

**59/  
60****Disegno e progetto****Chiara Vernizzi,  
Enrico Prandi  
Guido Canella  
Lamberto Amistadi**

Ancora sul rapporto tra disegno e progetto

**Lucia Miodini  
Livio Sacchi  
Chiara Vernizzi**Sul disegno, in un gioco a incastri  
In che senso l'architettura è complessa: il ruolo del disegno nel progetto di  
architettura**Raffaella Neri  
Andrea Alberto Dutto  
Alessandro Brunelli  
Laura Pujia**

Disegno di architettura. Progetto e scritture

Disegno e progetto

Dalla mente al foglio, passando per la mano. Attualità dello schizzo a mano  
libera nel progetto di architettura**Samanta Bartocci  
Caterina Lisini  
Tiziano De Venuto  
Vincenzo Moschetti  
Giovanna Ramaccini**

La precisione di una idea

L'Abaco e il Nodo. Costruzioni nel disegno di Mario Ridolfi

La mano poetica di Alessandro Anselmi

Disegno come conoscenza del progetto. Strumenti e processi compositivi  
in Francesco Cellini**Luigi Savio Margagliotta  
Lino Cabras**

Disegni e progetti. Jo Noero e la pratica architettonica in Sud Africa

L'invenzione della felicità. Il disegno in Lina Bo Bardi

Disegnare, pensare: l'esperienza di Livio Vacchini

Peter Märkli: *Things Around Us***Graziana D'Agostino**Minimum drawing, maximum dwelling. Forme di *existenzminimum* tra  
disegno e progetto**Szymon M. Ruszczewski**

Il disegno della forma del territorio

Le borgate ETFAS in Sardegna: i disegni d'archivio tra progetto e  
immaginario evocativo di nuove comunitàLa poetica progettuale di Francesco Fichera, tra rappresentazione  
tradizionale e comunicazione digitale**Marco Moro  
Michele Valentino**Dai "soft media" al *concept*. L'eredità di Le Corbusier e dei suoi collaboratori  
nei progetti e insegnamenti di Jerzy Sołtan

The Auckland Drawing School. Ai margini della rappresentazione architettonica

La figurazione prima della forma, diagrammi e *form drawing* nell'opera di  
Louis I. Kahn



**Magazine del Festival  
dell'Architettura**

ricerche e progetti  
sull'architettura e la città

research and projects on  
architecture and the city

## **FAMagazine. Ricerche e progetti sull'architettura e la città**

Editore: Festival Architettura Edizioni, Parma, Italia

ISSN: 2039-0491

### **Segreteria di redazione**

c/o Università di Parma  
Campus Scienze e Tecnologie  
Via G. P. Usberti, 181/a  
43124 - Parma (Italia)

### **Riccardo Rapparini**

Email: [redazione@famagazine.it](mailto:redazione@famagazine.it)  
[www.famagazine.it](http://www.famagazine.it)

### **Editorial Team**

#### **Direzione**

**Enrico Prandi**, (Direttore) Università di Parma  
**Lamberto Amistadi**, (Vicedirettore) Alma Mater Studiorum Università di Bologna

#### **Redazione**

**Tommaso Brighenti**, (Caporedattore) Politecnico di Milano, Italia  
**Ildebrando Clemente**, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia  
**Gentucca Canella**, Politecnico di Torino, Italia  
**Renato Capozzi**, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia  
**Carlo Gandolfi**, Università di Parma, Italia  
**Maria João Matos**, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Portogallo  
**Elvio Manganaro**, Politecnico di Milano, Italia  
**Mauro Marzo**, Università IUAV di Venezia, Italia  
**Laura Anna Pezzetti**, Politecnico di Milano, Italia  
**Claudia Pirina**, Università IUAV di Venezia, Italia  
**Giuseppina Scavuzzo**, Università degli Studi di Trieste, Italia

#### **Corrispondenti**

**Miriam Bodino**, Politecnico di Torino, Italia  
**Marco Bovati**, Politecnico di Milano, Italia  
**Francesco Costanzo**, Università della Campania "Luigi Vanvitelli", Italia  
**Francesco Defilippis**, Politecnico di Bari, Italia  
**Massimo Faiferri**, Università degli Studi di Sassari, Italia  
**Esther Giani**, Università IUAV di Venezia, Italia  
**Martina Landsberger**, Politecnico di Milano, Italia  
**Marco Lecis**, Università degli Studi di Cagliari, Italia  
**Luciana Macaluso**, Università degli Studi di Palermo, Italia  
**Dina Nencini**, Sapienza Università di Roma, Italia  
**Luca Reale**, Sapienza Università di Roma, Italia  
**Ludovico Romagni**, Università di Camerino, Italia  
**Ugo Rossi**, Università IUAV di Venezia, Italia  
**Marina Tornatora**, Università Mediterranea di Reggio Calabria, Italia  
**Luís Urbano**, FAUP, Universidade do Porto, Portogallo  
**Federica Visconti**, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia



