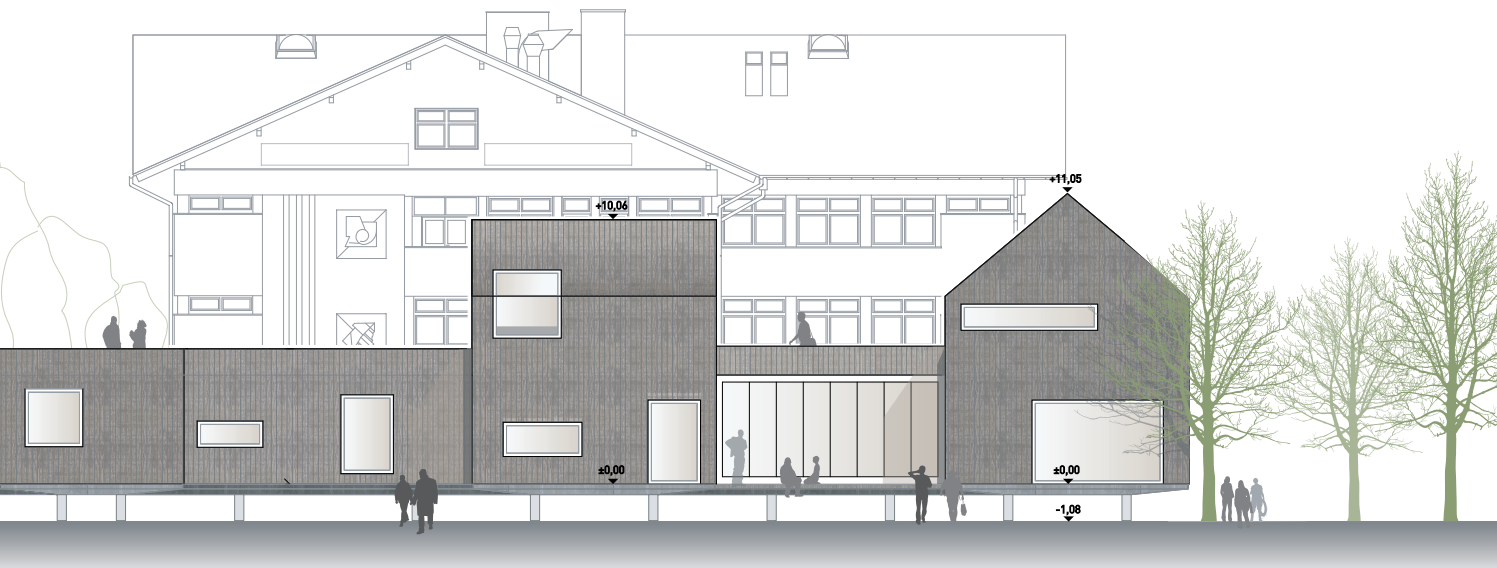
Wettbewerbsmodell, Bebauungsstruktur
Competition model, layout

Lageplan Werkstättengebäude
Floor plan for workshop building

Ansicht Werkstättengebäude
View of workshop building







Schülerheim Schloss Tandalier [School hostel Tandalier Castle]

2011
Radstadt, Salzburg (A)

EU-offener Wettbewerb; Auslober: BIG / Bundesimmobiliengesellschaft), Nachrücker.

Das ursprünglich als Solitär errichtete Schloss Tandalier in Radstadt hat heute die Funktion eines Bundesschullandheims inne. Bereits um 1970 wurde es im Westen durch einen Turnsaal und ein Wirtschaftsgebäude erweitert und dadurch stark verändert.

Die städtebauliche Situation sollte durch ein Erweiterungsgebäude räumlich und funktional aufgewertet werden. Im Süden und Osten öffnet sich ein qualitätvoller, parkähnlicher Raum in Richtung Enns, der erhalten werden sollte. Deshalb wurde die Erweiterung im Westen situiert: Der Zubau sollte genutzt werden, um die Gesamtsituation städtebaulich und funktional neu zu ordnen und Qualitäten zu schaffen, die zu einer Aufwertung des Schlosses und der Gesamtanlage führen.

Das Projekt basierte auf einem dialogischen Prinzip zwischen Schloss und Erweiterungsgebäude: Der Neubau wurde so positioniert, dass die Fassaden des Schlosses von allen Seiten sichtbar blieben und das gesamte Ensemble eine neue Fokussierung erfuhr. Das Erweiterungsgebäude wurde genutzt, um ein geschütztes Atrium zu bilden, das die bestehenden Gebäude einbezieht und das unterirdische Gangsystem belichtet. Es war in die Geländekante eingegraben, sodass nur zwei Geschosse des dreigeschossigen Baukörpers sichtbar blieben. Dadurch entstand eine Aufwertung der Gesamtanlage, die bereits in der Annäherung von der alten Bundesstraße von Norden erkennbar ist.



Team
Florian Lang, Philipp Rudigier, Matthias Jahn, Stéphane Girault

Landschaftsarchitektur Landscape architecture
Auböck + Kárász, Wien Vienna

Schaubild / Fotomontage von Norden
Photomontage, seen from the north

Schnitt / Ansicht von Norden
Cross section / elevation from the north





EU-open competition;
Client: BIG / Bundesimmobiliengesellschaft [Federal Real Estate Company];
Runner up.

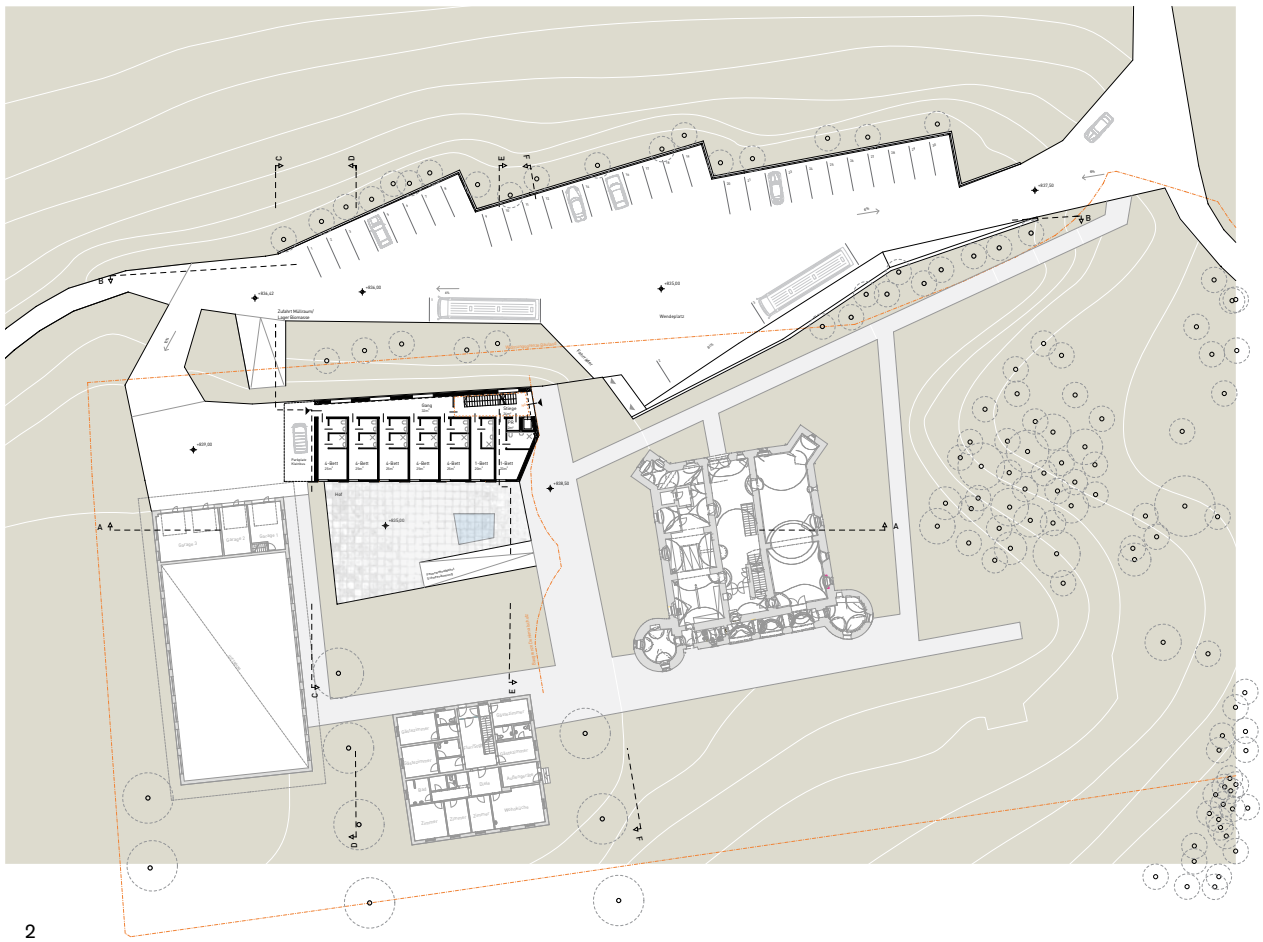
Originally erected as a landmark building, Tandalier Castle in Radstadt is today used as a school hostel. It underwent enormous alterations around 1970 with the addition of a gymnasium and a utility building.

The urban development situation was to be upgraded spatially and functionally with an extension building. To the south and east, a high-quality park-like space opens up in the direction of the River Enns, certainly worth preserving. For this reason, transparadiso situated the extension in the west. The new building was to be used to rearrange the overall situation from an urban planning and functional perspective, and to create qualities that would lead to an upgrading of the castle and the overall complex and context.

The project was based on creating a dialogue between the castle and the extension building. The new building was positioned such that the façades of the castle remained fully visible from all sides, thus permitting the overall ensemble to experience a new focus. The extension building was used to form a sheltered atrium, integrating the existing building and providing natural lighting to the underground corridor system. It was embedded into the edge of the terrain so that only two storeys of the three-storey building remained visible. This enabled an appreciation and upgrading of the whole property, which can be perceived as one approaches from the north on the old federal road.



1



2

3



1 Schnitt durch Erweiterungsgebäude und Atrium
Cross section of the extension and atrium

2 Grundriss Erdgeschoss / Floor plan of ground floor

3 Blick ins Atrium / View of atrium

Lichtventilator, Resonanzboden, Vogerlbad
[Light fan, sound board, birdbath]

2003
Wiener Neustadt (A)

Ein Projekt für Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich im Hospiz/ Landespensionistenheim Wiener Neustadt. transparadiso wurde beauftragt, sich mit einem Planungsfehler im Hospiz als künstlerische Aufgabenstellung zu befassen.

Team
Jakob Illera, Florian Lang,
Thomas Sandri (Technik Technical support)

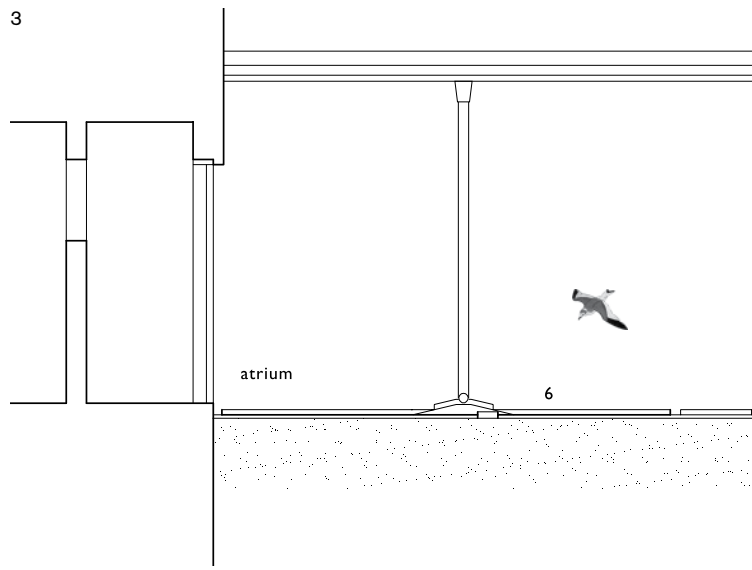
transparadiso sollte eine künstlerische Gestaltung für einen Gangbereich des Hospizes entwickeln, der als ausbetonierte Grube vorgefunden wurde, die für ein ursprünglich geplantes Biotop ausgehoben worden war. transparadiso nutzte diese Fehlplanung für eine künstlerische Intervention, die sich als poetisches Angebot an die PatientInnen, die hier die letzten Tage ihres Lebens verbringen, als auch an die dort arbeitenden PflegerInnen richtete.

Mit sinnlichen, zurückhaltend eingesetzten Elementen sollte die Atmospäre eines „halb-öffentlichen Wohnzimmers“ geschaffen werden, um die Lust am Sehen, Spüren und Hören durch haptisch-sinnliche Zusatzangebote zu fördern: Ein *Lichtventilator* wirft Lichtflecken auf den Boden, die durch die individuelle Steuerung der Ventilatorflügel ganz allmählich verändert werden können. So als würde Sonnenlicht durch ein Blätterdach fallen, und doch ist das Objekt eine Lampe. Die Grube wurde mit einem leicht abgesenkten Parkettboden aus Iroko gefüllt und verwandelte sich durch Shaker in einen Resonanzboden. Aus diesem wächst ein Sitz- und Stereomöbel heraus, von dem aus man im angrenzenden Atrium Vögel in einem eigens konzipierten Vogerlbad beobachten kann. Wendet man den Blick wieder zurück in den Innenraum, sieht man auf der Rückwand des „erweiterten Wohnzimmers“ eine zarte Zeichnung der Umrisse von Lichtflecken – ähnlich jenen, die auf den Boden projiziert werden.

1



3



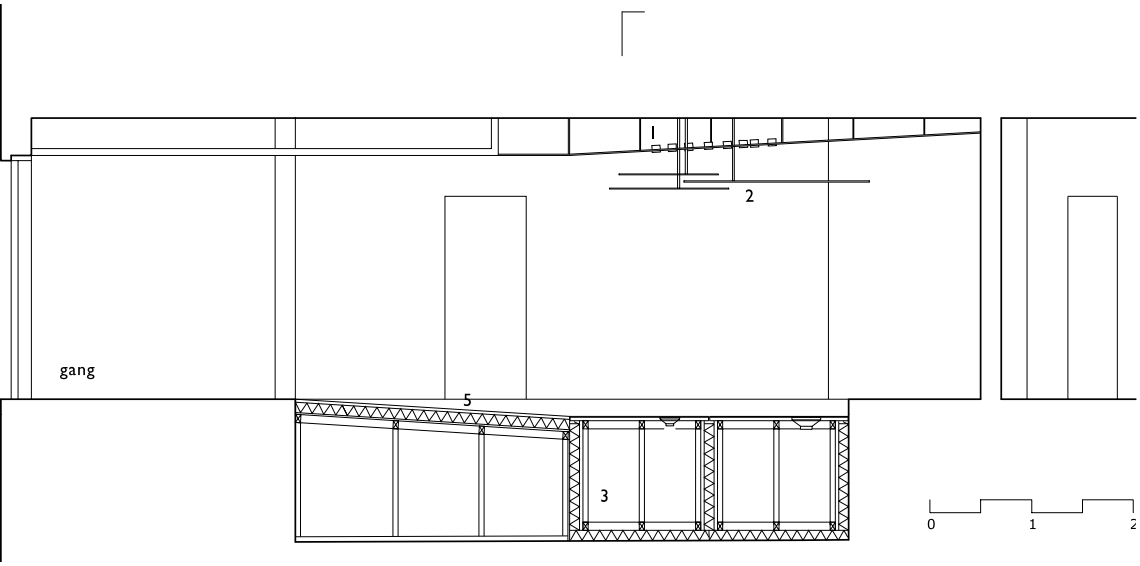
1 *Vogerlbad* / *Birdbath*

2 *Soundboard* mit Akustikmöbel und *Lichtventilator*
Sound board with acoustic seating arrangement and the *light fan*

3 Schnitt durch Atrium und *Resonanzboden*
Cross section of atrium and *sound board*



2



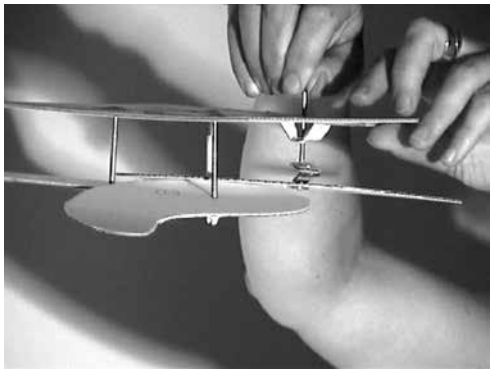
Lichtventilator, Resonanzboden, Vogelbad

A project for Public Art Lower Austria in the hospice at the senior citizens home in Wiener Neustadt. transparadiso was commissioned with transforming a planning error in the hospice into an art project.

The idea was for transparadiso to create an artistic design for a corridor area of the hospice characterised by a concrete pit, which was originally planned to be turned into a biotope. transparadiso made use of this planning error for their artistic intervention, which was conceived as a poetic offering to patients who are spending the last days of their lives here, as well as to the nurses working here.

Employing sensual, but at the same time modest elements, an atmosphere of a "semi-public living room" was created. This haptically sensual additional offering was intended to enhance the appreciation and desire of seeing, feeling and hearing. A *light fan* casts patches of light onto the floor which can be gradually steered by the individual control of the fan blades, as if sunlight were shining through a roof of leaves – and yet the object is a lamp. The pit was filled with a slightly sunken iroko parquet floor and transformed by shakers into a resonance floor. Out of this grows a piece of furniture with seating and a stereo system, from which one can observe birds in the adjacent atrium in a specially designed birdbath. Turning back to the interior space on the rear wall of the "extended living room", one perceives a delicate drawing of the outlines of patches of light, similar to those projected onto the floor.

Modellversuche für den *Lichtventilator*
Testing models for the *light fan*









Parapölt

2006–2007
St. Pölten (A)

Für das jährlich stattfindende Höfefest, organisiert und kuratiert von Michaela Steiner, wurde transparadiso beauftragt, eine temporäre Überdachung für die Rathausgasse im historischen Zentrum von St. Pölten zu konzipieren.

transparadiso was commissioned to design a temporary canopy for the Rathausgasse in the historic centre of St. Pölten / Lower Austria for the Courtyards Festival that takes place annually.







Bild entstand bei Regenschirmperformance
Picture of a performance staged with umbrellas

Die temporäre Überdachung, der *Parapölt*, besteht aus zwei sich überlappenden großformatigen horizontalen Segeln, die mit demselben Bild, in verschiedenen Transparenzen ausgeführt, bedruckt wurden. Für dieses Bild wurde eine Performance mit Personen, die Regenschirme tragen, inszeniert. Die Segel schaffen einen basarartigen Raum als Wetterschutz. Eine Wetterstation misst die Windgeschwindigkeit. Wird der Wind stärker als 30 Kilometer pro Stunde, ertönt ein Donnergrollen und der *Parapölt* wird eingezogen.

The temporary canopy, the *Parapölt*, consists of two large-scale, overlapping sails which were printed with the same image, but then executed in shifted transparencies. For the picture, a performance was staged with people carrying umbrellas. The sails create a bazaar-like space as protection from the weather. A weather station measures the wind speed. If the wind is stronger than 30 kilometres per hour, the sound of thunder rings out, and the *Parapölt* is wound in.

Galerie Fotohof
[Fotohof Gallery]

2010–2012
Salzburg-Lehen (A)

Die Galerie Fotohof ist ein wesentlicher Bestandteil des urbanen Boulevards im *Stadtwerk Lehen*, für welches transparadiso im Jahre 2006 den städtebaulichen Wettbewerb gewonnen hatte. Das Raumprogramm der Galerie wurde in enger Zusammenarbeit mit dem Verein Galerie Fotohof entwickelt.

Lehen ist ein traditioneller Arbeiterbezirk im Salzburger Stadtzentrum – in einer sonst bürgerlichen und vom Tourismus dominierten Stadt. Die Galerie Fotohof zeigt seit zwanzig Jahren aktuelle, internationale Fotopositionen in Form von Ausstellungen und genießt als Verlag höchstes internationales Ansehen. Umso bedeutender ist es, dass diese Galerie sich im *Stadtwerk Lehen* ansiedelte und somit ein zeitgenössisches kulturelles Umfeld in das neue Quartier brachte, das im Nordteil – abgesehen von den anderen Institutionen im Boulevard – von sozialem Wohnbau geprägt ist.

transparadiso entwickelte für die Galerie Fotohof im Rahmen von *Stadtwerk Lehen* ein Projekt, das die Vermittlungsebene der Galerie über den urbanen Boulevard kommuniziert und somit den urbanen, zeitgenössischen Kontext des zukünftigen Stadtviertels maßgeblich determiniert. Der Hauptraum der ca. 550 Quadratmeter großen Galerie situiert sich als städtebauliches Bindeglied zwischen zwei Wohnbauten, wobei die unterschiedliche Höhenlage und Verdrehung der turmartigen Häuser eine neue, spannende städtebauliche Richtung formuliert. Das architektonische Konzept äußert sich in der Rampe entlang der Hauptfassade und in den Shed-artigen Sichtbetonöffnungen im Dach, die den überhöhten Galerieraum mit Tageslicht aus der Nordrichtung versorgen. Die Galerieräume wurden ergänzt durch Bibliothek, Büroräume und Medienraum, die das Vermittlungsprogramm der Galerie verstärken.

Die Galerie Fotohof entwickelte sich zum maßgeblichen Identitätsträger im Kontext des sozialen Wohnbaus des Stadtwerkareals. Zeitgenössische Kunst wird hier für die BewohnerInnen, die eher wenig Bezug zur Kunst haben, direkt zugänglich gemacht.

Team
Florian Lang, Matthias Jahn, Philipp Rudigier, Marie-Theres Genser

Polierplanung Detail planning
transparadiso

Statik Structural engineering
Karlheinz Wagner

Auftraggeber Client
Salzburger Immobiliengesellschaft (SIG), Galerie Fotohof

© Photos
Rainer Iglar, Andrew Phelps, Hermann Seidl, transparadiso



Eingangsbereich Galerie Fotohof
Entrance area, Fotohof Gallery



Ausstellungsraum
Exhibition space

Verbindungsrampe zur Bibliothek
Connecting ramp to the library



Galerie Fotohof

The *Galerie Fotohof* is an essential component of the urban boulevard in the *Stadtwerk Lehen*, for which transparadiso had won the urban design competition in 2006. The room layout program of the gallery was conceived in close collaboration with the Fotohof Gallery association.



Lehen is a traditional working class district in the Salzburg city centre – in an otherwise middle-class city dominated by tourism. Over the past twenty years, the Fotohof Gallery has presented current international photography in the form of exhibitions, and as a publishing house, it enjoys high international reputation. It is all the more significant that this gallery moved into the *Stadtwerk Lehen*, thus bringing a contemporary cultural environment into the new quarter, which in its north section – apart from the other institutions in the boulevard – is characterised by social housing.

In the context of *Stadtwerk Lehen*, transparadiso developed for the Fotohof Gallery a project that conveys the aspect of communication of the gallery to the urban boulevard, thus considerably determining the urban and contemporary context of this future urban quarter. The main space of the gallery, which covers approx. 550 sqm, is situated as an urban link between two residential buildings, whereby the difference in height and the twisting of the tower-like buildings expresses a new and exciting urbanistic direction. The architectural expression is defined by the high gallery space, with shed-like exposed concrete openings in the roof which supply the gallery with daylight from the north. The gallery rooms are complemented by a library, offices and a media room which also reinforce the communication programme of the gallery. Fotohof Gallery developed into the leading identity carrier in the context of the social housing of the urban quarter of the Stadtwerk area. Contemporary art was thus made directly accessible to residents, otherwise considered as being largely indifferent to art.





Ausstellungsraum / Exhibition space

Eingangsbereich mit Bookshop und Bar
Entrance area with bookshop and bar

3

Urbanismus und Kunst

Urbanism and art



Direkter Urbanismus ist Haltung und Handlung zugleich. D. U. operiert unspektakulär, abseits von publikumsträchtiger Spektakelwirtschaft, oft an unspektakulären Orten – selbst initiiert oder beauftragt, da, wo es notwendig erscheint. D. U. propagiert den Prozess anstelle eines vorgestellten Bildes oder eines fertigen Plans. D. U. betrachtet und behandelt soziale Aspekte und gesellschaftliche Prozesse jenseits neoliberaler Interessen als wesentlichen Faktor einer engagierten und kritischen räumlichen Praxis. D. U. setzt auf die direkte urbane Intervention mit performativer Involvierung von StadtnutzerInnen, BewohnerInnen, EntscheidungsträgerInnen oder anderen AkteurInnen. D. U. entwickelt dafür speziell auf den Ort und Kontext bezogene Tools und neue Methoden, die künstlerische und unkonventionelle Praktiken als Teil einer längerfristigen urbanen Planung einbeziehen. D. U. strebt an, die Dichotomie von top down- und bottom up-Planung zu überwinden, indem genau untersucht wird, zu welchem Zeitpunkt welche ExpertInnen und LokalexpertInnen als AkteurInnen einbezogen werden. D. U. agiert transdisziplinär, mit Forschung durch Praxis – als offener Prozess. D. U. ist skeptisch gegenüber einer Auffassung von Stadtplanung, die in Form von Rezepten oder vordefinierten Methoden zu einer oft simplifizierten Form von Problemlösung beitragen soll. D. U. schafft Situationen, die von anderen angeeignet und fortgeführt werden können. D. U. versteht sich nicht mit kapitalisierenden oder gentrifizierenden Aufgabenstellungen, sondern agiert in direkter Kooperation mit jenen, deren Stimme im dominanten wirtschaftlichen System keinen Platz hat. D. U. erfordert Geduld, da erwünschte Veränderungen oft erst in der nächsten oder übernächsten Wahlperiode sichtbar werden – und oft anders als erwartet. D. U. ist der Titel dieses Buches, das die Projekte von transparadiso, die zwischen Kunst-, Urbanismus- und Architekturkontext agieren, als eine Praxis zeigt.

Direkter Urbanismus

Barbara Holub / Paul Rajakovics

transparadiso begreift Architektur, Stadtplanung und Kunst – vor allem in deren transdisziplinärer, hetereogener Verschränkung – als Verantwortung an der Gesellschaft und möchte gleichzeitig diese Verantwortung an die BewohnerInnen, TeilhaberInnen, RezipientInnen wieder zurückgeben. Das Infragestellen und immer wieder neue Ausloten der jeweiligen Rollen ist folglich ein wesentlicher Aspekt von transparadiso.

Direkter Urbanismus schafft Situationen, die Raum für Aneignung geben und durch andere fortgeführt werden können. Ob dabei von einem städtebaulichen, sozialen, künstlerischen, architektonischen Kontext ausgegangen wird, ist erst einmal nebensächlich. Direkter Urbanismus erzeugt einen Handlungsraum. Im Prozess des Handelns kann sich die Zielsetzung verändern bzw. sich der Kontext der jeweiligen Disziplin, so wie er von außen wahrgenommen wird, verschieben.

In den letzten fünfzehn Jahren entwickelten sich viele Praktiken urbanen Handelns und damit verbundene urbane Interventionen, die sich auf die Situationisten berufen. Für diese Praktiken wurden diverse Begriffe geprägt: „instant urbanism", „situativer Urbanismus"[1], „ambulanter Urbanismus" – um nur einige zu nennen. Diese Vielzahl an Begriffen zeigt das Engagement und gleichzeitig auch die Notwendigkeit, für aktuelle urbane Fragestellungen nach anderen Methoden und Tools zu suchen, und ist somit ein Beleg für die Initiative vor allem „junger" Architekturpraktiken oder transdisziplinärer Teams. Bis heute werden diese Praktiken jedoch nicht nur in der Öffentlichkeit und Rezeption durch den Kunst- bzw. den Architektur- und Planungskontext jeweils als getrennte Felder wahrgenommen, sondern auch von den AutorInnen selbst oft getrennt davon behandelt, was man als „herkömmliche" architektonische Praxis bezeichnen würde. Dies geht auch mit einer deutlichen Wertung einher: Die experimentellen Praktiken, urbanen Interventionen etc. werden oft als „Vorstufe" betrachtet – bis es ein Büro endlich „geschafft" hat, „tatsächliche" Architekturprojekte zu realisieren.

Umgekehrt grenzen sich Teams, die ihre Arbeit als kritische räumliche Praxis bezeichnen (und eher im Kunstkontext und aktuellen Kunstdiskurs und kritischer Theorie wahrgenommen werden), meist dezidiert von größeren Bauaufgaben ab, da diese eine Kollaboration mit dem Kapital unabdingbar erscheinen lassen – und somit keine kritische Position mehr erlauben.

Aufgrund dieses Dilemmas beschlossen wir, für unser (Be)handeln von gesellschaftspolitischen, urbanistischen Fragestellungen den Begriff „direkter Urbanismus" einzuführen, da dieser sowohl das direkte Handeln mit künstlerisch-kritischen Praktiken als auch die Verantwortung für komplexe längerfristige Planungs- und Architekturaufgaben und deren oft konfliktreiche Interessen anspricht.

In Erweiterung zu „instant urbanism"[2], der von seiner Grundbedeutung auf das Temporäre und Ephemäre setzt, fokussiert direkter Urbanismus längerfristige Aufgaben und betont das Andauernde[3] und die Beharrlichkeit. Er beschränkt sich nicht – wie der „ambulante Urbanismus"[4] – auf die Reparatur „urbaner Notfälle", sondern verbindet taktisches Handeln mit strategischen Konzepten und überwindet mit künstlerischen Mitteln den vermeintlichen Gegensatz von städtebaulicher Planung und direkter-Intervention.

„Direkt" verweist auf die „direkte Intervention" als Aktion und „Urbanismus" als allgemein umfassender Begriff von Raum und Planung (im Sinne der tripolaren Dialektik von Henri Lefebvre[5]) leitet sich von Debords „unitärem Urbanismus"[6] ab. Die Begriffe „direkt" und „Urbanismus" beziehen sich aber auch auf die Dichotomie von Taktik (direkt) und Strategie (Urbanismus – als städtische Planung und Forschung bzw. Recherche) im Sinne Michel de Certeaus[7] und versuchen – zusammengeführt in „direktem Urbanismus" –, diese zu überwinden.

Die „direkte Intervention" als wesentliches Mittel des direkten Urbanismus findet ihren Paten in der „direkten Aktion" in der britischen Sozialgeschichte, wie sie beispielsweise William Mellors als wesentliche Handlungsform des Arbeitskampfes sieht. Und wie Emma Goldman schrieb: „Die direkte Aktion, die sich schon auf ökonomischem Gebiet als erfolgreich erwiesen hat, ist im Bereich des Individuums gleichermaßen wirksam. Hunderte von Zwängen beeinträchtigen dort sein Dasein, und nur hartnäckiger Widerstand wird es endlich befreien. Direkte Aktion gegen die Betriebsführung, direkte Aktion gegen die Autorität des Gesetzes, direkte Aktion gegen den zudringlichen, lästigen Einfluß unseres Moralkodexes ist die folgerichtige, konsequente Vorgehensweise des Anarchismus."[8]

Selbstverständlich hat sich dieser Begriff weiterentwickelt und obwohl er nach wie vor ein direktes Eingreifen in ökonomische und politische Zusammenhänge beschreibt, steht er heute vielmehr in Verbindung zu Selbstorganisation, Boykotts, Streiks, Sabotage, Smart Mob, Sitzblockaden, Demonstrationen und Besetzungen usw.

Im Sinne von Debords Lehrer Lefebvre steht durch die direkte Intervention der soziale Raum im Vordergrund, der erst durch die Handlung zum Raum wird. Dies ist auch gemeinsamer Nenner der meisten urbanen Interventionen mit partizipatorischem Charakter. Als urbane Intervention

bezeichnet man meist temporäre Handlungen im öffentlich-urbanen Raum, die von „urban gardening“ bis zu theatralen Performances, partizipatorischen Nachbarschaftsprojekten oder Kunstprojekten im öffentlich-urbanen Raum reichen und sich mit Fragen von Stadtentwicklung bis zu Hilfeleistungen bei Biennalen und ähnlichen Großereignissen befassen, wo KünstlerInnen und experimentelle UrbanistInnen gleichermaßen oft zur kurzfristigen Problemlösung, zur Herstellung mangelnder sozialer Kommunikation herangezogen werden, um einen Identitätswandel „kritisch“ zu begleiten oder Konflikte aktiv anzugehen. Die weltweite Dichte urbaner Interventionen in verschiedensten Orten und Kontexten der letzten Jahre hat beinahe den Blick verstellt, um längst notwendige Differenzierungen vorzunehmen und die Rolle der Beteiligten und der jeweiligen Produktionsbedingungen genauer zu analysieren.[9]

Wir betrachten die urbane künstlerische Intervention allerdings nicht als Gegensatz zu Planung („urban design“, „urban planning“). Vielmehr sehen wir das Mittel der Intervention als direkten Eingriff in den sozialen-politischen Raum und als Schritt, eine Realisierung in einer weiterreichenden Komplexität anzustreben, wobei Recherche, Planung und Intervention in größtmöglicher Zeitnähe stehen. Dabei soll die künstlerisch-kritische Praxis sowohl dem Widerständischen als auch dem Unplanbaren einen Raum eröffnen.

Auch wenn urbane Fragestellungen oftmals ähnlich sind, so ist doch der jeweilige Kontext der entscheidenende Faktor von Differenz, der jeweils spezifische Ansätze und Maßnahmen erfordert. Deshalb sind die Tools, die transparadiso für Interventionen entwickelt, immer auf den spezifischen Kontext der Projekte ausgerichtet. Dabei handelt es sich um Objekte, die einerseits kontextbezogene Qualitäten adressieren und andererseits auch als eigenständige Handlungsträger für ein weiteres Projekt adaptiert bzw. eingesetzt werden könnten. Diese evozieren aus der Interaktion der Handlungen eine inhaltliche und ästhetische Differenz zum ursprünglichen Kontext, sodass diese Herangehensweise einen wesentlichen Schritt in der Verknüpfung von Objekt und Handlung bzw. der daraus resultierenden Wechselwirkung von Handlung und Dargestelltem als Ästhetik einnimmt. Die Werkzeuge haben oft die Funktion eines Ermöglichers – entsprechend der vordringlichsten Notwendigkeiten der jeweiligen Situationen.

Schließlich propagiert der direkte Urbanismus die Fähigkeit zu wünschen (als komplexe Aufgabe jenseits konsumorientierter Interessen) sowie den Wunsch, als Promoter versteckter Sehnsüchte, vergessener Utopien und kollektiver Vorstellungsebenen zu wirken. Dabei werden individuelle Wünsche über *Wunschproduktionen*[10] zu *Makro-Utopien* zusammengeführt. Die *Makro-Utopie* sucht die Intensität eines Ausnahmezustandes: Sie orientiert sich an der „Konkretheit“ von Realität und der tatsächlichen Möglichkeit – ohne das Unerreichbare zu vergessen.

Um die Möglichkeiten von Dialog, Partizipation, Kooperation differenziert betrachten zu können und Kommunikation als Wechselwirkung unter den Beteiligten zu fördern, gilt es, Situationen zu konstruieren, in denen konfligierende Interessen angesprochen werden können, um Konflikte und Dissens als Potenzial zu sehen. Dabei ist es wesentlich, die Parameter in der Planung und in der Offenheit des Unplanbaren präzise zu setzen und die jeweiligen Expertisen der Beteiligten (und damit auch deren Grenzen) anzuerkennen. Gleichzeitig kann die Überschreitung von Rollen auch als künstlerische Strategie (wie z. B. ein *Rollenwechsel)* zur Findung neuer Zugänge und unerwarteter Wendungen eingesetzt werden. Somit wird auch das im zeitgenössischen Kunstdiskurs heiß umkämpfte Feld um Partizipation wiederum von einer anderen Seite aufgemacht. Der Kunsttheoretiker Grant Kester beschreibt dies folgendermaßen: „They (collaborative practices) offer a different articulation of modern art more generally: the ability of aesthetic experience to transform our perceptions of difference and to open space for forms of knowledge that challenge cognitive, social or political conventions.“[11]

1 Siehe „Situativer Urbanismus“, in: *arch+*, 183, Mai 2007.

2 Siehe die Ausstellung im Schweizer Architekturmuseum, 2007, sowie die dazu erschienene Publikation: *S AM 02: Instant Urbanism*, Basel: Christoph Merian Verlag, 2007.

3 Siehe dazu auch Paul O’Neills Begriff des „durational“, in: Paul O’Neill & Claire Doherty (Hg.), *Locating the Producers_Durational Approaches to Public Art*, Valiz 2011.

4 Diesen Begriff prägte Jens Emil Sennewald in Bezug auf die Einsätze des *Indikatormobils* in seinem Text „Posturbanistische Stadtnutzung: Das *Indikatormobil*“, in: Jens E. Sennewald (Hg.), *transversale | 2| 2006. Erfahrungsräume – Configurations de l'expérience*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2006.

5 Siehe Nina Baur, Hermann Korte, Martina Löw, Markus Schroer (Hg.), *Handbuch Soziologie*, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2007.

6 Laut Debord wird „unitärer Urbanismus“ als die „Theorie der gesamten Anwendung der künstlerischen und technischen Mittel, die zur vollständigen Konstruktion eines Milieus in dynamischer Verbindung mit Verhaltensexperimenten zusammenwirken” definiert, vgl. *Situationistische Internationale 1957–72*, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, 1998, Seite 78.

7 Vgl. Michel de Certeau, *Die Kunst des Handelns*, Berlin: Merve, 1989, S. 23.

8 Emma Goldman: *Der Anarchismus und seine wirkliche Bedeutung.* „anarchistische Texte 11“, Libertad Verlag, 1983, S. 15.

9 Im Rahmen des Forschungsprojekts *Planning Unplanned_Exploring the Role of Art in the Context of Urban Development*, das Barbara Holub seit 2010 am Institut für Kusnt und Gestaltung 1 / TU Wien durchführt, wurde deshalb die wachsende Projektdatenbank www.urban-matters.org erstellt, in der in weiterer Folge die jeweiligen Kontexte, Produktionsbedingungen und die dafür entwickelten Tools und Methoden genauer analysiert werden sollen.

10 Vgl. Gilles Deleuze/ Félix Guattari: *Anti-Ödipus* (I. Kapitel: *Die Wunschmaschinen)* 1974, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, S. 39.

11 Grant H. Kester hat die komplexen und vielfältigen Aspekte aktueller künstlerischer Praxis zu verschiedenen Formen von Kollaborationen eingehend analysiert in *The One and the Many_Contemporary Art in a Global Context*, Duke University Press, 2011.

Direct urbanism is both attitude and action. **D. u.** operates unspectacularily, apart from the industry of spectacles, and often at unspectacular locations. **D. u.** takes place – whether self-initiated or commissioned – wherever there is a need. **D. u.** propagates a process rather than a preconceived image or set plan. **D. u.** considers social aspects and societal processes an essential factor of a critical spatial practice that aims at offsetting neoliberal interests. **D. u.** advocates direct urban intervention, and involves users, residents, decision-makers and other agents of the city in performative settings. **D. u.** develops site- and context-related tools as well as new methods that integrate artistic and unconventional practices into the durational process of urban planning. **D. u.** tries to counteract the dichotomy of top-down and bottom-up planning, and explores exactly when experts and local specialists should become involved. **D. u.** acts transdisciplinarily, pursuing research through practice – in an open process. **D. u.** is skeptical towards an approach to urban planning that provides simplistic solutions using predefined methods and remedies. **D. u.** creates situations that can be appropriated and continued by others. **D. u.** is incompatible with profit-driven interests, and engages instead in collaborations with those who have no say or place. **D. u.** requires patience as often the desired changes are not immediately visible and when they finally are, they are sometimes different than was anticipated. **D. u.** is the title of this book that presents transparadiso's projects as one practice operating within the context of art, urbanism and architecture.

Direct urbanism

Barbara Holub / Paul Rajakovics

transparadiso was founded as a transdisciplinary practice that considers architecture, urban planning and art a responsibility towards society. At the same time, this responsibility is reflected back to residents, participants and recipients. Hence an essential aspect of our practice involves an ongoing questioning and probing of the roles of everyone involved.

Direct urbanism creates situations that allow for appropriation and may be continued by others. Whether we proceed from an urbanistic, social, artistic or architectural context is initially secondary. Direct urbanism produces a space for action. During the process, objectives may change or their context as perceived from outside shift from one discipline to another.

Over the past fifteen years many practices of urban action and related urban interventions that draw on the Situationists have been developed; and diverse terms, coined for them: "instant urbanism", "situative urbanism" (1), "ambulant urbanism" – to name just a few. These many terms demonstrate a commitment and the need to find other methods and tools for exploring topical urban issues. At the same time they are proof of the initiative of more recent architectural practices and transdisciplinary teams. These practices are, however, often perceived as separate fields by the public, and experts in artistic, architectural and/or planning contexts – i.e., what might be called "conventional" architectural practice – and sometimes even by authors with a transdisciplinary approach. This often goes hand in hand with a rather judgmental standpoint: experimental practices, urban interventions, etc., are merely a "preliminary stage", and they are engaged in only until an office finally "succeeds" in completing "real" architecture projects.

Conversely, teams who call their work critical spatial practice (and are seen as belonging more to the context of art or contemporary art discourse and critical theory) frequently dissociate themselves from larger building assignments, as these tend to make collaboration with capital inevitable and so inhibit a critical stance.

Due to this dilemma we decided to introduce the concept of "direct urbanism" for how we deal with socio-political urban issues. This term addresses not only direct action with artistic-critical practices, but also engagement in complex long-term planning and architectural tasks with their often conflicting interests.

To expand "instant urbanism" (2), which basically emphasizes the temporary and ephemeral, direct urbanism focuses on long-term commitments and the durational (3) as well as persistence. It does not limit itself – as "ambulant urbanism" (4) does – to repairing "urban emergencies", but combines tactical actions with strategic concepts. Direct urbanism overcomes the alleged contradiction between urban planning/urban design and direct intervention by using artistic means.

1 See *ARCH+ 183: Situativer Urbanismus*, May 2007.

2 See the exhibition of the same name at the Swiss Architecture Museum, Basel 2007; and the accompanying publication: *S AM 02: Instant Urbanism* (Basel: Christoph Merian Verlag, 2007).

3 See Paul O'Neill's concept of the "durational" in Paul O'Neill & Claire Doherty (eds.), *Locating the Producers: Durational Approaches to Public Art* (Amsterdam: Valiz 2011).

4 Jens Emil Sennewald coined this term with regards to deploying the *Indikatormobil* in his text "Posturbanistische Stadtnutzung: Das *Indikatormobil* von transparadiso", in Jens E. Sennewald (ed.), *transversale |2| 2006. Erfahrungsräume – Configurations de l'expérience* (Munich: Wilhelm Fink Verlag 2006).