**Magazine del Festival  
dell'Architettura**

ricerche e progetti  
sull'architettura e la città

research and projects on  
architecture and the city

**Comitato di indirizzo scientifico**

**Eduard Bru**

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Spagna

**Orazio Carpenzano**

Sapienza Università di Roma, Italia

**Alberto Ferlenga**

Università IUAV di Venezia, Italia

**Manuel Navarro Gausa**

IAAC, Barcellona / Università degli Studi di Genova, Italia, Spagna

**Gino Malacarne**

Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia

**Paolo Mellano**

Politecnico di Torino, Italia

**Carlo Quintelli**

Università di Parma, Italia

**Maurizio Sabini**

Hammons School of Architecture, Drury University, Stati Uniti d'America

**Alberto Ustarroz**

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de San Sebastian, Spagna

**Ilaria Valente**

Politecnico di Milano, Italia

Marco Moro  
**The Auckland Drawing School.**  
**Ai margini della rappresentazione architettonica**

---

Abstract

Agli inizi degli anni '80, la Scuola di Architettura di Auckland già conosciuta come "Drawing School" operava ai margini più periferici del dibattito e affrontava la svolta teorica nell'ambito dei suoi insegnamenti. Una delle teorie più influenti sulle possibilità di decostruzione del discorso architettonico navigò con grande successo tra i due emisferi, poco dopo che Mark Wigley lasciò la scuola alla fine del suo dottorato incentrato su questo tema. Ciò che resta inosservato, tuttavia, è il rapporto di complicità tra l'affermazione di quel pensiero teorico e la consolidata tradizione della scuola nel campo della rappresentazione. A partire da una composizione assonometrica prodotta in quegli anni, il contributo esamina la tensione tra il disegno come spazio mentale e spazio materiale, rivelando le possibilità inaspettate di insinuare una vera e propria contro-argomentazione rispetto allo stesso apparato teorico da cui quella composizione sembrava discendere.

Parole Chiave

New Zealand Auckland School — Disegno assonometrico — Teoria dell'architettura — Decostruzione — 1980s

---

Uno dei lavori più recenti curato da Peter Eisenman, campione indiscusso del disegno analitico applicato all'architettura e ai suoi contenuti teorici, è pubblicato insieme a Elisa Iturbe sotto il titolo *Lateness* (2020). Un concetto che, come sostengono gli autori, va ben oltre i tentativi di collocazione cronologica di uno stile o della tarda produzione individuale di un artista. Assume piuttosto i tratti di una condizione unica che appare, al contrario, ambiguamente sospesa nel tempo: «a late work can break historical narratives and cause time to become discontinuous» (Eisenman e Iturbe 2020, p. 19). Nella tradizione che ha accompagnato tutti gli studi di Eisenman, anche questa capacità di resistere al tempo è esplorata attraverso il disegno assonometrico come «analytic frame devoid of function, technology, or social purpose» (ivi, p. 4)<sup>1</sup>. Applicate in questo caso al lavoro di tre autori accomunati da una presunta *subconscious lateness* – Loos, Rossi e Hejduk – le analisi assonometriche proposte rivelano le origini della teoria del frammento come struttura formale, (Fig. 1) che sfocerà nella sua versione più nota e canonizzata del discorso architettonico sulla *decostruzione* alla fine degli anni '80. Un aspetto decisamente meno noto riguarda invece la circolazione di questa teoria tra i due emisferi, con lo stesso Eisenman direttamente coinvolto come esaminatore della tesi dottorale elaborata da un giovane Mark Wigley presso la Scuola di Architettura di Auckland, Nuova Zelanda: *The Deconstructive Possibilities of Architectural Discourse* (1986), concepita in un luogo piuttosto decentrato rispetto al dibattito di quegli stessi anni, avrebbe presto navigato dai margini più estremi del mondo verso l'Occidente, diventando una delle teorie architettoniche più influenti della contemporaneità. A partire da questo episodio, il contributo intende soffermarsi sul ruolo complesso che assunse il disegno nell'ambito