"Direct" refers to "direct intervention" as action, while "urbanism" – as general all-encompassing notion of space and planning (as found in Henri Lefebvre's trialectics of spatiality (5)) – derives from Guy Debord's "unitary urbanism" (6). The terms "direct" and "urbanism" also address the dichotomy of tactics (direct) and strategy (urbanism as city planning and research) such as found in the writings of Michel de Certeau. (7) By uniting them in "direct urbanism", we have attempted to overcome this dichotomy.

"Direct intervention" as an essential means of direct urbanism goes back to "direct action" in social history. William Mellor, e.g., saw it as a crucial form of action for the working class struggle. And as Emma Goldman wrote: "Direct action, having proven effective along economic lines, is equally potent in the environment of the individual. There a hundred forces encroach upon his being, and only persistent resistance to them will finally set him free. Direct action against the authority in the shop, direct action against the authority of the law, direct action again the invasive, meddlesome authority of our moral code, is the logical, consistent method of Anarchism." (8)

Of course, this concept has evolved further over the years. Today, in addition to describing a direct intervention into economic and political structures, it is strongly associated with self-organization, boycotts, strikes, sabotage, smart mobs, sit-downs, demonstrations, protest occupations, and the like.

Direct intervention gives priority to social space that can only, as Debord's teacher Lefebvre stated, be produced through action. This is the common denominator of most urban interventions with a participatory character.

For the most part temporary actions in public urban space are labeled urban interventions. These range from urban gardening and theatrical performances to neighborhood projects or art projects in urban public space. They deal with everything from urban developmental issues to collaborating in biennials and other large events, to which both artists and experimental urbanists are often invited in order to provide short-term solutions, improve poor social communication, or "critically" accompany an identity shift or tackle conflicts. In recent years the accumulation of urban interventions in different places and contexts around the world has nearly obscured the fact that it is still necessary to differentiate and analyze in greater depth the roles of those involved as well as production conditions in each situation. (9)

However, we do not consider urban artistic intervention to be in opposition to planning, that is, to urban design/urban planning. Rather we see it as a means of directly intervening in socio-political space and as a step towards realizing a more comprehensive complexity – a process in which research, planning and intervention take place as close in time to each other as possible. In this way, artistic-critical practice should open up a space for resistance and unplanning.

Even if urban issues are often similar, the decisive factor is that each context is different and so requires a specific approach and measures. Therefore the tools we have developed for interventions are always oriented towards the individual project context. These are objects addressing contextual qualities, which can still be adapted or used as independent agents for another project. In the interplay of actions they produce a difference in content and aesthetics from the

5 See Edward W. Soja, "The Trialectics of Spatiality", in *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and Imagined Places* (Cambridge/MA: Blackwell 1996).

6 Debord's concept of "unitary urbanism" evolved from its definition as: "the theory of the combined use of arts and techniques for the integral construction of a milieu in dynamic relation with experiments in behavior". *Situationistische Internationale 1957–72*, Museum moderner Kunst (Vienna: Stiftung Ludwig 1998), p. 78.

7 See Michel de Certeau, "The Theory of the Art of Practice", in *The Practice of Everyday Life*, translated by Steven Rendall (Berkeley: Univ. of Calif. Press 1988).

8 Emma Goldman, "Anarchism: What It Really Stands For" (1917), at http://ucblibrary3.berkeley.edu/goldman/Writings/Anarchism/anarchism.html (from June 8, 2013). See also William Mellor, *Direct Action* (London: Leonard Parsons 1920); and http://en.wikipedia.org/wiki/Direct_action

9 Since 2010 Barbara Holub has been conducting the research project *Planning Unplanned: Exploring the Role of Art in the Context of Urban Development* at the Institute of Art and Design, Vienna University of Technology. Within its scope, a growing project database (www.urban-matters.org) has been established in which the individual contexts, production conditions as well as tools and methods developed for them are to be analyzed in more detail.

original context so that this approach becomes a substantial step in linking an object and an action, or the resulting interplay of an action and a representation as aesthetics. The tools often serve as enablers and correlate to the most urgent needs of a situation.

Ultimately direct urbanism furthers the capacity to desire (as complex commitment beyond all consumer-oriented interests), and the wish to serve as promoter of hidden longings, forgotten utopias and collective imagination. In doing so, individual desires converge via the *production of desires* (10) in *macro-utopias*. A *macro-utopia* aspires to achieve the intensity of a state of emergency: it orients itself on the "concreteness" of reality and actual possibility – without disregarding the unattainable.

In order to distinguish the possibilities of dialogue, participation and cooperation, and promote communication as interaction among participants, situations must be created that allow divergent interests to be addressed so that conflicts and dissent can be viewed as a potential. Essential here is to set precise parameters for planning and unplanning, and recognize the individual expertise of the participants (and, in turn, their limits). At the same time, transgressing conventional roles may be used as an artistic strategy (e.g. by *shifting roles)* to uncover new approaches and unexpected turns. Such a process opens up the fiercely disputed topic of participation in contemporary art discourse from another side. As art theorist Grant Kester says, such collaborative practices offer "a different articulation [...] of modern art more generally: the ability of aesthetic experience to transform our perceptions of difference and to open space for forms of knowledge that challenge cognitive, social or political conventions." (11)

10 See Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* (Chapter One: *The Desiring-Machines*) (London: Continuum, 2004), 1ff; or: http://1000littlehammers.files.wordpress.com/2010/02/anti-oedipus-fixed.pdf

11 Grant H. Kester, *The One and the Many: Contemporary Art in a Global Context* (Durham/NC: Duke University Press, 2011). In this work the author extensively analyzes the complex and multi-faceted aspects of current artistic practice involved in different forms of collaboration.

Impeccable

Translokation nach T. C. Boyle

Translocation after T. C. Boyle

→ 174

Geschlossene Gesellschaft [On invitation only]

Zwei performative Dinner

Two performative dinners

→ 176

Ish bin ein…

Staatsbesuch in Wien

State visit to Vienna

→ 180

Wiederaufbau! [Reconstruction!]

Ein Streichholzpalast

A matchstick palace

→ 184

Gerhard-Seidl-Platz

Platzgestaltung für die Volksschule Leobersdorf

Design of square for primary school in Leobersdorf

→ 188

Commons kommen nach Liezen [Commons come to Liezen]

Ein kollektives Kunstmodell

A collective art model

→ 190

Impeccable

2004
Los Angeles (US) >
Pavelhaus, Laafeld (A)

TOOL
Indikatormobil
î 61

Ausstellungsbeitrag zu „Radical Positioning", kuratiert von Marina Gržinić im Pavelhaus, einem slowenischen Kulturzentrum in der Südsteiermark, kurz vor dem EU-Beitritt Sloweniens.

Exhibition contribution for "Radical Positioning", curated by Marina Gržinić, in the Pavelhaus, a Slovenian cultural centre in Styria; the exhibition took place shortly before the admission of Slovenia to the EU.

Impeccable (dt. makellos) wurde in Los Angeles für die Ausstellung im Pavelhaus konzipiert und gedreht – in Anlehnung an T. C. Boyles Roman *The Tortilla Curtain*, der das tragische Schicksal illegaler mexikanischer Einwanderer in Kalifornien schildert. Protagonist des Videos ist James, ein studierter Müllsammler, den transparadiso vor den Mackey Apartments während ihres Schindler-Stipendiums kennengelernt hatten und daraufhin mit ihm das Video drehten. Voller Geschick rollt James seinen mit sortiertem Plastikmüll überladenen Einkaufswagen zur Recyclingstelle und nimmt dabei die gesamte Fahrspur ein. *Impeccable* oszillierte zwischen „vorgefundener Fiktion" (im Bezug auf Boyles Roman) und „dokumentarischer Fiktion" (privates Recycling in Los Angeles als Überlebensstrategie von oftmals ehemaligen Akademikern).

Impeccable untersuchte geografische und soziale Grenzziehungen und deren Verschiebungen in Bezug auf ökonomische Bedürfnisse und Begehren und übertrug diese Fragen von der US-amerikanischen Grenze zu Mexiko an die ehemalige EU-Außengrenze – genau zu der Zeit, als Slowenien neues Mitglied der EU wurde. Die Frage von Erwartungshaltungen an die EU-Mitgliedschaft wurde in Beziehung gesetzt zu langfristig schwelenden Konflikten um die Einwanderung aus Mexiko und die restriktive US-Migrationspolitik.

Impeccable was conceived and filmed in Los Angeles for the exhibition in the Pavelhaus – based on T. C. Boyle's novel *The Tortilla Curtain*, telling the tragic tale of illegal Mexican immigrants in California. The protagonist of the video is James, a college-educated rubbish collector, whom transparadiso got to know in front of the Mackey Apartments where they were staying during their Schindler grant. For the video *Impeccable*, James skilfully manoeuvres his shopping cart, overloaded with sorted plastic waste, to the recycling point, taking over a whole lane of traffic. *Impeccable* oscillates between "found fiction" (in relation to Boyle's novel) and "documentary fiction" (private recycling in Los Angeles as a survival strategy of often former academics). *Impeccable* examines geographical and social demarcation lines and how these shifted in terms of economic requirements and desires, and transferred these issues from the USA's border with Mexico to the



Projektion auf das Indikatormobil, Pavelhaus 2004
Projection onto the *Indikatormobil*, Pavelhaus 2004



former outer frontier of the EU – at the very time that Slovenia became a new EU member. The question of the expectations that people had of EU membership were placed in the context of the long-term smouldering conflicts involving immigration from Mexico and the restrictive US-migration policies.

"No, listen, Kyra: The guy's okay. I mean, he was just... bruised, that was all. He's gone, he went away. I gave him twenty bucks."

"Twenty-?"

And then, before the words could turn to ash in his mouth, it was out: "I told you – he was Mexican."

T. C. Boyle, *The Tortilla Curtain*

Videostill Video still: *Impeccable*, Los Angeles, 2004

Video: *Impeccable*, 5' 52'' (Loop), 2004
Performance: James Rumpt, Paul Rajakovics
Sound: Florian Hecker, Samon Takahashi
Kamera und Schnitt Camera and editing: transparadiso

Geschlossene Gesellschaft
[On invitation only]

2005
MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst, Wien
MAK – Austrian Museum of Applied Arts / Contemporary Art, Vienna (A)

Während der Ausstellung „Das Indikatormobil – urbane Intervention" im MAK Design Space, kuratiert von Heidemarie Caltik, lud transparadiso zu einer MAK NITE, kuratiert von Andreas Krištof.

Gästeliste Wien
Guest list Vienna
MAK NITE,
18.1.2005 Jan 18, 2005

Karin Stojaspal-Rainer
Eva Green-Engelberger
Michaela Hartig
Helen Meyrahn
Sigrid Obermair
Thomas Wulffen
Maia Damianovic
Teresa Hohenlohe
Monika Schwärzler
Katharina Zakravsky
Mutlu Aslan
Bernd Vlay
Angelika Fitz
Ute Woltron
Nita Tandon
Manuela Hötzl
Marc Ries
Martina Kandeler-Fritsch
Judith Trausenegger
Konrad Schermann
Christoph Laimer
Riem Khalil
Jeanette Pacher
Amer Abbas

Kooperationspartner Cooperation partners
„Asyl in Not" [Asylum in Need], mit Unterstützung von Lufthansa with the support of Lufthansa

Moderation
Elke Krasny, Irina Atanasoski

Geschlossene Gesellschaft knüpfte an das Projekt *Plastique Bertrand* an, das transparadiso 2004 im MAK Center for Art and Architecture in Los Angeles im Rahmen der Ausstellung „Mandatory" veranstaltete: Zur Eröffnung wurden die Türen verschlossen und ein exquisiter Kreis von 14 geladenen, zahlenden Gästen konnte im Ausstellungsraum ein Dinner genießen. Statt Häppchen der internationalen Haute Cuisine kreierten der „Chef" David Thorne und ein Foodstylist liebevoll ein spezielles Menü mit Lebensmitteln aus der Konservendose und weckten Jugenderinnerungen an das Amerika der 1970er Jahre. Daniel Rothman komponierte mit Geschirrgeklapper aus einem Chinarestaurant ein Musikstück, das aus dem Nebenraum zu hören war, wodurch der Eindruck erweckt wurde, die möglicherweise noch interessantere Party fände nebenan statt.

Fragen des guten Geschmacks sowie die Problematik von (erkauftem) kulturellem Kapital durch Teilnahme an teuren Events wie Fundraising Dinners waren ebenso Thema wie die Abhängigkeit der Kulturinstitutionen von privaten Geldgebern und daraus entstehenden möglichen Auswirkungen auf die Kunstproduktion.

Im MAK in Wien fanden sich die geladenen Gäste in der Säulenhalle zum Essen in „geschlossener Gesellschaft" ein. Das exquisite Dinner, das in der Säulenhalle serviert wurde, war ein Business-Class-Menü der Lufthansa. Nicht geladene Besucher wurden von den verschlossenen Türen des Ausstellungsraums umgeleitet in den Hof des Museums, wo das *Indikatormobil* parkte. Es lud bei klirrender Kälte zu Borschtsch und Glühwein und begrüßte die Gäste von „Asyl in Not". Eine Video-Liveschaltung zwischen drinnen und draußen ermöglichte Kommunikation, die durch „Trinksprüche" an die jeweils anderen angeregt wurde.

Das *Indikatormobil* fungierte hierbei als Transferraum und Kommunikationsschnittstelle zwischen Inklusion und Exklusion: Auf das *Indikatormobil* wurde die Situation des Dinners in der Säulenhalle projiziert, während das Fahrzeug und seine Gäste in die Säulenhalle übertragen wurden.







Im Hof des MAK versammelten sich die nicht geladenen Gäste um das *Indikatormobil*, das an diesem Abend von „Asyl in Not“ betrieben wurde. Via Videoübertragung konnten sie Kontakt mit den geladenen Dinnergästen in der Säulenhalle des MAK aufnehmen.

In the courtyard the uninvited guests gathered around the *Indikatormobil*, which was put at the disposal of “Asyl in Not” (an organization taking care of immigrants seeking asylum in Austria) for the event. Via live video conference they could connect with the dinner guests inside the main hall of the MAK.

During the exhibition "Das Indikatormobil – urbane Intervention" in the MAK Design Space, curated by Heidemarie Caltik, transparadiso invited special guests to a MAK NITE, curated by Andreas Krištof.

Gästeliste Guest list
MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles
7. 9. 2004, 19 Uhr
Sep 7, 2004, 7 pm

Jenna Didier
Sean Dockrey
Glenn Farr
Alena Finsterwalder
Oliver Hess
Norman Klein
Peter Launsky and guest
William Leavitt
Andrea Loselle
Kimberli Meyer
Tom Pilla
Daniel Rothman
Andrew Schwartz
Wendy Storch
Fiona Whitton



Performance der Tupperware Drag Queen Kay Sedia, in *Plastique Bertrand* / Performance of Tupperware Drag Queen Kay Sedia, during *Plastique Bertrand* dinner

Geschlossene Gesellschaft links to the project *Plastique Bertrand*, which transparadiso had staged in 2004 in the MAK Center for Art and Architecture in Los Angeles: for the opening, the doors were closed, and precisely 14 invited paying guests enjoyed a dinner in exclusive circles in the exhibition room. Instead of delicacies of international haute cuisine, artist "chef" David Thorne and a food stylist lovingly created a special menu from tinned food, awakening memories of adolescence in America of the 1970s. Daniel Rothman composed a piece of music based on the sounds of crockery in a Chinese restaurant, coming from the room next door – as if an even more interesting party was going on there.

The question of good taste, as well as acquiring (purchased) cultural capital by taking part in expensive events such as fund-raising dinners was investigated, as was the dependence of cultural institutions on private donors, and the possible effects of this on art production.

In the MAK in Vienna, the invited guests gathered in the Säulenhalle [main hall] "on invitation only". The exquisite dinner served in the hall was a business class menu from Lufthansa German Airlines. Non-invited guests were led past the closed doors of the MAK into the courtyard of the museum, where the Indikatormobil was parked. In the bitter cold it offered borsch and mulled wine and welcomed the guests of "Asyl in Not". A live video feed between inside and outside enabled communication, which was enlivened by "toasts" given from one group to the other.

The *Indikatormobil* thus acted as a transfer space and communication interface between inclusion and exclusion: the situation of the dinner in the hall was transmitted to the *Indikatormobil*, while the vehicle and its guests were in turn transmitted to the hall.













Plastique Bertrand, in der Ausstellung „Mandatory“, MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles, 2004
Links: das geladene, performative Dinner
Rechts: der Tisch mit den Überresten des Dinners während der Ausstellung

Plastique Bertrand during the exhibition “Mandatory”, MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles, 2004
Left: performative dinner “on invitation only”
Right: table with leftovers of dinner

ish bin ein…

2007

**„Waypoints Like Sharon's Stone",
Kunsthalle Exnergasse, Wien, kuratiert von
Andrea Börner und Bärbel Müller.**

Wie sichtbar sein? – transparadisos *ish bin ein…* ist gleichermaßen Dekonstruktion, Inszenierung und Performation des gewohnten Bildes vom „Afrikaner in Wien".

Ausgangspunkt ist John F. Kennedys berühmte Solidaritätsbekundung mit der Bevölkerung Berlins „Ich bin ein Berliner" von 1963 nach dem Mauerbau. *ish bin ein…* ist eine „Retrofiktion", ein utopischer Rückgriff auf ein historisches „Bild", der gleichzeitig einen suggestiven Akt des Möglichen setzt: transparadiso inszeniert den „Staatsbesuch" des schwarzen demokratischen US-Präsidentschaftskanditaten Barack Obama und seiner Frau Michelle in Wien, die in einem Cadillac Fleetwood aus den 1960ern, die u. a. auch die Zeit der Black-Panther-Bewegung markierten, die Ringstraße entlang fahren. Vor dem geschichtsträchtigen und staatstragenden Ort der Hofburg wird der fiktive und „tatsächlich mögliche" US-Präsident Obama, der gleichzeitig nicht er ist, aber seine Maske trägt, verkünden: „Ich bin ein Wiener". „Alle freien Menschen, wo immer sie leben mögen, sind Bürger Berlins", sagte Kennedy in seiner Rede. Er äußerte dabei nicht nur einen utopischen Wunsch, sondern tat nichts anderes, als diese Utopie mittels eines performativen Sprechaktes ein Stück Wirklichkeit werden zu lassen.

Erst durch die Anrufung konstituiert sich das Subjekt; im Fall von *ish bin ein…* ist es in Analogie zu Kennedys Rede und abseits von Mythen oder Zuschreibungen politischer Correctness der Schwarze als freier, autonomer Bürger Wiens.

Ines Gebetsroither

Performance
**Charles Ambrose, Louise Deininger, Alain Neche,
Israel Ribeiro da Sousa**



Ish bin ein…

"Waypoints Like Sharon's Stone", Kunsthalle Exnergasse, Vienna, curated by Andrea Börner and Bärbel Müller.

How to be visible? transparadiso's *ish bin ein …* is equally a deconstruction, dramatization and performance of the familiar image of "The African in Vienna".

The departure point is John F. Kennedy's renowned 1963 declaration of solidarity "Ich bin ein Berliner" with the people of Berlin following the construction of the Wall. *ish bin ein …* is a "retrofiction", a utopian reference to a historical "image" and at the same time sets a suggestive act of the possible. transparadiso creates the scenario of a "state visit" to Vienna by Afro-American presidential candidate Barack Obama and his wife Michelle who drive along the Ringstrasse in a Cadillac Fleetwood from the 1960s which, amongst others, mark the time of the Black Panther Movement. In front of the Hofburg, a historical building which was, and still is, a profoundly significant symbol of the nation state, the fictional and "actually possible" US President Obama, in fact not really him, but someone wearing a mask, announces "Ich bin ein Wiener". Kennedy said in his speech: "All free people, wherever they might live, are citizens of Berlin". By saying this, he not only expressed a utopian wish, but rather did nothing less than allow this utopia to become a piece of reality through a performative act of speaking.

The subject becomes manifest solely through the invocation: in the case of *ish bin ein …*, it is – analogous to Kennedy's speech and beyond the myths or attributes of political correctness – the African who becomes a free and autonomous citizen of Vienna.

Ines Gebetsroither











Szenen der Fahrt des Präsidenten vom Belvedere zur Hofburg / Scenes from the US President's ride from the Belvedere to the Hofburg

Wiederaufbau!
[Reconstruction!]

2009
Berlin (D) >
Remise Bludenz (A)

Ein Beitrag zu der Ausstellung „urgent urban ambulance | uuuuuuuaaaaah! Zustandsraum Stadt | up date“, kuratiert von Georg Winter, im Projektraum des Deutschen Künstlerbundes in Berlin.

Für die Ausstellung installierte transparadiso eine Arbeitssituation, in der in mehreren Sessions der Palast der Republik als Streichholzmodell wieder aufgebaut wurde. Modelle berühmter Bauwerke aus Streichhölzern herzustellen, erfreute sich als Heimwerkerbastelei vor allem in den 1970er Jahren großer Beliebtheit. Für „urgent urban ambulance | uuuuuuuaaaaah!“ wurde mit dem „Wiederaufbau“ des Palasts der Republik der Brennpunkt der Debatte um die aktuelle Geschichte und die Identitätszerstörung des maßgeblichsten Signifikanten der DDR aufgegriffen – war doch der Palast der Republik ein zukunftsweisendes Konzept, das den Sitz der Volkskammer, des Parlaments der DDR mit einer großen Zahl von Veranstaltungsräumen eines öffentlichen Kulturhauses kombinierte und somit die Regierungsinstitution mit öffentlichen Nutzungen für das Volk verband. Dieser Identitätsträger wurde jedoch trotz vehementen Widerstands und vielfältiger kultureller Zwischennutzungsprogramme 2008 abgerissen.

2010 wurde im Rahmen der Ausstellung „Urbane Wunder“, kuratiert von transparadiso auf Einladung von Alfred Graf, in der Remise Bludenz (A) am *Wiederaufbau!* weitergearbeitet.

Mit TeilnehmerInnen des Workshops
With participants from the workshop

Palast der Republik, Berlin, 1976

Wiederaufbau des Palastes,
Remise Bludenz, 2010
Reconstruction of the Palace,
Remise Bludenz, 2010





A contribution to the exhibition "urgent urban ambulance | uuuuuuuaaaaah! Zustandsraum Stadt | up date", curated by Georg Winter, in the project space of the Deutschen Künstlerbundes in Berlin.





For the exhibition, transparadiso installed a work situation in which, in multiple sessions, the Palace of the Republic was reconstructed as a matchstick model. Building models of famous structures out of matchsticks was a particularly popular hobby in the 1970s. In the "reconstruction" of the Palace of the Republic, the focus for "urgent urban ambulance | uuuuuuuaaaaah!" was put on the debate about recent history and the identity destruction of the most important icons of the GDR – especially considering that the Palace of the Republic was a future-oriented concept combining the seat of the People's Chamber of the GDR parliament with a large number of event rooms of a public house of culture, thus linking the government institution with public usage for the people. This identity carrier was torn down in 2008, despite vehement resistance and many kinds of interim cultural usages.

Extract from the project poster:
What at first seems to be a withdrawal into the model, of a bricolage on a small scale (in the sense of the withdrawal prescribed from all sides) creates a reason to come together and if possible to create larger plans again (what presumption!). So we want to invite you all to participate in a meeting to reconstruct the Palace of the Republic – all of you to whom the Palace meant something, or who equally love the fading aesthetics of the matchstick.

In 2010, *Wiederaufbau!* was continued in the context of the exhibition "Urbane Wunder" [Urban Miracles] (curated by transparadiso at the invitation of Alfred Graf) in the Remise Bludenz (A).

Wiederaufbau des Palastes, Projektraum des Deutschen Künstlerbundes, Berlin, 2009 / Remise Bludenz, 2010
Reconstruction of the Palace, project space at the Deutschen Künstlerbund, Berlin, 2009 / Remise Bludenz, 2010

transparadiso (Barbara Holub/ Paul Rajakovics)
lädt ein zum

WIEDERAUFBAU!

DES PALASTES DER REPUBLIK



transparadiso mischt sich nun in Berliner Angelegenheiten ein:
Da können wir nicht mehr vorbeischauen! Wir haben die temporären Aktivitäten von euch allen mitverfolgt und glaubten auch aus der Distanz an die kollektive Kraft des Palastes des Volkes, deshalb wollen wir den Palast zurück!

Wir wollen mit euch den Palast der Republik im Projektraum des Deutschen Künstlerbundes aus Streichhölzern nachbauen und wollen so der soeben verlorenen Ikone zu neuem Leben verhelfen. Was vorerst als Rückzug auf das Modell, das Basteln am Kleinen (im Sinne des allseits verordneten Rückzugs), erscheint, schafft einen Grund, sich zusammenzufinden und womöglich doch wieder grössere Pläne (welche Anmaßung!) zu entwickeln.
Wir wollen also euch alle, für die der Palast Bedeutung gehabt hat, oder die ihr ebenso die sterbende Ästhetik des Streichholzes liebt, einladen sich zu treffen, um den Palast der Republik mit uns wiederaufzubauen.

Wann ist die Zeit, wenn nicht jetzt – bevor das Humboldtforum als Replika des Schlosses wiedererstehtt! Wir wollen wiederaufbauen, allerdings vielleicht nicht ganz in ortsüblicher Tradition: Wie und in welcher Form, sollte Thema der privaten Gespräche während des Bauens in der Galerie werden. Wir denken einen neuen Palast des Volkes als kollektiven Ort jenseits pseudohistorischer Architekturinsignien.

erster kollektiver Basteltreff
Fr, 3.4.09, 11-14:00

weitere Basteltermine
Fr, 8.5.09, 14-17:00
Fr, 15.5.09, 14-17:00
Fr, 29.5.09, 14-17:00

urgent urban ambulance / uuuuuuuaaaah!
Zustandsraum Stadt / up date
Deutscher Künstlerbund Projektraum
Rosenthaler Straße 11
10119 Berlin
t +49 30 26 55 22 81

2.4.-29.5.09, Di-Fr 14:00-18:00

Herzlichen Dank an den Verein zur Erhaltung des Palastes der Republik e.V. und die UHU GmbH & Co. KG für die Unterstützung von "Wiederaufbau!"

Info / Kontakt:
transparadiso
e office@transparadiso.com
t +43 1 9460734
m +43 699 10279217
www.transparadiso.com

Gerhard-Seidl-Platz

2012–2014
Leobersdorf (A)

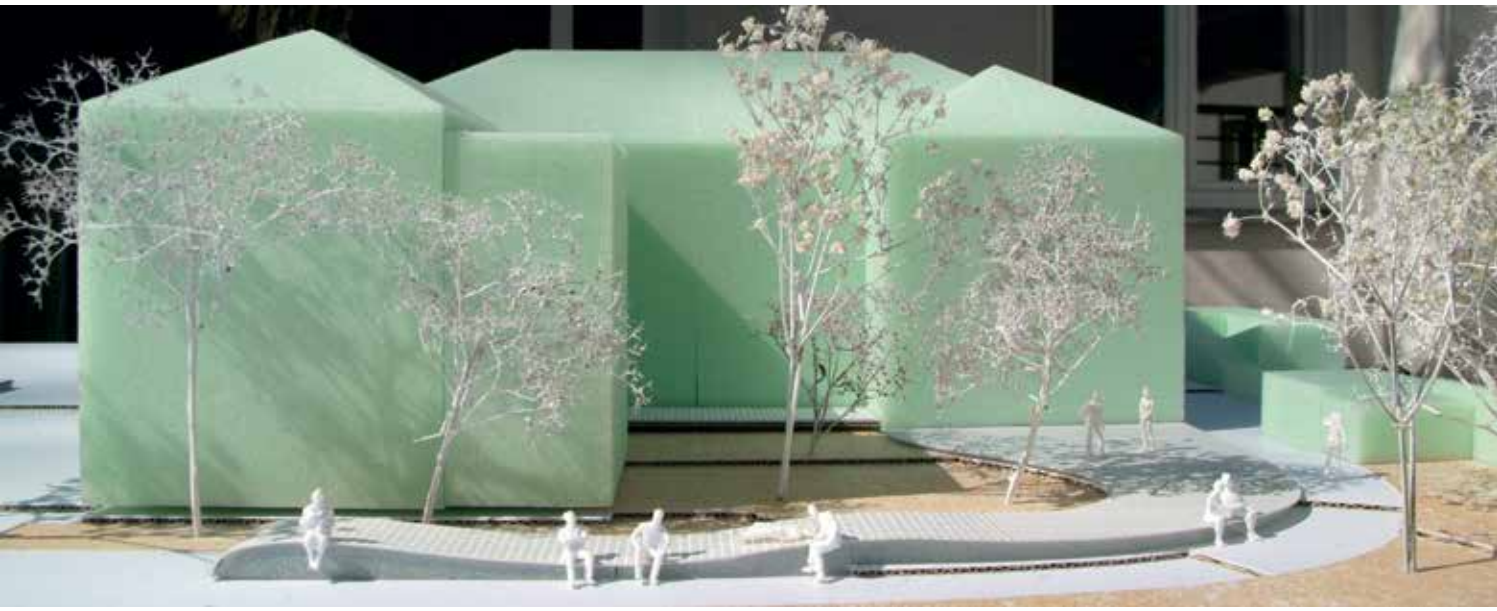
Platzgestaltung für die Volksschule Leobersdorf. Ein Projekt für Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, geladener Wettbewerb, 1. Preis.

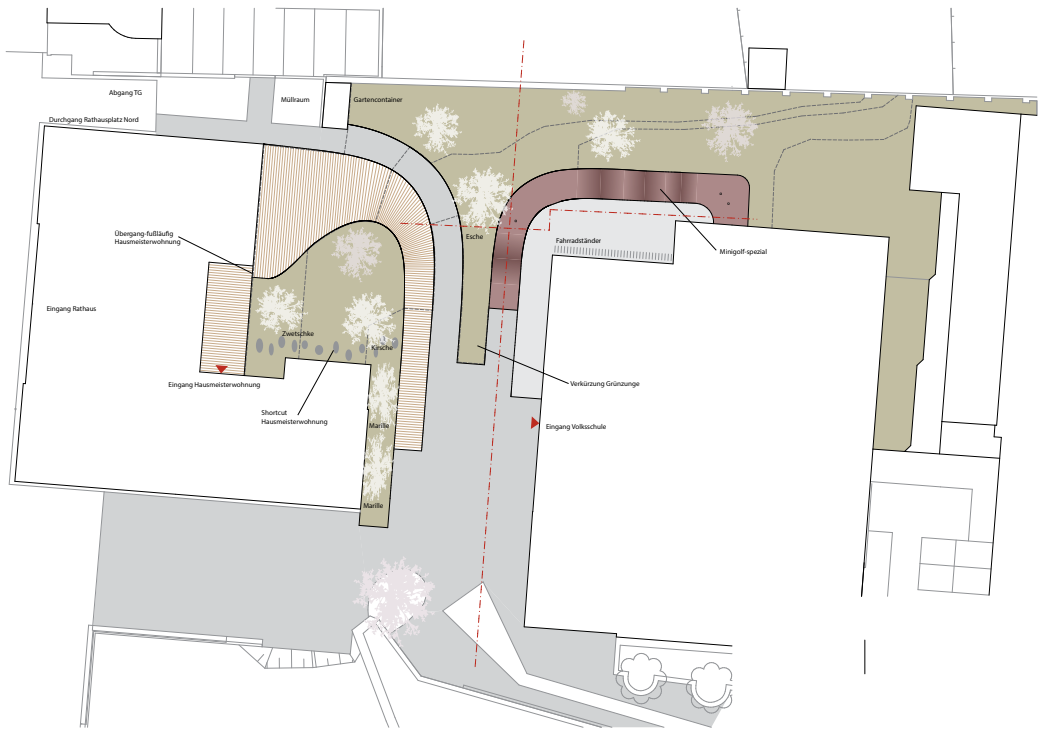
Design of the square for the Leobersdorf primary school. A project for Public Art Lower Austria, invited competition, 1st prize.

Der zukünftigte Gerhard-Seidl-Platz vor der Volksschule in Leobersdorf wird über Wegführungen und Wiederentdeckung kontextueller Qualitäten neu interpretiert. Das Projekt teilt den Vorplatz in sechs gleiche, ca. 2,15 m breite Streifen, deren materielle und räumliche Ausformulierungen den Platz neu organisieren. Durch die scheinbare Trennung der Funktionen in programmatische Bänder wird der gesamte Bereich als Ganzes in seiner Heterogenität erfahrbar gemacht. Die Streifen weisen verschiedene Qualitäten und Materialitäten auf, wie eine große, gewellte und gekrümmte Sitz- und Liegefläche, modulierte Grün- und Kiesstreifen, einen Streifen mit Obstbäumen sowie ein überdeterminiertes Spielfeld. Dieses referenziert eine Minigolfbahn als Kindheitstraum der 1970er Jahre: mit drei Löchern und einer fast nicht bespielbaren Krümmung mit Wellen weist das Spielfeld allerdings diverse Handicaps auf.

The future Gerhard-Seidl square in front of the primary school in Leobersdorf is being re-organised through new paths and the rediscovery of contextual qualities. The project divides the square into six equal strips, each some 2.15 m wide, and their material and spatial designs will give the square a new arrangement. Through the apparent separation of functions into programmatic strips, the entire area can be made accessible in its heterogeneity as a single entity. Different qualities and materialities are contained in the strips: a large, undulating and curved area to sit and lie down, modulated strips of grass and gravel, one strip with fruit trees, as well as an over-determined playing field that references a mini-golf course as a childhood dream from the 1970s; the course, with three holes and a curve that is practically unplayable, contains various handicaps.

Team
Matthias Jahn; Auböck + Kárász, Wien Vienna
(Beratung Freiraumplanung Landscape planning**)**





Modellfoto und Lageplan
Photo of model and site plan

Commons kommen nach Liezen [Commons come to Liezen]

2011
Liezen (A)

TOOL

Tangram Spiel

Tangram game as a tool for communication, collective work of art

î 199

Die Initiative Kirchenviertel in Liezen wandte sich an Kunst im öffentlichen Raum Steiermark, um ein Kunstprojekt zu realisieren, das sich mit der Problematik leerstehender Geschäftslokale in der Innenstadt befassen sollte.

Team
Florian Lang, Matthias Jahn

Kooperationspartner Cooperation partners
Radio Freequenns, Jugend am Werk Liezen

Commons kommen nach Liezen **wurde von der Initiative Kirchenviertel (mit Ingrid Hofmann und Heinz Michalka) in Liezen initiiert und in Kooperation mit Kunst im öffentlichen Raum Steiermark und der Stadt Liezen realisiert.**

Commons kommen nach Liezen was initiated by the Initiative Kirchenviertel (with Ingrid Hofmann and Heinz Michalka) in Liezen and realised in cooperation with Public Art Styria and the city of Liezen.

Auf Initiative der Interessensgemeinschaft des Liezener Kirchenviertels und des Instituts für Kunst im öffentlichen Raum Steiermark wurde transparadiso eingeladen, gemeinsam mit der Bevölkerung ein öffentliches Kunstwerk für die Liezener zu schaffen, in dessen Entwicklung die Liezener und die Öffentlichkeit involviert sein sollten.

Liezen ist eine Bezirkshauptstadt in der Steiermark, die zwar im geografischen Zentrum Österreichs an den Schnittlinien zwischen Salzburg, Graz und Linz liegt, sich jedoch fernab größerer Städte befindet. In den 1980er Jahren beschloss Liezen, diese Positionierung als Verkehrsknotenpunkt zu nutzen, um sich als Einkaufsmetropole mit Shopping-Centern am Rande der Stadt zu positionieren. Dies hatte zur Folge, dass sich die Geschäftslokale der Innenstadt zusehends entleerten und die Kaufkraft an den Stadtrand abfloss.

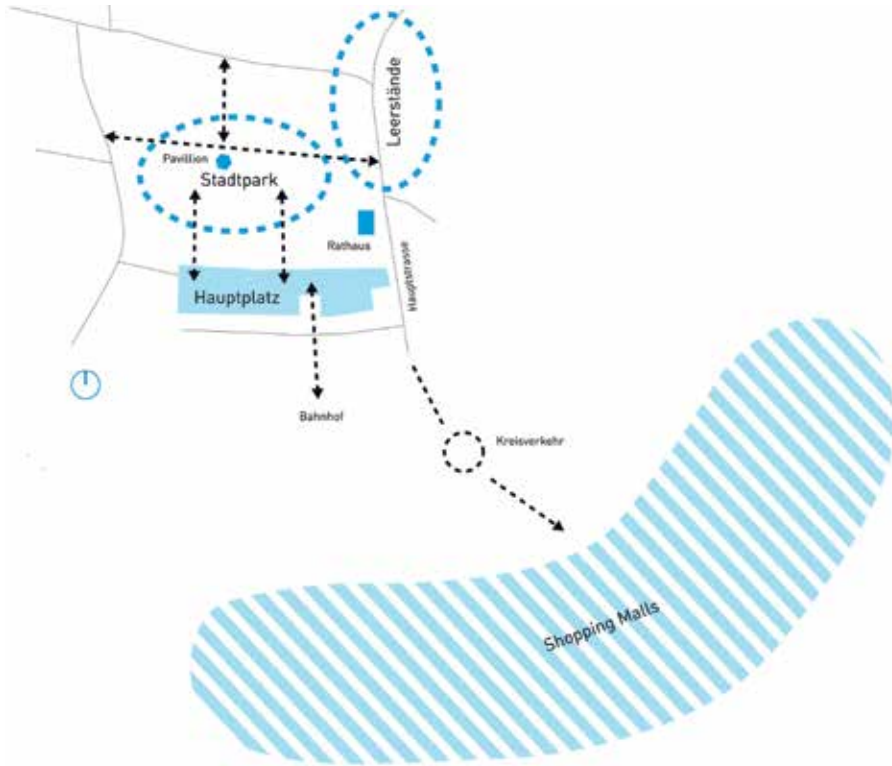
Commons kommen nach Liezen ist ein Kunstprojekt, das neue, gemeinwirtschaftliche Formen gesellschaftlichen Handelns diskutiert und realisiert. Das entwickelte Konzept versteht die Kunst als Denk- und Aktionsraum, der den klassischen Werkbegriff der Skulptur erweitert – im Sinne einer Metamorphose vom Speicher zum Handlungsraum des Spiels bis hin zum nutzungsoffenen Pavillion. Das Projekt greift so über eine Reihe von Dialogen direkt in den Lebensraum der Menschen ein.

Der Ort – eine ehemalig gemeinschaftlich genutze Obstwiese im Zentrum der Stadt – konnte für dieses Projekt nicht idealer sein: „Commons“ sind Gemeingüter, und ein solches wurde in Form eines Pavillons im Stadtpark von Liezen auch errichtet. Zu Projektbeginn baute transparadiso ein Projektlokal nahe dem Stadtpark, in dem verschiedene öffentliche Tangram-Spielrunden mit Spielsteinen im Maßstab 1:10 stattfanden. Das Spiel wurde als Tool genutzt, um Themen wie das Sammeln von Kunst – nicht nur durch Vermögende – aufzugreifen und die Zukunft von Liezen zu besprechen. Die Spielrunden dienten auch als Einführung für das Spiel mit den großen Tangramsteinen als „Minimal Sculptures“, die als Anteile an einem kollektiven Kunstwerk zum Verkauf standen.

Der Pavillon diente als kollektiver „Kunst-Speicher“ für die Tangramsteine. Diese sind nummeriert, signiert und werden zu einem (gestützten) Preis











Vom „Shopping-Hub“ zur Stadt
From shopping hub to town

Commons kommen nach Liezen



Hauptplatz Liezen / Main square Liezen

Leeres Geschäftslokal / Empty store





„Quälgeist“, ein Tangramspiel aus Ton, um 1900
“Tormentor” (German edition), ceramic Tangram, around 1900

von 100 Euro für die Liezener zum Verkauf angeboten. Die Einnahmen fließen direkt nach Liezen zurück und werden für die weitere Nutzung des Commons-Pavillons und für die Entwicklung einer längerfristigen Perspektive verwendet. Seit August 2011 steht nun der Pavillon den BewohnerInnen und BesucherInnen von Liezen für eigene Veranstaltungen zur Verfügung.

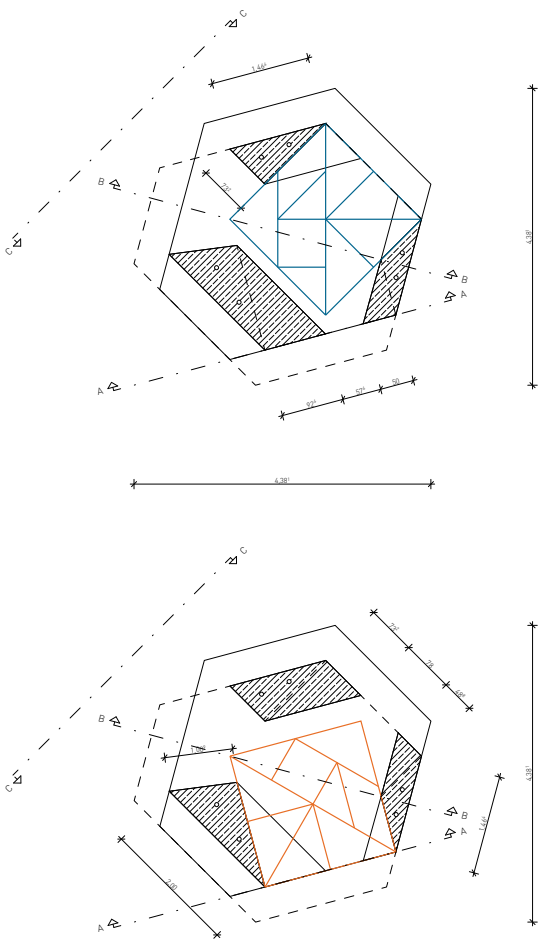




Spielrunden im Projektlokal im Maßstab 1:10
Playing sessions in the project space, 1:10

The Initiative Kirchenviertel (a shopkeepers' initiative) in Liezen turned to Public Art Styria to realise an art project that was aimed at investigating the problem of empty shop premises in the town centre.





Grundrisse der Tangramlagen im Pavillon / Floor plans for the pavilion: storage space for Tangram pieces

On the initiative of the Liezen Kirchenviertel interest group and the Institute for Public Art Styria, transparadiso was invited to create a public art project for Liezen which aimed at involving the residents and general public in participating in the process of the project, building a starting point for a longer term perspective.

Although Liezen is a Styrian district capital that lies at the geographical centre of Austria and at the intersection between Salzburg, Graz and Linz, it is far away from other major towns. In the 1980s, Liezen decided to make use of this location as a crossroads, and position itself as a shopping belt with many retail centres on the edge of town. Subsequently, more and more shops in the city centre closed down, as prosperity moved to the edge of the town.

Commons kommen nach Liezen is an art project which discussed and implemented new forms of social and economic action. The concept developed sees art as a space of reflection and action, expanding the classic concept of sculpture, thus continually redefining it in the sense of a metamorphosis from a storage space to a space for acting out the game, through the pavilion that is open to different usages and ongoing redefinitions. By means of a series of dialogues, the project intervenes directly into people's living space.