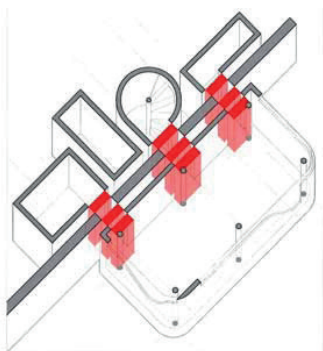
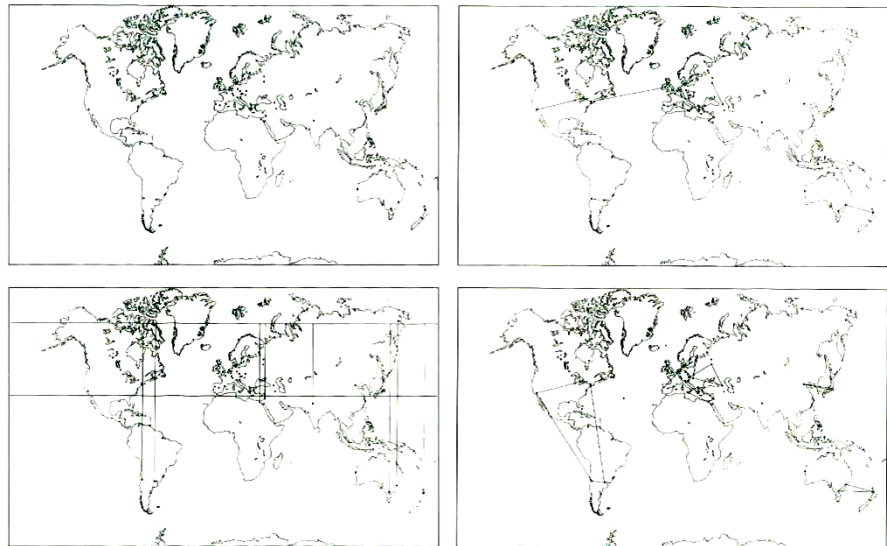


Fig. 1

Eisenman Architects, disegno analitico (da *Lateness*, Princeton 2020).

**Fig. 2**

Vista della mostra The Auckland School, Centenary of the University of Auckland School of Architecture and Planning, Gus Fisher Gallery, 8 September – 4 November 2017. Fotografia di Samuel Hartnett (Courtesy of the University of Auckland School of Architecture).

**Fig. 3**

Mappatura delle 43 scuole di architettura in gara per il Venice Prize alla Quinta Biennale di Architettura (da «Lotus International» 73, 1992).

di quella che viene considerata la *svolta teorica* degli insegnamenti impartiti presso la Scuola di Auckland, già conosciuta nell'area del Pacifico come "Drawing School".

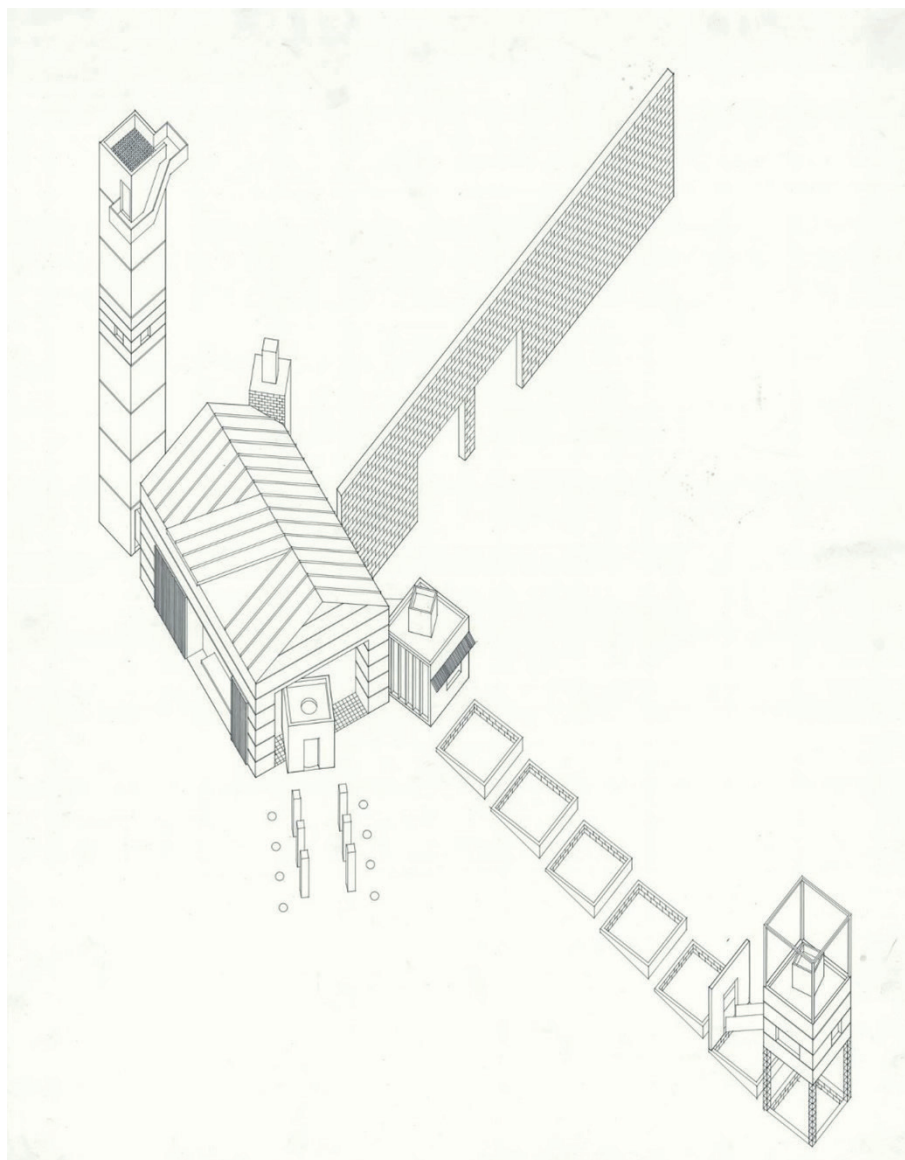
### The Drawing School. Opportunità e limiti

Il centenario celebrato nel 2017 ha rievocato in maniera eloquente l'appellativo attribuito alla scuola, con un'acclamata mostra e relativa pubblicazione (Gatley e Treep 2017) incentrate sulla straordinaria produzione di disegni recuperati dagli archivi ed esibiti, per la prima volta, come cifra distintiva progressivamente affinata nei cento anni di insegnamenti ad Auckland<sup>2</sup>. (Fig. 2) Tra i primi riconoscimenti in campo internazionale, spicca la vittoria del Venice Prize alla Quinta Biennale di Architettura (1991) assegnato a un gruppo di studenti della scuola che, sorprendentemente, primeggiarono con il loro lavoro sulle 43 istituzioni in gara (Purini 1992) (Fig. 3). Al contempo, non è difficile riscontrare una certa autocritica, nei racconti degli stessi ex-studenti, sull'eccessivo sbilanciamento verso gli effetti derivati dalla rappresentazione: complesse composizioni geometriche, ombreggiature marcate, trasparenze e tratteggi eseguiti così minuziosamente da oscurare il fondamento concettuale-argomentativo del progetto<sup>3</sup>.

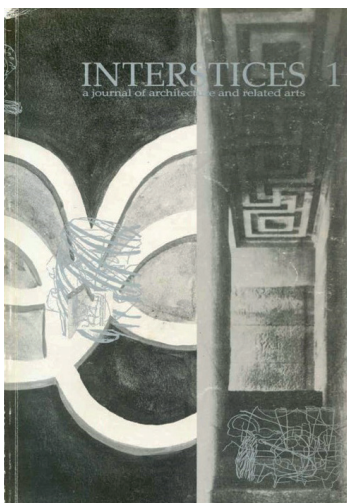
Tra i vari esemplari esposti che confermano questa tradizione, si distingue un

**Fig. 4**

Disegno assonometrico realizzato dall'architetto neozelandese Craig Moller, come studente del design studio diretto da Mark Wigley nel 1985 a Auckland, Nuova Zelanda. (Courtesy of Craig Moller).



disegno assonometrico piuttosto scarno, elaborato nel 1985 da uno studente del design studio diretto proprio da Mark Wigley durante le fasi conclusive del suo lavoro di tesi dottorale. L'autore dell'elaborato è Craig Moller – attualmente a capo dello studio Moller Architects che progettò l'iconica Sky Tower di Auckland nei primi anni '90 – al tempo coinvolto nella complessa transizione interna alla scuola che portò dall'ossessiva produzione di «disegni con pastelli Caran d'Ache al tratto affilato del disegno analitico»<sup>4</sup>. (Fig. 4) Il disegno assonometrico prodotto da Craig Moller si inserisce, infatti, nella cornice più ampia della corrente interna alla scuola che intendeva riaffermare l'importanza del pensiero teorico alla base del progetto, supportato ma non sovrastato dalle forme di rappresentazione che rendevano quel pensiero trasmissibile. È importante sottolineare che Mark Wigley apparteneva alla prima generazione di studenti della scuola ispirati da questa convinzione, seminata da una generazione di giovani insegnanti tra i quali spiccava non solo il nome del suo supervisore Mike Austin – o quello di altre figure già riconosciute come Ross Jenner e David Mitchell<sup>5</sup>. (Fig. 5) Fu infatti Sarah Treadwell, la prima donna ad essere stabilmente integrata nell'organico della scuola, a offrire un altro contributo originale nella direzione di una *svolta teorica*. Con il suo saggio-manifesto *Architecture Drawing: A statement of Position* (1986), Treadwell rivendicava le potenzialità del disegno nell'in-



**Fig. 5**  
The Architecture of Deconstruction (1993) e copertina del primo numero della rivista neozelandese «Interstice» (1990).