The location – an orchard formerly used as common land in the centre of the town – could not have been more ideal for this project: "commons" is common property, and such a commons was installed in the form of a pavilion in the town park of Liezen. A project space was set up at the start of the project close to the park in which various public Tangram game sessions, with objects made to a scale of 1:10, used the game as a tool to broach topics such as 'art collecting not just for the rich', and to discuss the future of Liezen. The game sessions were also used to introduce opportunities of the game with the large Tangram objects as "minimal sculptures", which were on sale as shares in a collective work of art.

The pavilion was used at the beginning as a collective "art storage space" for the Tangram objects. These were numbered, signed and offered for sale to Liezen residents at a (subsidised) price



1

2

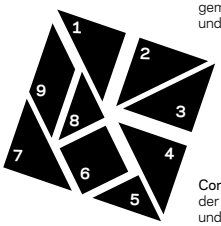
Commons kommen nach Liezen

ein Kunstmodell von transparadiso [Barbara Holub/Paul Rajakovics]
2011>

Kunstkaufzertifikat

Hiermit bestätigen wir, dass Frau/Herr ..... folgende Kunstobjekte der limitierten Edition (+ Lagen 18+19 Künstlerexemplare) von **Commons kommen nach Liezen** als Anteil an einem kollektiven Kunstwerk erworben hat:

1	1 2 3 4 5 6 7 8 9	o
2	1 2 3 4 5 6 7 8 9	b
3	1 2 3 4 5 6 7 8 9	o
4	1 2 3 4 5 6 7 8 9	b
5	1 2 3 4 5 6 7 8 9	o
6	1 2 3 4 5 6 7 8 9	b
7	1 2 3 4 5 6 7 8 9	o
8	1 2 3 4 5 6 7 8 9	b
9	1 2 3 4 5 6 7 8 9	o
10	1 2 3 4 5 6 7 8 9	b
11	1 2 3 4 5 6 7 8 9	o
12	1 2 3 4 5 6 7 8 9	b
13	1 2 3 4 5 6 7 8 9	o
14	1 2 3 4 5 6 7 8 9	b
15	1 2 3 4 5 6 7 8 9	o
16	1 2 3 4 5 6 7 8 9	b
17	1 2 3 4 5 6 7 8 9	o



Dies sind folgende Nummern:

.....

Datum/Ort Unterschrift

.....

Der/die SammlerIn ermöglicht somit die Nutzung des Pavillons in Liezen und das Weiterdenken an Möglichkeiten für zukünftige Commons im Sinne von Gemeinwesen und gemein(wirt)schaftlichem Handeln in Liezen und darüberhinaus.

Commons kommen nach Liezen wurde von der Initiative Kirchenviertel Liezen initiiert und im Rahmen der Reihe PLATZWAHL des Instituts für Kunst im öffentlichen Raum Steiermark in Kooperation mit der Stadt Liezen und mit Unterstützung von Jugend am Werk realisiert.

kulturstmk

1 Pavillon / Speicher im Stadtpark
Pavilion / Storage space in the Stadtpark
2 Sammlerzertifikat / Collector's certificate







of 100 Euros. The proceeds flowed back directly to Liezen and will support further usage of the commons pavilion and help develop a durational perspective. Since August 2011, the pavilion has been available to residents and visitors to Liezen to use for their own events.

Pavillon mit Tangramsteinen während der Verkaufsphase / Pavilion with Tangram pieces during the sales phase

Pavillon leer / Empty pavilion





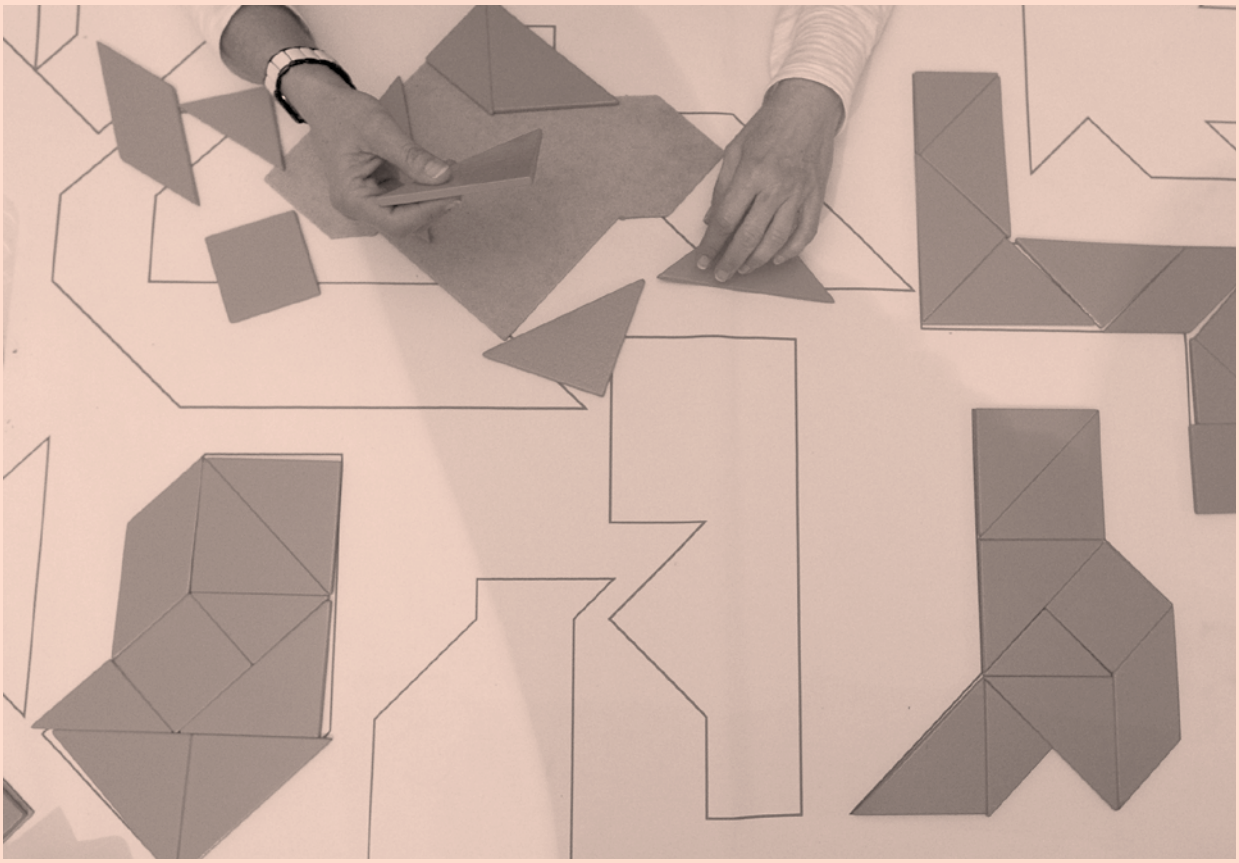





Tangramspiel im Stadtpark
Playing Tangram in the Stadtpark







TOOL

Tangram Spiel

Als wesentliches Element zur Kommunikation und Diskussion der Anliegen des Projektes mit der Bevölkerung sowie mit den ProjektinitiatorInnen wurde ein modifiziertes Tangramspiel entwickelt. Dieses wurde vorab im Maßstab 1:10 im Projektlokal in diversen öffentlichen Spielrunden so eingesetzt, dass gleichzeitig zehn Personen spielen konnten. In weiterer Folge wurden die Spielsteine als Kunstobjekte (Holz, lackiert) realisiert und im Stadtpark im Spiel erprobt. Die Dimension der Objekte erforderte ein Zusammenspiel der Beteiligten und regte somit das Bewusstsein eines gemeinschaftlichen Handelns an – für die Zukunft von Liezen.

Tangram game

A modified Tangram game has been developed as an important element for communication and discussion of the project objectives with the local population and also with the project initiators. This game has been designed on a scale of 1:10 so that ten people could play simultaneously in various game rounds in the project space. At a later date the Tangram pieces (made from painted wood) were produced as art objects and also tried out in games played in the Stadtpark. The dimensions of these sculptural objects demand concentrated interaction by the players and also stimulate the awareness of acting together – for the future of Liezen – in the process.

Projekt-übersicht transparadiso

Project overview transparadiso

2012

Unternehmen Paradies
Paradise Enterprise
2012–2014
Judenburg (A)

Realisierung eines exemplarischen Projekts für direkten Urbanismus mit der Entwicklung spezifischer Tools und langfristiger Strategien.
Gefördert von: *departure*.
Realisation of an exemplary project for direct urbanism with the development of specialised tools and long-term strategies.
Subsidised by: *departure*.
î 88

Bildungscampus Gnigl
School campus in Gnigl
Salzburg (A)



EU-offener Wettbewerb für den Neubau eines Bildungscampus (Kindergarten und Volksschule) mit Bewerbungsverfahren, 2. Stufe; Freiraum: Auböck + Kárász, Wien; Statik: Bollinger, Grohmann und Schneider; Bauphysik: Zwittlinger & Spindler.
EU-open competition for the construction of a school campus (kindergarten and primary school) with an application procedure, 2nd stage; Landscape architecture: Auböck + Kárász, Vienna; Structural engineering: Bollinger, Grohmann und Schneider; Building physics: Zwittlinger & Spindler.

Gerhard-Seidl-Platz
2012–2014
Leobersdorf (A)

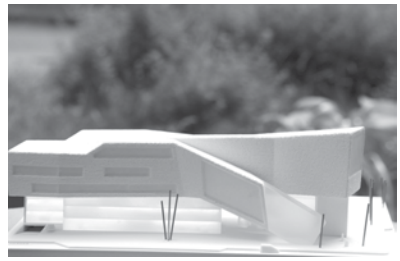
Geladener Wettbewerb / Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, 1. Preis; Realisierung; Auftraggeber: Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich; Freiraum: Auböck + Kárász, Wien.
Invited competition / Public Art Lower Austria, 1st prize; Realisation; Client: Public Art Lower Austria; Landscape architecture: Auböck + Kárász, Vienna.
î 188

Neu Leopoldau
Leopoldau redevelopment
Wien Vienna (A)



Kooperatives städtebauliches Verfahren, 2. Stufe; städtebauliches Konzept für das Areal eines kontaminierten Gaswerkes, Wien; Auslober: Stadt Wien; Team: CIT collective.
Cooperative urban planning procedure, 2nd stage; urban planning concept for the area around a contaminated gas plant in Vienna; Client: City of Vienna; Team: CIT collective.

Panoramabad am Kurgarten: Neubau Paracelsusbad / Panorama Baths, Kurgarten Park: New construction of the Paracelsus Swimming Baths
Salzburg (A)



EU-offener Wettbewerb für den Neubau des Paracelsusbades mit Kurhaus und Verwaltungsgebäude; Auslober: Stadt Salzburg Immobilien GmbH (SIG); Statik: Bollinger, Grohmann und Schneider.
EU-open competition for the new construction of the Paracelsus Swimming Baths with a health complex (“Kurhaus”) and office building; Client: Stadt Salzburg Immobilien GmbH (SIG); Structural engineering: Bollinger, Grohmann und Schneider.

Café Central in Eferding
Eferding (A)



Ein Projektkonzept für das Festival der Regionen 2013.
„Umgraben“ ist in der Stadt seit einiger Zeit in Form von „urban gardening” oder “guerilla gardening“ einer der beliebtesten Protest- und Sehnsuchtsräume städtischer Kulturschaffender. Das Projekt *Café Central in Eferding* dreht die Frage um und installiert die Kulisse des Café Central (Wien, 1. Bezirk) in einer Collage mit den Requisiten, die der ORF für die gleichnamige Diskussionsshow gebaut hatte, mitten auf dem Feld: Hat „rural citying“ eine nahe Zukunft?
A project proposal for the 2013 Festival of Regions.
For some time now, “digging up” in the city in the form of “urban gardening” and “guerrilla gardening” has been one of the favoured modes of protest and desire for urban creative artists. The project entitled *Café Central in Eferding* turns the question around and installs the backdrop of the Café Central (Vienna, 1st district) in a collage with the remaining props that the ORF (public Austrian TV station) made for a discussion show of the same name, in the middle of a field. Could “rural citying” become reality in the near future?

Ignaz Harrerstraße – Gailenbachweg – Lehenerstraße
Salzburg (A)



Regional offener Wettbewerb für 150 Wohneinheiten mit städtebaulichem Projekt und Freiraumgestaltung, 3. Preis; Auslober: gswb (Gemeinnützige Salzburger Wohnbaugesellschaft);

Partner: Arch. Christoph Scheithauer und Auböck + Kárász (Freiraumplanung).
Open regional competition for 150 dwellings with an urban planning project and design of the open spaces, 3rd prize; Client: gswb (Salzburg Housing Association); Partners: Christoph Scheithauer (architect), Auböck + Kárász (landscape architecture).

2011

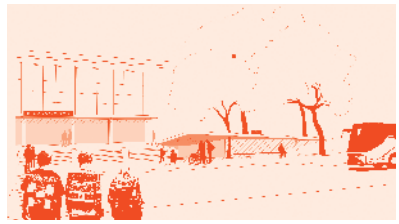
Studie Kauerhof
Kauerhof Study
15. Bezirk, Wien Vienna (A)

Die Wohnhausanlage Kauerhof wurde mit Vorbildwirkung 2007 von der Wohnbaugenossenschaft WBV-GPA saniert. Aufgrund der vielfältigen kulturellen Hintergründe der BewohnerInnen gab es jedoch soziale Spannungen. Die Studie sollte untersuchen, ob und in welchem Rahmen Kunstprojekte hier einen Input leisten könnten. Die Umsetzung der Empfehlungen der Studie wurde 2012 begonnen und 2013 fortgesetzt.
Auftraggeber: KÖR Wien.
The Kauerhof block of flats was renovated in 2007 by the WBV-GPA housing association, serving as a model for other projects. However, social tensions occurred owing to the diverse cultural backgrounds of the inhabitants. The aim of the study was to investigate whether and to what extent art projects could contribute to the situation. Work started on implementing the recommendations in the study in 2012, and continued in 2013.
Client: Art in Urban Public Spaces in Vienna (KÖR Wien).

Commons kommen nach Liezen
[Commons come to Liezen]
2011
Liezen (A)

Direkte künstlerische / urbane Intervention mit Errichtung eines permanenten Pavillons; Auftraggeber: KÖR Steiermark; Statik: Bollinger, Grohmann und Schneider.
Direct artistic / urban intervention with the construction of a permanent pavilion
Client: Art in Public Spaces, Styria; Structural engineering: Bollinger, Grohmann und Schneider.
î 190

Erweiterung und Sanierung des Bundesrealgymnasiums St. Pölten
Expansion and renovation of a grammar school in St. Pölten
St. Pölten (A)



EU-offener Wettbewerb; Neustrukturierung und Erweiterung eines Sportgymnasiums; Auslober: Bundesimmobiliengesellschaft.
EU-open competition; reorganisation and expansion of a sports grammar school; Client: Bundesimmobiliengesellschaft.

Jemandsland / Terra di qualcuno / Vsakogaršnja zemlja / Anyone's land
Gorizia/Nova Gorica (I/SLO)

„Pixxelpoint New Media Art Festival" – urbane Intervention und Ausstellung; Nominierung für den Pixxelpoint New Media Art Award; KuratorInnen: Gulsen Bal und BriDa; Team: hoelb/ hoeb (Video).
"Pixxelpoint New Media Art Festival" – urban intervention and exhibition; nominated for the Pixxelpoint New Media Art Award; Curators: Gulsen Bal and BriDa; Team: hoelb/hoeb (video).
î 84

Schülerheim Schloss Tandalier
[School hostel Tandalier Castle]
Radstadt (A)

EU-offener Wettbewerb für die Erweiterung eines Jugendsportheimes mit sensiblen landschaftlichen und denkmalpflegerischen Anforderungen (Nachrücker); Auslober: Bundesimmobiliengesellschaft
Freiraumplanung: Auböck + Kárász.
EU-open competition for the expansion of a youth outdoor pursuits centre requiring a sensitive approach to the landscape and protected buildings (honourable mention); Client: Bundesimmobiliengesellschaft; Landscape architecture: Auböck + Kárász.
î 148

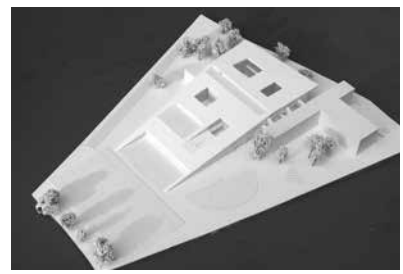
Display Pufferspeicher
Display for a buffer storage system
2011–2012
Salzburg (A)



Visualisierung von Solareintrag und Solarenergie bzw. Photovoltaik am Pufferspeicher in Stadtwerk Lehen. Für das EU Concerto-Programm werden Energie-Deckungsgrad und Deckungsgrad für Solarenergie und Photovoltaik am Pufferspeicher visualisiert.
Auftraggeber: Salzburg AG; Realisierung Graphisches Konzept: Büro Erwin Bauer.
Graphic display depicting the solar / photovoltaic energy input and coverage level at a buffer storage system in Stadtwerk Lehen in conjunction with the EU Concerto programme; Client: Salzburg AG; Realisation; Graphic concept: Büro Erwin Bauer.

2010

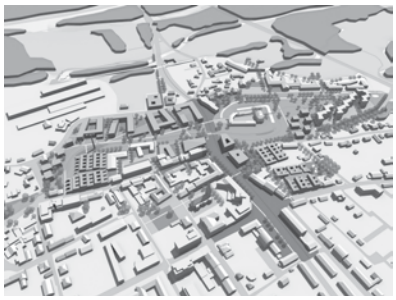
Erweiterung und Funktionalisierung von Bundesgymnasium und Bundesrealgymnasium Krems
Expansion and adaptation of two grammar schools in Krems
Krems a. D. (A)



EU-offener Wettbewerb für den Um- und Neubau einer sich bildungspolitisch öffnenden Schule als innovative Lernlandschaft in Krems; Auslober: Bundesimmobiliengesellschaft
EU-open competition for the renovation and construction of a school as an

innovative learning landscape in Krems; Client: Bundesimmobiliengesellschaft

Neue Mitte Traun
Traun "New Centre"
Traun (A)



EU-offener, städtebaulicher Wettbewerb (Ankauf); Auslober: Stadt Traun. Entlang eines Nebenarms der Traun entsteht ein Grünkorridor mit neuartig typologisch strukturierten Baufeldern als Entwurf einer konkreten Stadterweiterung; Partner: feld 72; Freiraum: Plansinn.
A green corridor with innovative typologies structuring the construction sites is being developed along a branch of the River Traun as a design for a specific urban expansion. Partner: feld 72; Landscape architecture: Plansinn.

Neubau eines Schülerheimes in Saalfelden
Construction of student housing in Saalfelden
Saalfelden (A)



Zweistufiger, offener Realisierungswettbewerb mit Schülerheim und Sportflächen für einen Schulcampus, 2. Stufe, Finalist.
Two-stage open realisation competition for student housing and sports facilities for a school campus, 2nd stage, finalist.

Uitzicht op! II
Fijfhuizen (NL)

Permanente Neuinstallation des *Periskops* im Kunstfort Fijfhuizen; Kurator: Holger Mickisch.
Permanent new installation of a *Periscope* in Vijfhuizen Art Fort; Curator: Holger Mickisch.
î 76

Mobiles Kunstbauwerk Salzburg
Mobile structure for art venues
Salzburg (A)



Offener künstlerischer Wettbewerb für ein transportablen Kunstbauwerk, das für unterschiedlichste Kulturveranstaltungen genutzt werden soll; Auslober: Fonds zur Förderung von Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum, Land Salzburg; Statik: Werkraum Wien.
Open artistic competition for a mobile structure for art venues and cultural events; Client: Fund for the Promotion of Art and Architecture and Public Art, Federal State of Salzburg; Structural engineering: Werkraum Wien.

European Capital of Culture
Drava River, Maribor 2012
Maribor (SLO)



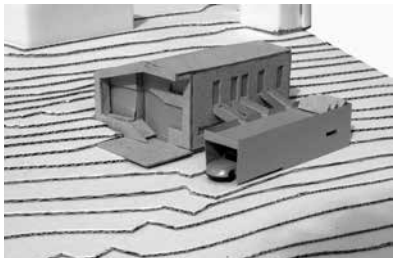
Internationaler städtebaulicher und architektonischer Wettbewerb; Auslober: Stadt Maribor.
Für beide Drau-Ufer wurde jeweils ein Projektvorschlag mit urbanen Aneignungsmöglichkeiten entwickelt.
Zudem wurde eine Brücke mit Pontons als Bühnen- und Tribünenbasis konzipiert, ein erweitertes Environment für Events und Freizeit; Partner: feld 72; Freiraum: Bauchplan; Statik: Bollinger, Grohmann und Schneider (Tragwerksplanung Brücke).
Client: City of Maribor.
International urban planning and architectural competition. A project proposal for the urban public space was developed for each bank of the Drava River along with a bridge with floating pontoons that could be used as stages and spectator stands, an expanded leisure environment; Partner: feld 72; Landscape architecture: Bauchplan; Structural engineering: Bollinger, Grohmann und Schneider (supporting framework of the bridge).

Urbane Wunder
Urban Miracles
Bludenz (A)



Konzept und Kuratierung der Ausstellung in der Galerie aller Art, Remise Bludenz; Katalog erschienen im Bucher Verlag.
Concept and realisation of an exhibition in Galerie aller Art, Remise Bludenz; catalogue published by Bucher Verlag.
Mit with: Michael Ashkin, Community Museum Project, Céline Condorelli, Teddy Cruz, feld 72, Osservatorio Urbano Lungomare, Jens Emil Sennewald, Allan Siegel, SMAQ, Gerald Straub, transparadiso, Georg Winter.

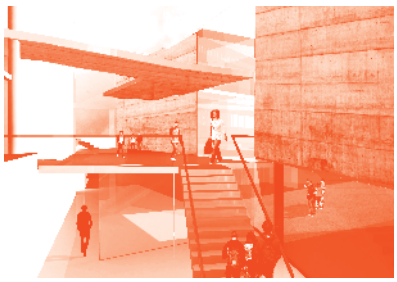
Haus Tengg
2010–2014
Lieboch (A)



Auftraggeber Client: Hemma und and Franz Tengg. Entwurf und Realisierung eines Einfamilienhauses in Hanglage. / Design and realisation of a private house on a slope.

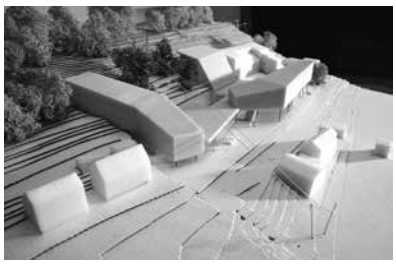
2009

Erweiterung des Bundesgymnasiums
Expansion of a grammar school
Seekirchen (A)
EU-offener, einstufiger Realisierungswettbewerb; Auslober: Bundesimmobiliengesellschaft.



Single-stage EU-open realisation competition; Client: Bundesimmobiliengesellschaft.

Um- und Zubau NÖ Landesberufsschule für Tourismus Waldegg
Renovation and expansion of the Lower Austria College of Tourism in Waldegg
Waldegg (A)



EU-offener Wettbewerb für einen Neubau des Schülerheims Waldegg; Auslober: Land Niederösterreich Partner: Dustin Tusnovics.
EU-open competition for the construction of student housing in Waldegg; Client: Federal State of Lower Austria; Partner: Dustin Tusnovics.

Studie Metahofgasse
Metahofgasse Study
Graz (A)



Städtebauliche Bebauungsstudie für den Bereich Rebengasse-Metahofgasse, Graz, Auftraggeber: Stadt Graz. Als Basis für den Bebauungsplan wurden am Rande des Metahofparks die Möglichkeiten einer Bebauung evaluiert.
Urban planning development study for the Rebengasse/ Metahofgasse area in Graz Client: City of Graz. The options for urban development on the periphery of the Metahofpark were evaluated as the basis for the development plan.

Galerie Fotohof
[Fotohof Gallery]
2009–2012
Salzburg

Entwurf und Realisierung der Galerie Fotohof mit Artothek, Bibliothek und Büroräumlichkeiten; Statik: Karlheinz Wagner.
Design and realisation of Galerie Fotohof with an art library, a library and office space; Structural engineering: Karlheinz Wagner.
î 156

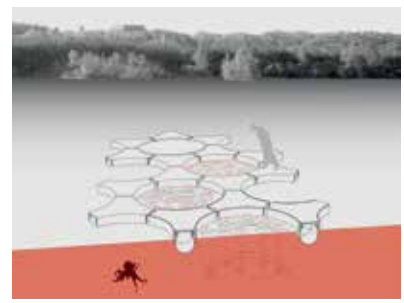
HTBLA Hallstatt
Hallstatt (A)

EU-offener Wettbewerb für den Um- und Zubau einer Holzfachschule, 3. Preis; Auslober: Bundesimmobiliengesellschaft Partner: Werkstatt Wien.
EU-open competition for the renovation and expansion of a college specialising in the wood industry, 3rd prize; Client: Bundesimmobiliengesellschaft Partner: Werkstatt Wien.
î 146

Wiederaufbau!
[Reconstruction!]
2009–2010
Berlin (D)

Ausstellungsbeitrag und künstlerische, urbane Intervention für die Ausstellung “urgent urban ambulance | uuuuuuuaaaaah! Zustandsraum Stadt | up date”, Deutscher Künstlerbund Projektraum; Kurator: Georg Winter.
Contribution to and artistic, urban intervention for the exhibition “urgent urban ambulance | uuuuuuuaaaaah! Zustandsraum Stadt | up date”, Deutscher Künstlerbund Projektraum; Curator: Georg Winter.
î 184

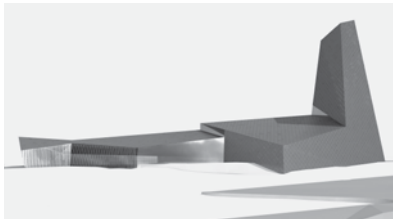
*** weitergeben**
*** passing on**
Viehhofen bei St. Pölten (A)



Beitrag für ein Mahnmal für ein unter einem See befindliches ehemaliges NS-Lager für jüdische ZwangsarbeiterInnen; offener künstlerischer Wettbewerb; Auslober: Kunst im öffentlichen Raum Niederösterrreich.
* *weitergeben* gedenkt den Opfern über das Anpflanzen von (See-)Rosen auf Pontons als schwimmende Inseln, die von den BesucherInnen begangen werden können. Das Projekt verspricht durch einen neuartigen Zugang ein Überdenken des Themas Mahnmal ohne Pathos.
Contribution to a memorial commemorating a former Nazi camp for Jewish forced labourers, located below

a lake; open artistic competition; Client: Public Art Lower Austria.
Flowers (water lilies/roses) on pontoons designed as floating islands that are accessible to visitors in remembrance of the victims. This innovative approach encourages a reconsideration of memorials as a topic while avoiding pathos.

Kyrkje Hatlehol Alesund
Alesund (N)



EU-offener Wettbewerb für eine Kirche und ein Pfarrzentrum; Auslober: Stadt Alesund; Statik: Karlheinz Wagner.
Basierend auf der besonderen Lage und außergewöhnlichen Topografie des Grundstücks bewegt sich das Konzept im Spannungsfeld zwischen dem Schaffen eines architektonischen Zeichens und der Einbettung des Kirchengebäudes mit seinen Außenräumen in den landschaftlichen Kontext.
EU-open competition for a church and a church hall; Client: Town of Alesund; Structural engineering: Karlheinz Wagner.
Given the exceptional location and extraordinary topography of the site, the concept is based on emphasizing the challenge between creating an architectural icon and integrating the church building and its outdoor spaces in the landscape context.

Stadtwerk Lehen
2009–2011
Salzburg (A)

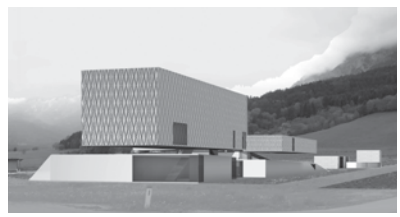
Realisierung von 149 Wohneinheiten auf Niedrigstenergieniveau Basis des Wettbewerbsentwurfs von 2006; Auftraggeber: gswb – Gemeinnützige Salzburger Wohnbaugesellschaft m.b.H Statik: Karl Heinz Wagner; Ausführungsplanung: Andreas Pöstinger Bauphysik: Zwittlinger & Spindler.
Realisation of 149 apartments with minimal energy consumption on the basis of the competition plan dating from 2006 Client: gswb (Salzburg Housing Association); Structural engineering: Karlheinz Wagner; Detail planning: Andreas Pöstinger; Building physics: Zwittlinger & Spindler.
î 134

2008

Uitzicht op!
2007–2009
Amsterdam-IJburg (NL)

Urbane Intervention, temporäre Installation eines urbanen *Periskops* – ein Plädoyer für ein Recht auf Aussicht; Eröffnung des öffentlichen *Periskops* im Rahmen von „Stedelijk Goes to Town“; Kuratorin: Jeanne van Heeswijk.
Urban intervention; temporary installation of an urban *Periscope* – a plea for a right to a view; opening of the public *Periscope* as part of “Stedelijk Goes to Town”; Curator: Jeanne van Heeswijk.
î 70

Neubau einer Fachschule für Land-, Forst- und Ernährungswirtschaft Construction of a vocational training school for farming, forestry and nutrition
Gröbming (A)



EU-offener, einstufiger Wettbewerb; Auslober: LIG – Steiermark, Landesimmobilien-GsmbH; Schule und Schülerheim, städtebaulich situiert auf Hanggrundstück in der Obersteiermark.
Single-stage EU-open competition Client: LIG – Styria, Landesimmobilien-GsmbH; School and student accommodation, situated in an urban setting on a sloping plot of land in the region of Upper Styria.

Ganz nah so fern
So near so far
2006 (künstlerischer Wettbewerb / artistic competition)
2008–2009 (Realisierung / realisation)
Hietzinger Kai, Wien Vienna



Die Installation *Ganz nah so fern* an der Fassade der Zentrale der BUWOG thematisiert die Allgegenwart virtueller Parallelwelten und deren dominante Rolle im realen Leben durch eine raumgreifende, überdimensionale Satellitenschüssel, die ihrerseits wieder aus zahlreichen kleinen Satellitenschüsseln zusammengesetzt ist. Die Fassade tritt somit in direkte Kommunikation mit den Passanten und wirbt um ein Gegenüber, um einen Dialog, der nicht mehr genau zu orten ist. Kuratorin: Grita Insam; Auftraggeber: BUWOG.
The installation entitled *So near so far* on the façade of the BUWOG headquarters addresses the ubiquity of virtual parallel worlds and their predominant role in real life by means of an expansive, oversized satellite dish that is made up of many small satellite dishes. The façade thus enters into direct communication with passers-by and looks for a vis-à-vis, a dialogue, the exact location of which cannot be discerned; Curator: Grita Insam; Client: BUWOG.

Sozialzentrum Pillerseetal
Pillerseetal Social Centre
Fieberbrunn (A)



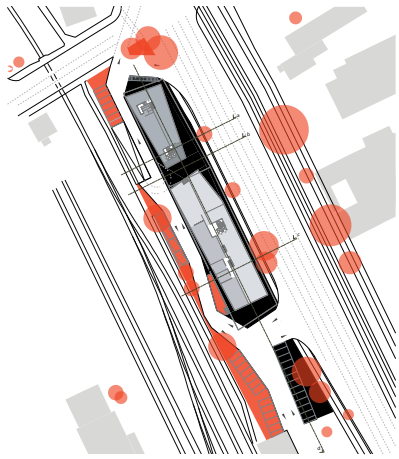
EU-offener zweistufiger Wettbewerb für den Neubau eines Seniorenwohnheims mit Pflegeheim und integriertem Kindergarten. Das Dach des Pflege- und Seniorenheims wird als Parkierungsfläche genutzt, um den Freiraum mehr Qualität zu geben; Auslober: Marktgemeinde Fieberbrunn; Freiraum: Plansinn.
EU-open two-stage competition for the construction of a nursing home for elderly people and an integrated kindergarten. The roof of the complex is used as a parking area, thereby saving the outdoor areas for recreation and enhancing their quality; Client: Municipality of Fieberbrunn; Landscape architecture: Plansinn.

Public Dictionary
Bad Radkersburg – Gornja Radgona (A / SLO)



Bilateral design competition: offener Ideenwettbewerb für räumliche Konzepte zur Verbindung der beiden Grenzstädte Bad Radkersburg / Gornja Radgona; Auslober: Städte Bad Radkersburg und Gornja Radgona.
Bilateral design competition: open ideas competition for spatial concepts to link the two border towns Bad Radkersburg and Gornja Radgona; Client: Towns of Bad Radkersburg and Gornja Radgona.

Ostbahn House
Graz (A)



Baukünstlerischer Wettbewerb für ein Büro- und Geschäftszentrum mit Hotel, Graz-Jakomini; Auslober: GBG Gebäudemanagement.
Architectural competition for an office complex and business centre with a hotel, Graz-Jakomini; Client: GBG Gebäudemanagement.

2007

doctor trans fer
Linz (A)



Urbanes Konzept für die Kulturhauptstadt Linz 09.
Mit Streifzügen durch diverse Wohnsiedlungen und spezielle Settings auf seinem Hausboot *miss ferry* legt *doctor trans fer* Wünsche des Wohnens frei, die neue Standards für den Wohnbau in Linz setzen werden: bauliche Eingriffe werden schließlich genau jene Infrastrukturen umsetzen, die in der normativen Pflicht, Wohnraum zu schaffen, vergessen werden: Nach 09 wird Linz anders wohnen dürfen.
Team: transparadiso (Barbara Holub, Paul Rajakovics, Bernd Vlay).

Exploring various housing developments and creating special settings on his houseboat *miss ferry, doctor trans fer* exposes people's wishes for their living environments that will set new standards for housing construction in Linz. Structural interventions will ultimately bring about precisely those infrastructures that are overlooked in the normative obligation to create dwellings. Linz will live differently after 2009.
Team: transparadiso (Barbara Holub, Paul Rajakovics, Bernd Vlay).

Ish bin ein…
Wien Vienna (A)

Künstlerische, performative Intervention mit Video und Fotoarbeiten anlässlich der Ausstellung „Waypoints Like Sharon´s Stone", Kunsthalle Exnergasse; KuratorInnen: Andrea Börner, Bärbel Müller.
Ausgangspunkt ist John F. Kennedys berühmte Solidaritätsbekundung mit der Bevölkerung Berlins „Ich bin ein Berliner" von 1963 nach dem Mauerbau. *Ish bin ein…* ist eine Retrofiktion, ein utopischer Rückgriff auf ein historisches Bild, der gleichzeitig einen suggestiven Akt des Möglichen setzt: transparadiso inszeniert den Staatsbesuch des schwarzen demokratischen US-Präsidentschaftskanditaten Barack Obama und seiner Frau Michelle in Wien zu einem Zeitpunkt, als er noch um das Amt des demokratischen Präsidentschaftskandidaten gegen Hillary Clinton warb.
Artistic, performance-based intervention with a video and photography for the exhibition "Waypoints Like Sharon's Stone", Kunsthalle Exnergasse; Curators: Andrea Börner, Bärbel Müller.
The starting point is John F. Kennedy's famous declaration of solidarity with the people of Berlin, "Ich bin ein Berliner", in 1963 after the Berlin Wall was built. *Ish bin ein…* is a retro-fiction, a utopian reference to an historical image that is simultaneously a suggestive act of the possible: transparadiso presented the state visit of the African-American presidential candidate Barack Obama and his wife Michelle in Vienna at the time when he was still competing against Hillary Clinton for the office of the Democratic Party's presidential candidate.
î 180

Ökologie und Gesellschaft.
Generationen Wohnen
Ecology and society.
Generational living
Gleisdorf (A)

Verfahrensbetreuung, Wettbewerbsausschreibung für ein Grundstück im Zentrum von Gleisdorf; zweistufiger EU-offener Realisierungswettbewerb, internationaler Pilotwettbewerb für zeitgenössische Wohnarchitektur; Auslober: Artimage, Europan.
Supervision of the tendering procedure; preparation of the invitation to tender for a plot of land in the centre of Gleisdorf; two-stage EU-open realisation competition, international pilot competition for contemporary residential architecture; Client: Artimage, Europan.

Oberösterreichische
Landesausstellung 08
Upper Austrian
State Exhibition 2008
2006–2007



Gesamtkonzept und Entwurf für ein Museum (Umbau) auf der Zwischenstation am Dachstein auf 1342 m Seehöhe für die oberösterreichische Landesausstellung 2008 (nicht realisiert). Zentrales Element der Erweiterung des Museums ist ein begehbares Periskop, das dem in einer Mulde gelegenen Museum eine Aussicht ermöglicht und ein räumliches Zeichen in der Landschaft setzt; Auftraggeber: Land Oberösterreich; Partner: Elsa Prohaska / Kunstuniversität Linz, checkpointmedia AG, K2architektur; Ort: Dachstein, Obertraun (A).
Overall concept and plans for a museum (renovation and expansion) at the middle station on the Dachstein, 1,342 m above sea level, for the Upper Austrian State Exhibition in 2008 (not realised). The key component of the museum expansion is a walk-in periscope that offers a view from the museum, which is situated in a hollow, thus creating an icon in the landscape; Client: Federal State of Upper Austria; Partners: Elsa Prohaska / Linz University of Art and Design, checkpointmedia AG, K2architektur; Location: Dachstein, Obertraun (A).

Reithalle Sterntalerhof
Sterntalerhof riding centre
Stegersbach (A)



Geladener Realisierungswettbewerb für den Ausbau eines Therapie-Reitzentrums, 2. Preis; Auslober: Kammer für Architekten Wien, Niederösterreich und Burgenland. Anstatt einer beengten Realisierung am vorgesehenen zu knappen Bauplatz, ist ein Gesamtkonzept für das ganze Areal des Sterntalerhofes vorgesehen. Eine Realisierung in Etappen hilft nachhaltige Qualitäten zu etablieren und die vorhandenen Ressourcen intelligent zu nutzen.
Invited realisation competition for the expansion of a therapeutic riding centre, 2nd prize; Client: Vienna, Lower Austria and Burgenland Chamber of Architects Location: Stegersbach (A)
Instead of fitting the expansion into the limited space, an integrated concept for the entire Sterntalerhof site is envisioned. Realisation in stages guarantees the long term scope of the riding centre and makes intelligent use of the available resources.

2006

Parapölt
2006–2008
St. Pölten (A)

Eine temporäre Überdachung für das Höfefest in St. Pölten; Realisierung; Statik: Bollinger, Grohmann und Schneider; Auftraggeber: Höfefest St. Pölten, in Kooperation mit KÖR NÖ.
A temporary roof for the Courtyard Festival in St. Pölten; realisation; Structural engineering: Bollinger, Grohmann und Schneider; Client: Courtyard Festival St. Pölten, in cooperation with Public Art Lower Austria.
î 155

FLUCHTrutsche mit Insel
ESCAPEslide with island
St. Pölten (A)



Geladener künstlerischer Ideenwettbewerb für die Fachhochschule St. Pölten; Auslober: ARGE Generalübernehmer FH.
Die *FLUCHTrutsche mit Insel* ist ein hedonistisches Angebot sowohl für die NutzerInnen der Fachhochschule als auch für die Spaziergänger. Sie stellt Fragen nach Effizienz und dem Extra – Kernfragen der Fachbereiche der Fachhochschule (Mensch, Wirtschaft und Technologie), die auch unser aller Leben bestimmen. Team: transparadiso (Barbara Holub, Paul Rajakovics, Bernd Vlay).
Invited artistic ideas competition for St. Pölten College of Applied Sciences; Client: ARGE Generalübernehmer FH St. Pölten.
ESCAPEslide with island is a hedonistic offering for both users of the college and passers-by. It raises questions about efficiency and superfluousness – key questions addressed by the college departments (Man, Economy and Technology) that also define the lives of us all.

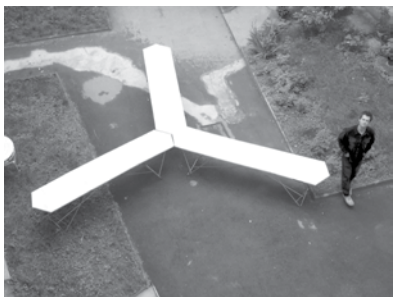
A little too far ahead of its time
Wien Vienna (A)



Ein Projekt für die Ausstellung „Das Alte, das Neue“ in der Medienwerkstatt Wien; Kuratorin: Gerda Lampalzer; Beitrag in okto tv, 2007.

Der Film „Max Headroom: The Original Story“, 1985, war Ausgangspunkt für das „Retrofiktionale Visionsstudio“, das „alte“ / analoge Videoschnittplätze und Materialien zur Verfügung stellte, um neue Produktionen zwischen Retrofiktion und Avantgarde zu erarbeiten. So stellte sich die Frage nochmals neu: War Max Headroom „a little too far ahead of its time“?; Team: transparadiso (Barbara Holub, Paul Rajakovics, Bernd Vlay mit Wolfgang Obermair).
A project for the exhibition entitled “Das Alte, das Neue” [The Old, the New]; Curator: Gerda Lampalzer in the Medienwerkstatt Wien; Programme on okto tv, 2007.
The film “Max Headroom: The Original Story”, 1985, was the starting point for the “retro-fictional vision studio”, which provided “old” / analogue video editing equipment and materials so that new productions between retro-fiction and the avant-garde could be developed. And so the question arose again: was Max Headroom “a little too far ahead of its time”?

Plan B
2005–2007
Köflach (A)



Ein Konzept für Köflach – eine schrumpfende Stadt in der Steiermark; Ausstellungen „Talking Cities“, Kokerei Zollverein (nicht realisiert), „I’m a Young *Austerian* Architect!“, im Rahmen von „Young Blood“; kuratiert von Burkhard Schelischansky und Fabian Wallmüller; Centre for Central European Architecture, Prag, 2006; HDA (Haus der Architektur), Graz, 2006; Az West, Wien, 2007.
Der *Soothing Table* ist ein polygonaler, adaptierter Tapezier-Tisch, der als raumgreifendes Netzwerk ein Setting von nicht-hierarschischen Kommunikationsstrukturen aufbauen und so steckengebliebene Gespräche wieder in Gang setzen kann.
A concept for Köflach – a shrinking town in Styria; Exhibitions “Talking Cities”, Kokerei Zollverein (not realised), “I’m a Young *Austerian* Architect!”, as part of “Young Blood”; curated by Burkhard Schelischansky, Fabian Wallmüller; Centre for Central European Architecture, Prague, 2006; HDA (Haus der Architektur), Graz, 2006; Az West, Vienna, 2007.
The *Soothing Table* is a polygonal, adapted wallpapering table. As a network appropriating space, it can provide a setting of non-hierarchical communications structures and thereby help to free conversations that have reached a deadlock.