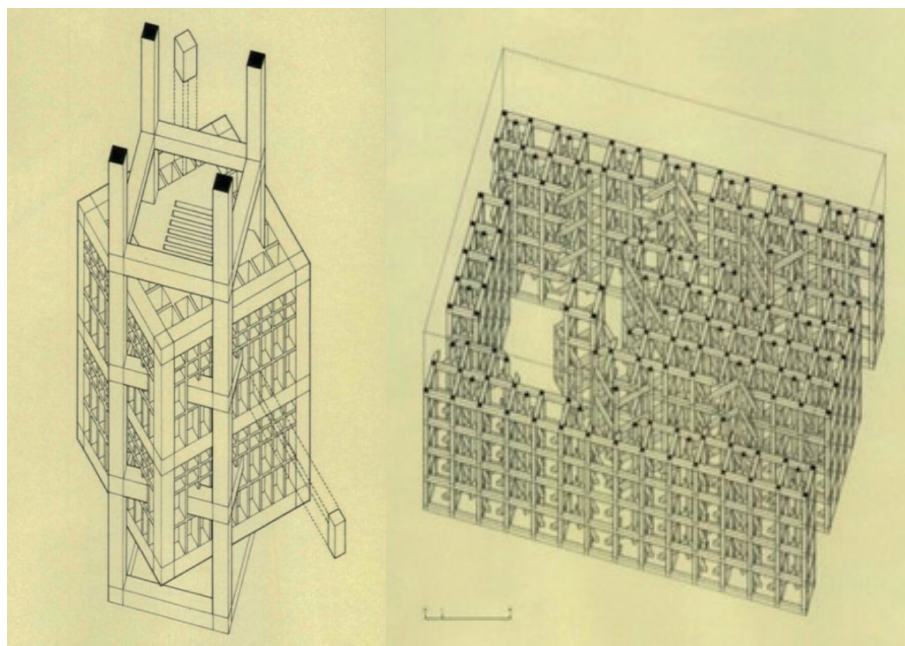
formare la dimensione più critica, speculativa e argomentativa del pensiero architettonico<sup>6</sup>. Tuttavia, è solo attraverso l'analisi ravvicinata di quel disegno apparentemente marginale rispetto al periodo di transizione descritto che ci si può realmente interrogare sul complesso rapporto di complicità tra l'affermazione di un pensiero teorico e il disegno come strumento per veicolare quello stesso pensiero. Pertanto, l'elaborato assonometrico di Craig Moller come studente del design studio condotto da Mark Wigley nel 1985, viene qui riconsiderato per documentare non solo le capacità argomentative del disegno nei confronti di una delle teorie più influenti del discorso architettonico contemporaneo come la *decostruzione*. Ma ancor di più, riesaminata nella sua materialità, rivela le possibilità inaspettate di insinuare una vera e propria contro-argomentazione rispetto allo stesso apparato teorico da cui quel disegno sembra discendere.

### Il brief. Sulla pedagogia del disegno analitico

Il disegno di Moller è l'esito di un laboratorio di progetto piuttosto breve, al secondo anno del percorso accademico. Durò circa tre settimane, al termine delle quali era previsto uno spazio dedicato alla preparazione dei disegni da sottoporre alla critica finale. Il *brief* del laboratorio diretto da Wigley non sembrava essere particolarmente informato dalle questioni teoriche sulla *decostruzione* investigate da quest'ultimo. Anzi, come ricorda lo stesso Moller, «non c'erano seminari sul pensiero filosofico di Derrida a ispirare le nostre proposte progettuali»<sup>7</sup>. D'altronde, l'argomentazione principale del lavoro di Wigley era proprio quella di problematizzare il rapporto tra architettura, rappresentazione e decostruzione, resistendo all'appropriazione di concetti appartenenti ad altre discipline (*bad borrowings*) e alle traduzioni semplificate dalla teoria alla pratica (*bad translations*). Pertanto, nel tentativo di invertire i rapporti stimolando il contributo dell'architettura sul potente impianto teorico decostruzionista, quello che veniva richiesto agli studenti era un esercizio che esplorava gli effetti della collisione di due architetture selezionate da ogni studente in modo arbitrario, ovvero facendo ricorso al proprio campo di riferimenti che includeva tanto la sfera disciplinare quanto la più intima memoria personale. La coerenza della composizione finale e l'esplicitazione del processo di collisione erano affidate alla tecnica di rappresentazione: «tutto doveva essere rappresentato in vista assonometrica [...] non era previsto che disegnassimo in pianta o in sezione. Per non parlare degli schizzi prospettici che all'epoca erano la cifra distintiva della scuola». L'elaborato finale era così convertito in un vero e proprio dispositivo analitico, che mirava non solo a superare l'approccio esperienziale e percettivo diffuso nella scuola. Ma lo faceva depurando il *brief* da tutte le informazioni che avrebbero ricondotto quell'esperimento a un oggetto maggiormente situato in termini di *costruzione, funzione e luogo*.

### Nel contesto di *lateness*. Il campo di riferimenti tra Rossi, Judd e Gehry

La composizione assonometrica di Moller obbedisce, apparentemente, a tutte le indicazioni del *brief*. Bisogna inoltre riconoscere che l'adozione di un approccio analitico aveva un senso ancor più preciso nel contesto di marginalità della Nuova Zelanda. La costruzione di un campo di riferimenti sulla disciplina soffriva della distanza dai centri di distribuzione ufficiale del dibattito e della possibilità di reperire informazioni aggiornate<sup>8</sup>. Ma è proprio questo ritardo nel flusso di informazioni a rievocare la sospensione nel tempo, *lateness*, da cui possono trarre beneficio le più originali ricom-

**Fig. 6**

Stanley Tigerman, elaborazioni assometriche per l'azienda Formica, 1986.