Stadtwerk Lehen
2006–2012
Salzburg (A)

EU-offener, dreistufiger städtebaulicher Wettbewerb mit Realisierung von 300 Wohneinheiten, 1. Preis; Auslober: Stadt Salzburg; Team: transparadiso (Barbara Holub, Paul Rajakovics, Bernd Vlay); Freiraum: Land in Sicht.
Three-stage EU-open urban planning competition with the realisation of 300 dwellings, 1st prize; Client: City of Salzburg; Team: transparadiso (Barbara Holub, Paul Rajakovics, Bernd Vlay); Landscape architecture: Land in Sicht.
î 134

Zuschg / Ortszentrum Schaanwald
Zuschg / Town centre for Schaanwald
Schaanwald / Mauren (Liechtenstein)



Zweistufiger offener Wettbewerb für ein neues Ortszentrum in Schaanwald / Mauren; Auslober: Gemeinde Mauren; Team: transparadiso (Barbara Holub, Paul Rajakovics, Bernd Vlay).
Two-stage open competition for a new town centre in Schaanwald/Mauren; Client: Municipality of Mauren; Team: transparadiso (Barbara Holub, Paul Rajakovics, Bernd Vlay).

2005

Lebt und arbeitet in Wien II
Lives and works in Vienna II
Kunsthalle Wien (A)

Geladener Wettbewerb für die Ausstellungsgestaltung; Auftraggeber: Kunsthalle Wien.
Invited competition for the exhibition design; Client: Kunsthalle Wien.

Schimpansen zeigen kein Mitgefühl
Chimpanzees show no sympathy
2005–2006
Künstlerhaus, Wien Vienna (A)

Beitrag zur Ausstellung „Die Enzyklopädie der Wahren Werte“; Kurator: Jan Tabor.
Contribution to the exhibition “Die Enzyklopädie der Wahren Werte” (The Encyclopaedia of True Values); Curator: Jan Tabor.

Europan 678
Planungswerkstatt, Wien Vienna (A)



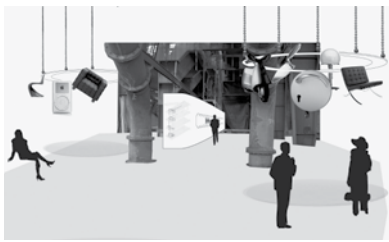
Ausstellungsgestaltung, Konzeption von Veranstaltungen, Kommunikation und Marketing; Partner: Bernd Vlay; Auftraggeber: Europan Österreich.
Die Ausstellung zeigte die Wettbewerbsbeiträge von Europan 6 und 7 und stellte den neuen Wettbewerb Europan 8 vor. Darüber hinaus fokussierte sie die Vermittlung des diskursiven Ansatzes von Europan Österreich: Architektur und Urbanismus als (Ver-)Handlungs- und Kommunikationsraum. Das „Akteursmodell“ – Handlungsträger aller im Prozess des Planens, Bauens und Finanzierens involvierten Personen – wurde räumlich inszeniert und von Veranstaltungen und Vorträgen von Georg Schöllhammer und Klaus Ronneberger begleitet.

Exhibition concept, development of events, PR measures and marketing; Partner: Bernd Vlay; Client: Europan Österreich.
The exhibition showcased the competition projects from Europan 6 and 7 and presented the new competition, Europan 8. It also focused on communicating Europan Österreich's discursive approach: architecture and urbanism as venues for negotiating, acting and communicating. The "actor model", the agent of all persons involved in the process of planning, building and finance, was transformed into a spatial concept and accompanied events and talks by Georg Schöllhammer and Klaus Ronneberger.

Wunschfreistellung_schlüsselfertig [Wishes made available_ready to use]
Salzburg (A)

Urbane Intervention für „Trichtlinnburg", ein EU-Projekt mit der Jan-van-Eyck-Akademie / Maastricht, dem Center for Contemporary Art / Tallinn sowie dem Salzburger Kunstverein; Kuratiert von: Salzburger Kunstverein / Initiative Architektur.
Urban intervention for "Trichtlinnburg", an EU project by the Jan-van-Eyck Academy in Maastricht, the Centre for Contemporary Art in Tallinn and the Salzburger Kunstverein; Curated by: Salzburger Kunstverein/ Initiative Architektur.
î 64

Entry Paradise
Essen (D)



Geladener Wettbewerb zur Ausstellungsgestaltung von „Entry Paradise" in der Kokerei Essen; Preisträger (nicht durch transparadiso realisiert); Kuratorin: Francesca Ferguson; Partner: Lo Breier, Veronika Neubauer (graphisches Konzept).
transparadiso entwickelte für „Entry Paradise", die große Eröffnungsausstellung der Kokerei Zollverein als internationales Designzentrum. Ein Ausstellungskonzept, das die eigenwillige Architektur dieses Industriedenkmals der jüngsten Geschichte mit einem Band überlagert, das die verschiedenen Niveaus der Kokerei sowie die Einzelausstellungen miteinander verbindet.
Invited competition for the exhibition design for "Entry Paradise" at Kokerei Essen; prize (not realised by transparadiso); Curator: Francesca Ferguson; Partners: Lo Breier, Veronika Neubauer (graphic concept).
For "Entry Paradise", the major inaugural exhibition marking the transformation of Kokerei Zollverein (a former coking plant) into an international design centre. transparadiso developed a three-dimensional ribbon connecting the different levels of the unique architecture of this industrial monument from recent history.

Städtebaulicher Wettbewerb Riesplatz – Medizinische Universität Graz
Urban Planning Competition for Riesplatz – Graz University of Medicine
Graz (A)



Nachrücker; Auslober: Stadt Graz; Partner: Rüdiger Lainer.
Client: City of Graz; Partner: Rüdiger Lainer.

Spritzkonvektor + Spliish
Gmünd / Kärnten (A)



Geladener künstlerischer Wettbewerb zur Landesausstellung „Wasser".
Die zwei Modellkonzepte zum Thema „Brunnen" basieren auf dem Recycling bzw. der Umwertung von Alltagsobjekten: Der *Spritzkonvektor* ist ein mobiler, auf Rollen gelagerter Brunnen, zusammengesetzt aus recycelten Heizkörpern, in welche feine Löcher gebohrt werden. Er lässt sich je nach Jahreszeit adaptieren: Aus den Düsen spritzt bis zu 27° warmes Wasser und im Sommer versprüht er angenehme Kühle. *Spliish* nutzt industriell gefertigte Gartenschläuche, die in verschiedenen Längen als informelle Wasserinstallation aus dem Platz ragen und sich durch den Wasserstrahl unkontrolliert bewegen.
Invited artistic competition for the State Exhibition of Carinthia "Wasser".
The two model concepts on the topic of "fountain" are based on the recycling and reuse of everyday objects: the *sprinkling radiator* is a mobile drinking fountain on wheels made from recycled radiators with small drilled holes. It can be adapted depending on the season: warm water with a temperature of up to 27° sprays from the holes in winter, while in summer the water is pleasantly cool. *Spliish* uses industrially made garden hoses that project out of the square in various lengths as an informal water installation. The hoses move around uncontrollably depending on the force of the water jet.

2004

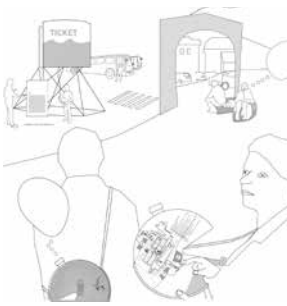
Shrinking Cities
Ivanovo (RUS), Manchester (GB)

Internationaler Wettbewerb für vier exemplarische schrumpfende Städte (Detroit, Manchester / Liverpool, Ivanovo, Halle / Leipzig); Auslober: Kulturstiftung des Bundes unter der Leitung von Philipp



Oswalt (Berlin) in Kooperation mit der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, der Stiftung Bauhaus Dessau und der Zeitschrift Archplus.
Als Beitrag zu „Shrinking Cities“ wurde ein Modell für einen Austausch zwischen Ivanovo und Manchester/ Liverpool konzipiert, das die Wechselwirkung zwischen den jeweiligen spezifischen (post)industriellen Hintergünden (beide geprägt von Textilindustrie) nutzen soll, um eine neue Identität zu entwickeln.
International competition for four example shrinking cities (Detroit, Manchester/ Liverpool, Ivanovo, Halle/Leipzig); Client: Kulturstiftung des Bundes under the direction of Philipp Oswalt (Berlin) in cooperation with the GfZK Leipzig (Leipzig Gallery of Contemporary Art, the Bauhaus Dessau Foundation and the journal Archplus.
As a contribution to “Shrinking Cities”, a model for interaction between Ivanovo and Manchester/Liverpool has been developed that utilises the interplay between the cities’ specific (post) industrial background (each defined by the textile industry) in order to create a new identity.

Kärntner Landesausstellung „Wasser-Kraft“ 2006
State of Carinthia Exhibition “Water Power” 2006
Gmünd, Kärnten (A)



Geladener Wettbewerb für die Ausstellungskonzeption und -gestaltung; Auslober: Stadt Gmünd.
Die Ausstellungsgestaltung basierte auf einer Involvierung verschiedener Orte in der Stadt und deren Zusammenführung in einem beweglichen Leitsystem, das gleichzeitig als Identitätsträger in Form des *waterbac* umgesetzt werden sollte. Der *waterbac* ist eine tragbare, multifunktionale Eintrittskarte mit Navigationsplan, in einer Kombination aus Wassertrinkflasche und Wärmeflasche. Der *Kondensator* mit Dampfschaukel sollte als weithin sichtbares Landmark und permanent nachnutzbare Infrastruktur in der Burg installiert werden.
Invited competition for the exhibition concept and design; Client: Town of Gmünd.
The exhibition concept was based on connecting various locations in the town by a moving guidance system, the *waterbac*, which also served as a carrier of identity. The *waterbac* is a portable, multifunctional admission ticket with a navigation plan, in a combination of a drinking bottle and a hot water bottle. The *Condenser* with steam-powered swing was intended to be installed in the “Burg” [castle] as a landmark visible from afar and a permanently reusable piece of infrastructure.

Seine Evidenz [His evidence]
Wien Museum, Wien Vienna (A)

Urbane Intervention und Ausstellungsprojekt für die Ausstellung „Wiener Linien“; Video; KuratorInnen: Brigitte Huck, Wolfgang Kos.
Urban intervention and exhibition project for the exhibition entitled “Wiener Linien” (Vienna Lines, which is also the name of Vienna’s public transport system); Video; Curators: Brigitte Huck, Wolfgang Kos.
î 56

Plastique Bertrand
MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles (USA)

Ausstellungsbeitrag mit performativem Dinner zur Ausstellung „Mandatory“; Kuratorin: Kimberli Meyer, Lauri Firstenberg.
Piece with a performance-based dinner for the exhibition “Mandatory”; Curator: Kimberli Meyer, Lauri Firstenberg.
î 178

Impeccable
Los Angeles (CA, USA)
> Laafeld / Steiermark (A)

Video, 5’52” (Loop); Rückprojektion/ *Indikatormobil;* Beitrag für die Ausstelllung „Radical Positioning“, Pavelhaus; Kuratorin: Marina Gržinić.
Video, 5’52” (loop); back projection/ *Indikatormobil;* Project for the exhibition “Radical Positioning”, Pavelhaus; Curator: Marina Gržinić.
î 174

I-Scene-Shifter
Austrian Cultural Forum, New York (USA)

Ausstellungsbeitrag zu „One in a Million“; KuratorInnen: Barbara Clausen, Christoph Thun-Hohenstein.
Contribution to the exhibition “One in a Million”; Curators: Barbara Clausen, Christoph Thun-Hohenstein.
î 62

Geschlossene Gesellschaft [On invitation only]
MAK Wien Vienna (A)

MAK NITE während der Ausstellung „Indikatormobil“; Kurator: Andreas Krištof. Ein performatives Dinner (in Referenz zu *Plastique Bertrand*, MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles) wurde auf den Wiener Kontext hinsichtlich einer Polarisierung von „arm“ / Exklusion und „reich“ / Inklusion adaptiert.
MAK NITE during the exhibition “Indikatormobil”; Curator: Andreas Krištof. A performance-based dinner (with reference to *Plastique Bertrand*, MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles) was adapted to the Viennese context, challenging the polarisation of “poor”/exclusion and “rich” / inclusion.
î 176

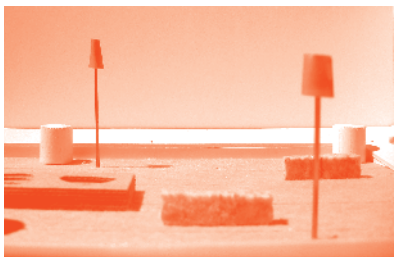
Brdo
Ljubljana (SLO)



Städtebaulicher Wohnbauwettbewerb für ca. 250 Wohneinheiten; Preisträger; Partner: Bernd Vlay, Sammerstreeuwitz.
Urban planning competition for approx. 250 dwellings; prize winner; Partner: Bernd Vlay, Sammerstreeuwitz.

2003

Myse
Wien Vienna (A)



Geladener künstlerischer Wettbewerb für die Hofgestaltung einer ehemaligen Kartonagenfabrik; Kuratorin: Grita Insam Auftraggeber: BUWOG.
Eine ehemalige Kartonagenfabrik sollte in einen Wohnbau umgenutzt werden. Der gesamte Raum des engen Hofs auf der Tiefgarage der zukünftigen Wohnanlage wird als „Trockenpool“ mit Aufenthaltsobjekten interpretiert. Die Sitz- und Liegeobjekte bestehen aus Well-Eternit, das somit in einem Dimensionssprung auf die ursprüngliche Nutzung der Kartonagenfabrik verweist.
Invited artistic competition for the courtyard of a former cardboard factory; Curator: Grita Insam; Client: BUWOG.
A former cardboard factory was to be transformed into housing. The entire area of the narrow courtyard, situated on the underground garage of the future housing complex, is interpreted as a “dry pool” with furniture on which to sit and relax. The seats and loungers are made from corrugated fibre cement, referring to the original function of the buildings in a new dimension.

Indikatormobil

2003 (Entwurf), Einsätze seit 2004; Einsatzfahrzeug für den direkten Urbanismus. / 2003 (design), deployments since 2004; An urban emergency vehicle for direct urbanism.
î 56

Max-Reinhardt-Platz
Salzburg (A)

Geladener internationaler Wettbewerb für den Max-Reinhardt-Platz gegenüber von Festspielhaus und Mozarteum; Auslober: Stadt Salzburg; Partner: Konrad Schermann, Bernd Vlay.
Invited international competition for Max-Reinhardt-Platz opposite the Festival Hall and the Mozarteum in Salzburg; Client: City of Salzburg; Partners: Konrad Schermann, Bernd Vlay.
î 128

Neue Mitte Lehen
Salzburg (A)

EU-offener städtebaulicher Realisierungswettbewerb zur „Neuen Mitte Lehen“; 2. Ankauf; Auslober: Stadt Salzburg; Partner: Konrad Schermann, Werner Stolfa.
Nachnutzung des Fußballstadion-Areals im Zentrum von Lehen: Das Zentrum von Lehen als Arbeiterviertel sucht nach einer Neudefinition – nachdem das identitätsstiftende Fußballstadium an die Peripherie verlagert wurde – jenseits der Abgründe von Subzentren und Trabantenstädten.



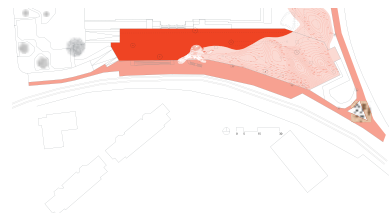
EU-open urban planning realisation competition for “Neue Mitte Lehen”; runner-up; Client: City of Salzburg; Partners: Konrad Schermann, Werner Stolfa.
The site of the former soccer stadium in the centre of Lehen, a traditional working class district, is looking for a new identity, after the stadium – a symbol of identity – was relocated to the outskirts of the city. The project is based on actively involving the specific social situation and functions beyond the abyss of sub-centres and satellite towns.
î 134

2002

Lichtventilator, Resonanzboden, Vogerlbad [Light fan, resonance floor, birdbath]
2002–2003
Wiener Neustadt (A)

Künstlerische Gestaltung des Hospiz des Landespensionistenheim Wiener Neustadt; Realisierung; Auftraggeber: Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich.
Artistic concept for the hospice at a senior citizen’s home in Wiener Neustadt; realisation; Client: Public Art Lower Austria.
î 152

Campus Krems
Krems (A)

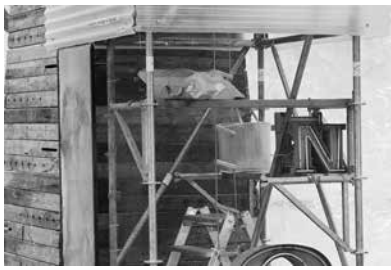




Künstlerischer, geladener Wettbewerb für die Vorplatzgestaltung der Fachhochschule Krems / MBA, 2. Platz; Auslober: Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich.
Der Vorplatz wird als modellierte Landschaft in Anlehnung an „City-Golfing“ inszeniert und ermöglicht somit den StudentInnen eine vorweggenommene Miniatur-Ertüchtigung im Sinne ihres zukünftigen Berufsumfeldes. Ein schokobrauner, multifunktionaler Hügel dient als Sitz- und Liegeobjekt sowie als informelles Clublokal und schafft eine räumliche Verbindung zur darunterliegenden Zugstation.
Invited art competition for designing the square in front of Krems University of Applied Sciences / MBA, 2nd prize; Client: Public Art Lower Austria.
The area in front of the university is presented as a modelled landscape with reference to “city golfing”, thereby giving

the students the chance to engage in physical activity in miniature, anticipating their future professional environment. A chocolate-brown, multifunctional hill serves as a place for sitting and lying and as an informal club setting, creating a spatial link with the train station below.

Collective storage of the self
Künstlerhaus, Wien Vienna (A)



Beitrag zur Ausstellung „Mega“; Kurator: Jan Tabor.
transparadiso nutzt die 2 x 2 m² Grundfläche, die allen AusstellungsteilnehmerInnen zugeteilt wurde, um sie als innerstädtische Lagermöglichkeit während der Ausstellungsdauer anzubieten. Der „Erfolg“ von Kunsträumen wird zunehmend in erster Linie mit Kriterien von Wirtschaftlichkeit evaluiert, d. h. auf Basis von BesucherInnenzahlen. Die Frage von Wirtschaftlichkeit wird hier in Referenz zu jenen Unternehmen gesetzt, die mit dem urbanen Raummangel operieren.
Contribution to the “Mega” exhibition; Curator: Jan Tabor.
A 2 x 2 m² space was allocated to all exhibition participants. transparadiso offered their space as a centrally located storage facility during the exhibition. The “success” of art institutions is increasingly evaluated by conventional economic criteria, i.e. on the basis of visitor numbers. Transforming the high-profile exhibition space into storage space addressed the issue regarding the availability of space in the inner city and real estate speculation.

2001

Ordination Dr. Schicho
Wien Vienna (A)
Umbau einer Tierarztpraxis mit Schwerpunkt Homöopathie sowie Entwicklung einer CI; Auftraggeber: Dr. Ulrike Schicho.
Renovation of a veterinary practice specialising in homeopathy and development of a corporate identity; Client: Dr. Ulrike Schicho.

access.all.areas.
2001–2002
Graz (A)

Leitprojekt für Jugendkultur, Kulturhauptstadt Graz 2003 (nicht realisiert); Partner: Wolfgang Rajakovics.
Flagship project for youth culture, Graz 2003 European Capital of Culture (not realised); Partner: Wolfgang Rajakovics.
î 50

Deseo urbano
Valparaíso (Chile)

Selbstinitiiertes Folgeprojekt zu *Deseo por venir* (2000), urbane Intervention; Partnerin: Paz Undurraga.
Self-initiated follow-up project to *Deseo por venir* (2000), urban intervention; Partner: Paz Undurraga.
î 32

2000

Agentur paratransdiso [Agency paratransdiso]
Schönbrunnerstraße 88a, Wien Vienna (A)

Urbane Intervention für „Making It _ a Viennese Store Front Discussion”; Kuratoren: Mark Gilbert, Wolfgang Niederwieser.
Urban intervention for “Making It _ a Viennese Store Front Discussion”; Curators: Mark Gilbert, Wolfgang Niederwieser.
î 42

Deseo por venir
Valparaíso (Chile)

Urbane Intervention im Rahmen des internationalen Architektursymposiums anlässlich der Erklärung der Altstadt von Valparaíso zum Weltkulturerbe der UNESCO. Organisiert von Antonio Angelillo (ACMA, Italien) und Bruno Barla (ArquVal, Chile); Team: StudentInnen aus Italien und Chile; in Kooperation mit: TAC (taller de acción comunitaria).
Urban intervention as part of the international architecture symposium to celebrate the Old Town of Valparaíso being declared a UNESCO World Heritage Site; Client: Antonio Angelillo (ACMA, Italy) and Bruno Barla (ArquVal, Chile); Team: Students from Italy and Chile; in cooperation with: TAC (taller de acción comunitaria).
î 36

Perable
Krems a.d. Donau (A)

Künstlerische Intervention für die MBA-Klasse der Donau-Universität Krems. Umformulierung der Aufgabenstellung: Anstatt eines Raumteilers entwickelte transparadiso ein Entspannungs- und Agressionsabreaktions-Objekt; Auftraggeberin: MBA/ Donau-Universität Krems; Kuratorin: Marika Ofner.
Artistic intervention for the MBA class at Danube University Krems. Reformulation of the task: instead of a room partition, transparadiso developed a relaxation and stress releaser object; client: MBA/ Danube University Krems; curator: Marika Ofner.
î 48

1999

Villach St. Magdalen
1999–2002
Villach

Zweistufiger internationaler Wettbewerb; 1. Preis; Gestaltungskonzept (teilrealisiert); Testentwürfe (2002, nicht realisiert); Partner: transparadiso innerhalb der „ARGE Urlaub“: mit Christian Dengler, Walter Kletzl, Bernd Vlay; Freiraum: Land in Sicht.
Two-stage international competition, 1st prize; design concept (partially realised); test designs (2002, not realised); Partner: transparadiso within “ARGE Urlaub”: with Christian Dengler, Walter Kletzl, Bernd Vlay; Landscape architecture: Land in Sicht.
î 124

Contre la mauvaise conscience
Cayenne (Frz. Guayana)



Offener, europaweiter Europan Wettbewerb für junge ArchitektInnen für die „Dom“, die französischen Übersee-Départements (départements outre mér), die Teil der Europäischen Union sind.
Team: Barbara Holub, Paul Rajakovics, Dieter Spath.
> Gründung von transparadiso (Barbara Holub, Paul Rajakovics).