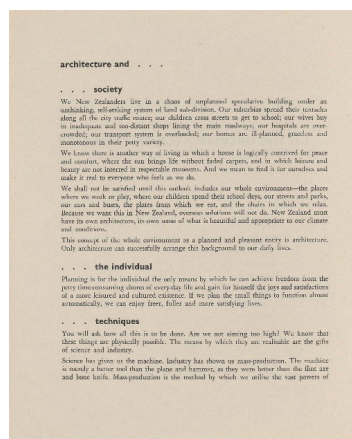
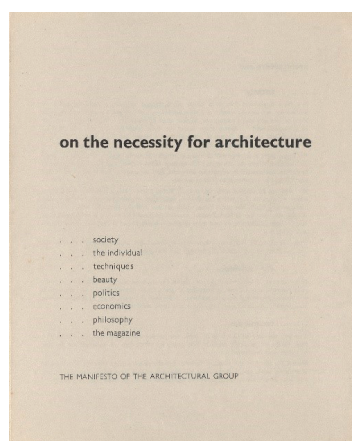
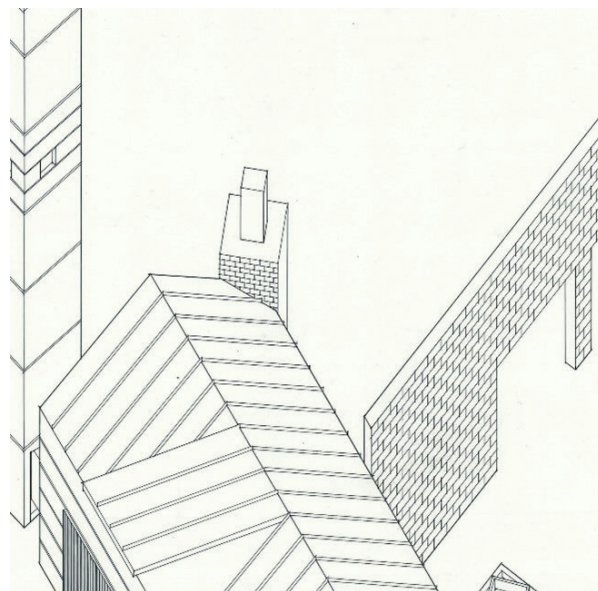
binazioni formali come quella rappresentata nel disegno assometrico in questione. In concreto, la condizione di partenza del contesto neozelandese rendeva abbastanza inutile operare le scelte sulla base di quanto fosse più o meno aggiornato un determinato linguaggio architettonico, facendo piuttosto affidamento sulle potenzialità di un approccio analitico che potesse eludere, o rendere meno rilevante, il trascorrere del tempo. (Fig. 6) In questo senso, è bene sottolineare che il processo compositivo elaborato da Moller subì, per ammissione del suo stesso autore, una certa influenza derivata dal pensiero di Aldo Rossi: «ero certamente consapevole che disporre il granaio (*hay-barn*) al centro della composizione significava riferirsi all'*archetipo* della Nuova Zelanda [...] Inoltre, alle questioni tipologiche si aggiungeva la mia ammirazione per certi concetti espressi più tardi nell'*Autobiografia Scientifica*»<sup>9</sup>. Effettivamente, analizzando il contenuto della composizione assometrica si riconosce il granaio tipico della cultura locale, intorno al quale navigano altri frammenti recuperati dalla memoria dell'autore – l'imponente muro in blocchi – insieme a quelli derivati dal campo disciplinare. Tra questi, Moller identifica una sequenza ordinata di elementi cubici ispirati alle sculture di Donald Judd che iniziarono a circolare tra le riviste nei primi anni '80, a cui si aggiungono frammenti di una delle case di Frank Gehry, la Norton House in Venice, California (1983-84), con l'emblematica torre di guardia riadattata a spazio studio che si intromette nell'angolo basso della composizione.

Il campo di riferimenti che ha influenzato la produzione dell'elaborato parrebbe così completato, insieme all'intento di Wigley di «esportare le qualità dell'architettura» (2002, p. 92) usando il disegno come pratica testuale e argomentativa nel campo della decostruzione. Inoltre, la configurazione paratattica derivata da Rossi mostra, nei termini espressi da Ezio Bonfanti (1970), una composizione per *pezzi e parti* che collocherebbe questo elaborato concepito ai margini più periferici del dibattito come esempio eccellente del suo tempo. Tuttavia, ciò che passa inosservato è il rapporto di tensione tra il disegno come spazio mentale per l'elaborazione di un pensiero architettonico, e la sua materialità servita dal metodo di rappresentazione utilizzato che ha la capacità di plasmare il processo progettuale stesso. In altre parole, questa tensione alimenta l'operatività stessa del disegno insinuando, in questo caso specifico, alcune risposte che il *brief* iniziale aveva intenzionalmente tralasciato.



**Fig. 7**

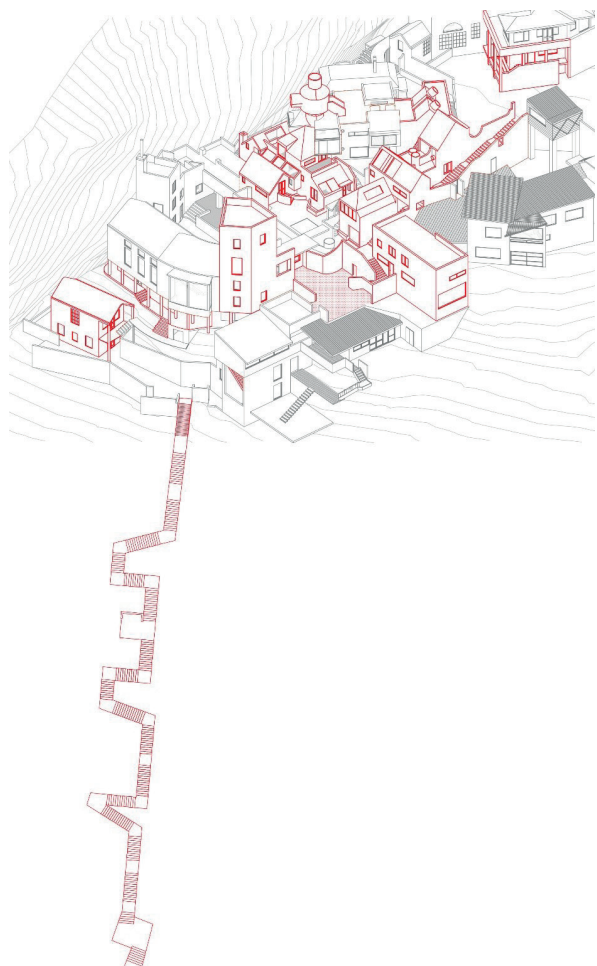
Ingrandimento del disegno di Craig Moller che evidenzia le qualità materiche e il carattere domestico dei frammenti rappresentati.

**Fig. 8**

Manifesto del Group Architects, “On the necessity for architecture”, 1949 (Courtesy of Special Collections, Libraries and Learning Services, University of Auckland).

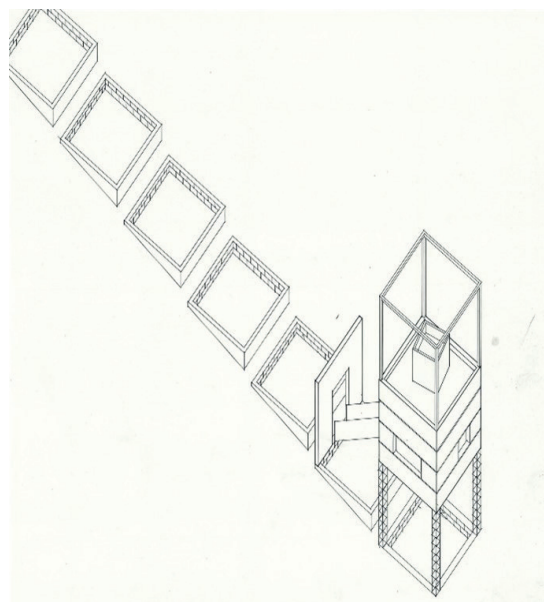
### Between lines. Costruzione, funzione e luogo

Pur ricorrendo al tratto geometrico e affilato del rapidografo per aderire all’approccio analitico richiesto, il minuzioso trattamento materico delle superfici così scrupolosamente differenziato tradisce l’intenzione di veicolare maggiori informazioni sugli aspetti costruttivi delle architetture che partecipano alla composizione. La dimensione dei blocchi è facilmente rilevabile nel muro diagonale e negli elementi cubici ispirati alle sculture di Judd, in contrapposizione alla campitura con cui si identificano gli altri rivestimenti: «Sapevo bene come rappresentare il granaio neozelandese e come riportare su carta tutti gli elementi costruttivi, ovvero struttura leggera in legno, rivestimento in metallo, e ampie aperture con portoni scorrevoli montati all’esterno [...] Sono abbastanza sicuro che queste nozioni costruttive non fossero richieste. Ma facevano sicuramente parte delle architetture che scelsi per il disegno, e di tutti i frammenti che lo compongono». Questa rivendicazione è piuttosto interessante se si considera che un certo grado di ossessività per gli aspetti costruttivi, tipico della cultura architettonica Kiwi, rappresentava per Wigley il maggior ostacolo all’elaborazione di un pensiero architettonico radicale nel paese (Wigley 1986; Barrie 2013). Anche alla *funzione* era attribuito un carattere limitante, al punto da essere trascurata nel brief. Il dettaglio del camino in mattoni che scalfisce lo spigolo del granaio introduce, tuttavia, un’informazione sull’uso domestico dello spazio: l’archetipo del granaio era infatti usato per suggerire modi alternativi di residenzialità (Fig. 7). Moller ricorda che, sebbene non fosse stata assegnata alcuna funzione, «il risultato è uno spazio abitato costituito da tre elementi autonomi che definiscono tre aree/ funzioni diverse»<sup>10</sup>. Ma anche l’espressione di una funzione come quella abitativa offriva una risposta alle contingenze del contesto neozelandese, alla costante ricerca di alternative rispetto al modello di insediamento basato sulle *detached-house*. Il dibattito risaliva al primo manifesto del Group Architects (1949)<sup>11</sup>, (Fig. 8) approvato in seguito nella soluzione più radicale concepita dall’architetto neozelandese Ian Athfield sulle colline di Wellington. Pur non appartenente al campo di riferimenti inclusi nella composizione assonometrica di Moller, la Athfield House-and-Office (1965) stimolava forme collettive di abitazione e lavoro in un complesso costruito per *pezzi e parti* seguendo un processo incrementale – ancora in corso – che esplora il tema della casa ad una scala inedita<sup>12</sup>. (Fig. 9) La