Eine urbanistische und architektonische Grundstruktur, die von den BewohnerInnen angeeignet und für ihre speziellen Zwecke adaptiert werden soll, ist Basis für das Wohnen auf aufgeständerten, plattformartigen Feldern. Auf diese Weise kann den klimatischen und infrastrukturellen Extrembedingungen und der mangelnden Kanalisation begegnet werden. Ein „Zentrum gegen das Scheitern“ („centre contre le raté“) ist inhaltliche Koordinations- und Anlaufstelle.
Pan-European open Europan competition for young architects for the “DOM”, French Overseas Departments (départements d’outre-mer), which are part of the European Union.
Team: Barbara Holub, Paul Rajakovics, Dieter Spath.
> Foundation of transparadiso (Barbara Holub, Paul Rajakovics).

An urbanistic and architectural basic structure that was to be appropriated by the residents and adapted to their specific requirements was the basis for living on stilted, platform-type fields. This solution addresses the extreme climatic and infrastructural conditions and the absence of sewage systems. A “centre against failure” (“centre contre le raté”) serves as a project coordination and information centre.

1998

Sites as Set
Rovinj (HR)

Europan Wettbewerb; 2. Preis (Ankauf); Partner: Margarethe Müller, Bernd Vlay, Paul Rajakovics (transbanana).
Europan competition; 2nd prize (runner-up); Partners: Margarethe Müller, Bernd Vlay, Paul Rajakovics (transbanana).
î 120

Spremembazione
1997/1998 > 2011
Gorizia (I), Nova Gorica (SLO)

Urbane Intervention, Leitung eines Workshops, Videoprojekt *Jemandsland / Terra di qualcuno / Vsakogaršnja zemlja / Anyone’s land;* Installation und Video; Partner: Margarethe Müller, Bernd Vlay, Paul Rajakovics (transbanana).
Urban intervention, workshop, video project *Jemandsland / Terra di qualcuno / Vsakogaršnja zemlja / Anyone’s land;* Installation and video; Partners: Margarethe Müller, Bernd Vlay, Paul Rajakovics (transbanana).
î 78

Biografien
Biographies

transparadiso wurde 1999 von Barbara Holub und Paul Rajakovics als transdisziplinäre Praxis zwischen Kunst, Urbanismus, Architektur und Theorie gegründet. 2004 Schindler-Stipendium des MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles. 2007 Otto-Wagner-Städtebaupreis.

Vorträge und Teilnahme an internationalen Symposien, u. a. *Made in*, Europäische Kulturhauptstadt Guimaraes; 12th Elia Biennial conference, Wien; *This troublesome, uncomfortable and questionable relevance of art in public space*, Laznia Art Center, Gdansk; GradCam Summer Academy, Irish Museum of Modern Art, Dublin; *Cities of Desire*, Hong Kong Arts Centre, Hong Kong; MUMAK – Museum of Contemporary Art, Kyoto; University of Tokyo, Dept. of Architecture, Tokyo; *Eastside Projects*, Birmingham; *Initiative and Institution*, London Metropolitan University; Akademie der bildenden Künste, Wien; Plymouth Arts Centre, Plymouth; *Press to Exit*, Skopje; Hochschule für Künste Bremen; depot, Wien; Akademie der Bildenden Künste Nürnberg; Universidad Católica, Valparaíso / Chile; Soros Center for Contemporary Arts, Odessa / Ukraine; Soros Center for Contemporary Arts, Almaty / Kasachstan.

transparadiso was founded in 1999 by Barbara Holub and Paul Rajakovics as a transdisciplinary practice addressing issues in between art, urbanism, architecture and theory. 2004 Schindler grant, MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles; 2007 Otto Wagner Award for Urban Design.

Lectures and participation in international symposiums, e. g. *Made in*, European Cultural Capital Guimarães; 12th Elia Biennial conference, Vienna; *This troublesome, uncomfortable and questionable relevance of art in public space*, Laznia Art Center, Gdansk; GradCam Summer Academy, Irish Museum of Modern Art, Dublin; *Cities of Desire*, Hong Kong Arts Centre, Hong Kong; MUMAK – Museum of Contemporary Art, Kyoto; University of Tokyo, Dept. of Architecture, Tokyo; *Eastside Projects*, Birmingham; *Initiative and Institution*, London Metropolitan University; Academy of Fine Arts, Vienna; Plymouth Arts Centre, Plymouth; *Press to Exit*, Skopje; Academy of Fine Arts, Bremen; depot, Vienna; Academy of Fine Arts, Nuremberg; Universidad Católica, Valparaíso / Chile; Soros Center for Contemporary Arts, Odessa / Ukraine; Soros Center for Contemporary Arts, Almaty / Kazakhstan.

Barbara Holub

Künstlerin; studierte Architektur an der TU Stuttgart; internationale Lehrtätigkeit, u. a. 1997 UIC School of Art and Design, Chicago; 2006–2007 Präsidentin der Secession, Wien; 2005–2007 Mitglied des Beirats für Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich; seit 2001 Redaktionsmitglied von *dérive – Zeitschrift für Stadtforschung;* seit 2010 Leitung des Forschungsprojekts *Planning Unplanned_Towards a New Positioning of Art in the Context of Urban Development* (www.urban-matters.org) und Konzeption des internationalen Symposiums *Planning Unplanned_ Exploring the New Role of the Urban Practitioner* sowie Lehre am Institut für Kunst und Gestaltung, TU Wien.

In ihrer künstlerischen Praxis konzipiert sie performative Sets und regt neue Formen kollaborativer Prozesse an, u. a. *The Blue Frog Society*, DOX Center for Contemporary Art, Prag; 64th UN NGO/ DPI conference, Bonn.

Artist; studied architecture at Stuttgart University of Technology; international lecturing e.g. 1997 UIC School of Art and Design, Chicago; 2006–2007 president of Secession, Vienna; 2005–2007 member of the Council for Art in Public Space, Lower Austria; since 2001, member of the editorial board of *derive – magazine for urban research;* since 2010, head of the research project *Planning Unplanned_Towards a New Positioning of Art in the Context of Urban Development* (www.urban-matters.org) and curator of the international symposium *Planning Unplanned_Exploring the New Role of the Urban Practitioner;* assistant professor at the Institute of Art and Design, Vienna University of Technology.

In her artistic practice, she conceives performative sets and initiates new forms of collaborative processes, e.g. *The Blue Frog Society*, DOX Center for Contemporary Art, Prague; 64th UN NGO / DPI conference, Bonn.

Paul Rajakovics

Studierte an der TU Graz; 1994 Tische-Stipendium; 1995 Büropraxis in Paris (Jean Nouvel und Chaix et Morrel); 2000 Dissertation *Kontextuelles Handeln in Architektur und Städtebau;* seit 2001 Redaktionsmitglied von *dérive – Zeitschrift für Stadtforschung* und Kuratierung des KünstlerInnen-Inserts; 2003 Ziviltechnikerprüfung; 2004–2007 Ko-Sekretär von Europan Österreich. Seit 1997 Lehre an der TU Wien und seit 2009 Karenzvertretung Prof. Pollak an der Abteilung für Wohnbau und Entwerfen, TU Wien.

Studied architecture at Graz University of Technology; 1994 Tische grant; 1995 trainee in Paris (Jean Nouvel and Chaix et Morrel); 2000 doctoral thesis: *Contextual acting in architecture and urbanism;* since 2001 member of the editorial board of *dérive – magazine for urban research* and curator of artists' insert; 2004–2007 co-secretary of Europan Austria; since 2009, assistant professor / Dept. of Housing and Design, Vienna University of Technology; since 2009, temporary replacement of Prof. Pollak at the Dept. of Housing and Design, Vienna University of Technology.

transparadiso Partner partners
Bernd Vlay (2006–2008)
Dieter Spath (1999)

transparadiso team (aktuell currently)
Matthias Jahn, Jan Watzak-Helmer
Seit since 1999 (u. a. among others): Andrea Börner, Sabrina Bumiller, Vinzenz Dreher, Tina van Duyne, Benni Eder, Jakob Edlbacher, Michael Fürst, Marie-Teres Genser, Paul Hebenstreit, Peter Hein, Laura Hochhäusl, Sophie Hochhäusl, Alexandra Illera, Raffael Jan, Patrick Jaritz, Miriam Jesacher, Chris Keller, Michael Klein, Anna Kovacs, Florian Lang, Sonia Leimer, Christina Lenart, Anna Liska, Katharina Melchert, Martin Michl, Gerhard Müller, Maximilian Müller, Lena Nalbach, Veronika Neubauer, Katharina Oberleitner, Wolfgang Obermair, Sabine Ott, Gunita Pavlovica, Maik Perfahl, Iris Ranzinger, Philipp Rudigier, Volker Ruoff, Marlene Rutzendorfer, Florian Sammer, Lotte Schreiber, Frank Schwenk, Conny Silli, Daniel Springer, Franz Stibli, Lina Streeruwitz, Rüdiger Suppin, Radmila Tasic, Markus Taxer, Paul Vabitsch, Bence Várhidi, Barbara Wais, Nicole Weninger, Julia Wieger, Isabelle Zuefle

Kooperationen Cooperations **(u. a.** among others**)**
Bollinger Grohmann Schneider ZT GmbH (Statik Structural engineering), Karlheinz Wagner (Statik Structural engineering),

Werkraum Wien (Statik Structural engineering), Land in Sicht / Thomas Proksch (Freiraumplanung Landscape planning), Auböck + Kárász (Freiraumplanung Landscape planning), Plansinn (Freiraumplanung Landscape planning)

Förderungen und Stipendien (u. a.)
BMUKK, departure – Die Kreativagentur der Stadt Wien, Kulturabteilung des Landes Steiermark, MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst, Wien, Kulturamt der Stadt Salzburg, Kulturabteilung des Landes Salzburg, KÖR Kunst im öffentlichen Raum, Wien, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Institut für Kunst im öffentlichen Raum Steiermark

Subsidizing and grants (among others)
BMUKK / Federal Ministry of Education, Art and Culture, departure – The Creative Agency of the City of Vienna, Department of Cultural Affairs of the Province of Styria, MAK – Museum of Applied Arts / Contemporary Art, Vienna, Department of Cultural Affairs of the City of Salzburg, Department of Cultural Affairs of the Region of Salzburg, KÖR Art in Public Space, Vienna, Public Art Lower Austria, Art in Public Spaces Styria

Paul O'Neill ist Kurator, Künstler, Theoretiker und Lehrer in New York und Bristol. Er ist Direktor des Lehrplans für den 2. Studienabschnitt am Centre for Curatorial Studies, Bard College in New York. Paul O'Neill hat weltweit mehr als fünfzig Ausstellungsprojekte ko-kuratiert. Seine Texte wurden in diversen Büchern, Katalogen, Zeitschriften und Magazinen veröffentlicht. Er schreibt regelmäßig für *Art Monthly*.

Sein jüngstes Buch *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)* erschien im September 2012 (Cambridge, Mass., The MIT Press, 2012). Er ist Redakteur für Rezensionen bei *Art and the Public Sphere Journal* und Redaktionsmitglied von *The Exhibitionist* und *The Journal of Curatorial Studies* und Herausgeber der KuratorInnen-Anthologie *Curating Subjects*, 2007; Mitherausgeber von *Curating and the Educational Turn* mit Mick Wilson (de Appel and Open Editions, Amsterdam und London, 2010) und Autor von *Locating the Producers: Durational Approaches to Public Art* (Amsterdam, Valiz, 2011).

Paul O'Neill is a curator, artist, writer, and educator based in New York and Bristol. He is Director of the Graduate Program at The Centre for Curatorial Studies, Bard College in New York. Paul O'Neill has co-curated more than fifty exhibition projects across the world. His writing has been published in many books, catalogues, journals and magazines and he is a regular contributor to *Art Monthly*. He recently completed the authored book *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, (Cambridge, Mass., The MIT Press, 2012). He is reviews editor for *Art and the Public Sphere Journal* and on the editorial board of *The Exhibitionist* and *The Journal of Curatorial Studies*. He is editor of the curatorial anthology, *Curating Subjects*, 2007; co-editor of *Curating and the Educational Turn* with Mick Wilson, 2010, both published by de Appel and Open Editions (Amsterdam and London), and author of *Locating the Producers: Durational Approaches to Public Art* (Amsterdam, Valiz, 2011).

Jane Rendell ist Schriftstellerin, Kunstkritikerin und Architekturhistorikerin, -theoretikerin und Architektin, die über ihre Werke interdisziplinäre Schnittstellen zwischen Architektur, Kunst, Feminismus und Psychoanalyse auslotet. Sie ist Autorin der Bücher *Site-Writing*, 2010, *Art and Architecture*, 2006, und *The Pursuit of Pleasure*, 2002; Mitherausgeberin von *Pattern*, 2007, *Critical Architecture*, 2007, *Spatial Imagination*, 2005, *The Unknown City*, 2001, *Intersections*, 2000, *Gender, Space, Architecture*, 1999, und *Strangely Familiar*, 1995. Vor Kurzem veröffentlichte sie Texte von KünstlerInnen wie Jasmina Cibic und Apolojija Sustersic und für Institutionen wie FRAC Centre, Orléans, und Hamburger Bahnhof, Berlin. Sie ist Mitglied der Redaktionsteams für *ARQ (Architectural Research Quarterly)*, *Architectural Theory Review*, *The Happy Hypocrite*, *The Journal of Visual Culture in Britain*, *Ultima Thule und Zetisis*. Sie ist Professorin für Architektur und Kunst an der Bartlett, UCL. http://www.janerendell.co.uk/

Jane Rendell is a writer, art critic, and architectural historian/theorist/designer, whose work explores interdisciplinary intersections between architecture, art, feminism, and psychoanalysis. Her authored books include *Site-Writing*, 2010, *Art and Architecture*, 2006, and *The Pursuit of Pleasure*, 2002; co-editor of *Pattern*, 2007, *Critical Architecture*, 2007, *Spatial Imagination*, 2005, *The Unknown City*, 2001, *Intersections*, 2000, *Gender, Space, Architecture*, 1999, and *Strangely Familiar*, 1995. Recent texts have been commissioned by artists such as Jasmina Cibic and Apolonija Sustersic and institutions such FRAC Centre, Orléans, and Hamburger Bahnhof, Berlin. She is on the Editorial Board for *ARQ (Architectural Research Quarterly)*, *Architectural Theory Review*, *The Happy Hypocrite*, *The Journal of Visual Culture in Britain*, *Ultima Thule and Zetisis*. She is Professor of Architecture and Art at the Bartlett, UCL. http://www.janerendell.co.uk/

Mick Wilson ist Künstler, Kurator, Kunsttheoretiker. Leiter der Valand Academy of Arts, Göteborg, Schweden, Dekan der Graduate School of Creative Arts and Media, Irland (www.gradcam.ie) bis 2012; Vorsitzender von SHARE, einem EU-weiten Netzwerk (www.sharenetwork.eu) für Doktoratsstudierende der Künste; Mitglied von European Art Research Network (www.artresearch.eu). Herausgeber (mit Paul O'Neill) von *Curating and the Educational Turn*, (de Appel and Open Editions, Amsterdam und London, 2010). Aktuelle Kunstprojekte / Gruppenausstellungen sind u. a. „The Food Thing: Of the Salt Bitter Sweet Sea", Dublin, 2012; „The Recipe Salons", Dublin, 2012. Aktuelle kollaborative Projekte sind u. a. „The Food Thing 2011–2014", und „dead publics 2009–2013". Jüngste Publikationen sind u. a.: „We Are the Board, But What is an Assemblage?", in: Mara Ambrozic & Angela Vettese (Hg.), *Art as a Thinking Process*, Sternberg Press, 2012.

Mick Wilson is an artist, educator, and writer; currently Head of the Valand Academy of Arts, Gothenburg, Sweden, previously founder Dean of the Graduate School of Creative Arts and Media, Ireland (www.gradcam.ie); Chair of the SHARE EU-wide network (www.sharenetwork.eu) for doctoral level studies in the arts; member of the European Art Research Network (www.artresearch.eu). Co-editor with Paul O'Neill of *Curating and the Educational Turn,* published by de Appel and Open Editions (Amsterdam and London, 2010). Recent art projects / group exhibitions include: "The Food Thing: Of the Salt Bitter Sweet Sea", Dublin, 2012; "The Recipe Salons", Dublin, 2012. Current collaboration projects include "The Food Thing, 2011–2014"; and "dead publics, 2009–2013". Recent publications include: "We Are the Board, But What is an Assemblage?", in Mara Ambrozic & Angela Vettese (eds.), *Art as a Thinking Process* (Sternberg Press, 2012).

Impressum
Imprint

Redaktion Editing
transparadiso

Übersetzungen Translations
Fiona Cain, Catherine Kerkhoff-Saxon,
Maria Nievoll, Wilfried Prantner, Steve Tomlin

Lektorat Proofreading
Marina Brandtner, Jeremy Gaines, Silvia Jaklitsch,
Catherine Kerkhoff-Saxon, Maria Nievoll,
Miha Tavcar, Richard Watts

Grafische Gestaltung Graphic design
Lupo & Burtscher, Bozen Bolzano
und and SCHiENERL D\AD, Wien Vienna

Druck Printing
Holzhausen Druck GmbH, Wolkersdorf

Erschienen bei Published by
Verlag für moderne Kunst Nürnberg GmbH
Königstraße 73
D-90402 Nürnberg
www.vfmk.de

ISBN 978-3-86984-408-4

Alle Rechte vorbehalten All rights reserved
Gedruckt in Österreich Printed in Austria

© 2013 transparadiso, Wien Vienna, Verlag für moderne Kunst Nürnberg und die Autoren and the authors

Vertrieb Distribution
Germany, Austria, and other European Countries:
LKG, www.lkg-va.de
Switzerland: AVA, www.ava.ch
UK: Cornerhouse Publications, www.cornerhouse.org
USA: D.A.P., www.artbook.com

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek.
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://www.dnb.de abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek. The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at http://www.dnb.de.

Bildnachweis Picture credits
alle Abbildungen all images transparadiso (Barbara Holub, Paul Rajakovics), außer except: S. p. 33: http://whc.unesco.org/en/list/959/multiple=1&unique_number=1123; S. p. 76: oben top: Florian Lang; unten bottom: Irene den Hartoog; S. pp. 78–83: alle Abbildungen all images transbanana (Margarethe Müller, Paul Rajakovics, Bernd Vlay); S. p. 89: Rudolf Suppan, *Unsere Mur*, Graz: Verlag für Sammler, 1984 (Abb. ill. 66, S. p. 93); S. p. 91: links oben top left: „Sanctae Clarae Frauen Closter im Paradeis ...“ Judenburg, Klarissinnenkloster, Steiermark, Österreich Judenburg, Clarisse Convent, Styria, Austria; Kupferstich von etching by Georg Matthias Vischer aus dessen „Topographia Ducatus Stiriae“ von 1681; S. p. 120–126: alle Abbildungen all images transbanana (Margarethe Müller, Paul Rajakovics, Bernd Vlay); S. p. 137: rechts unten bottom right: http://www.stadtwerklehen.at/?page_id=7; S. p. 174: Catrin Bolt; S. p. 183: Patrizia Wiesner; S. p. 185: Peter Woelck, Archiv Moritz Holfelder (mit freundlicher Genehmigung von Courtesy of Christoph-Links-Verlag, *Palast der Republik* von by Moritz Holfelder); S. p. 193, S. p. 199: Marcus Auer

Dank an all jene, die unsere Arbeit seit vielen Jahren unterstützen, insbesondere Thanks to: Katharina Blaas, Werner Fenz, Bernd Hartmann, Christine Hohenbüchler, Sonja Huber, Bettina Leidl, Paul O'Neill, Katrina Petter, Gundolf Rajakovics, Ricky Renier, Alexandra Riewe, Gudrun Schreiber, Mick Wilson, Georg Winter und an alle PartnerInnen und MitarbeiterInnen and to all partners and collaborators.
Wir danken Robert Temel für die Textbearbeitung sowie Silvia Jaklitsch, Folke Köbberling und Jeanette Pacher für die konzeptuellen Anregungen. / We would like to thank Robert Temel for editing the project texts as well as Silvia Jaklitsch, Folke Köbberling, and Jeanette Pacher for their conceptual contributions to this publication.

Diese Publikation erscheint im Rahmen des von departure – Die Kreativagentur der Stadt Wien geförderten Projekts „Direkter Urbanismus“. / This book is published on the occasion of the project “Direct urbanism” funded by departure – The Creative Agency of the City of Vienna.

Herzlichen Dank für die Unterstützung an:
Thank you to our sponsors:

transparadiso (Barbara Holub / Paul Rajakovics)
Große Mohrengasse 34/3
1020 Wien Vienna, Austria
office@transparadiso.com
www.transparadiso.com