**Fig. 9**  
Athfield House-and-Office (ridisegno dell'autore).

**Fig. 10**  
Ingrandimento del disegno di Craig Moller che evidenzia la pendenza naturale del suolo.



scala è quella del paesaggio, terzo elemento inestricabilmente connesso alla cultura architettonica neozelandese, anch'esso insinuato nella composizione assonometrica di Moller attraverso un dettaglio minimo e impercettibile. L'approccio analitico esaltato dal disegno al tratto non impediva, infatti, di accentuare l'inclinazione delle linee che disegnano gli elementi cubici disposti in sequenza ordinata, aggiungendo con questo semplice gesto un'informazione sulla pendenza del suolo che ospita la composizione, e sulla sua collocazione in un *luogo* preciso (Fig. 10): «ricordo bene che quel tipo di indagini architettoniche non erano *site-specific*. Tuttavia, per il mio elaborato avevo selezionato un sito». La composizione diventa improvvisamente un oggetto situato nelle Isole Chatham, il luogo più a est rispetto alla Nuova Zelanda. A parte il paesaggio collinoso perlopiù incontaminato che aveva ispirato la scelta, la posizione geografica è quella di un luogo sospeso nello spazio, ma soprattutto nel tempo, con uno scarto di 45 minuti su Auckland che rende le Isole Chatham la prima terra abitata a inaugurare quotidianamente un nuovo giorno: «L'arcipelago si trova tra la Nuova Zelanda e il resto del mondo. Questo era lo stesso principio secondo il quale posizionavo la mia proposta per il design studio di Mark, ovvero tra il granaio neozelandese e le sculture di Judd, o gli altri frammenti derivati della mia memoria. E credo che lo stesso principio sia valido per il discorso teorico che sottende questo disegno: non necessariamente una teoria dell'architettura neozelandese, ma una teoria sull'architettura che aveva iniziato a includere, per la prima volta, anche la Nuova Zelanda». In conclusione, lasciando sullo sfondo la lunga contrapposizione tra aderenza e resistenza nei confronti delle tecniche di rappresentazione e produzione di immagini, questo episodio apparentemente periferico riporta al

centro il ruolo cruciale che assume il disegno nella elaborazione di un pensiero teorico. Non solo nelle possibilità di avvalorare una teoria architettonica ma, nel caso specifico, come territorio privilegiato per la contestazione di una delle teorie più influenti che hanno navigato tra i due emisferi.

## Note

<sup>1</sup> Eisenman non è certo l'unico esponente nell'uso del disegno assonometrico, ma è certamente tra coloro che ne hanno esaltato la funzione analitica in complicità con il pensiero teorico. Questo approccio analitico, ricorda Eisenman, risale ai tempi della sua ricerca dottorale *The Formal Basis of Modern Architecture* (1963), profondamente condizionata dagli insegnamenti di Colin Rowe nel rappresentare ciò che *manca* in un'architettura, rispetto a ciò che si mostra già chiaramente visibile.

<sup>2</sup> La pubblicazione curata da Julia Gatley e Lucy Treep (2017) contiene una sezione dedicata ai disegni prodotti nella scuola, intitolata *100 Years of Drawings*.

<sup>3</sup> Andrew Barrie, attualmente professore della School of Architecture and Planning of Auckland, ricorda questo sbilanciamento nella mente degli studenti: «They would hunch obsessively over a few sheets of mylar or expansive watercolour for weeks, clutch pencils and fanatically 6H leads in hand» (Barrie 2017, p.108).

<sup>4</sup> Craig Moller, intervistato dall'autore in data 13/11/2020. In generale, il contributo è strutturato sulla base degli studi dell'autore effettuati sul posto, visite ricerche d'archivio e interviste con i protagonisti del dibattito locale.

<sup>5</sup> Ross Jenner ottenne il suo PhD sul Modernismo Italiano presso la University of Pennsylvania sotto la supervisione di Joseph Rykwert, dopo il quale avrebbe fondato la rivista neozelandese «Interstice» per promuovere il discorso teorico sull'architettura. Negli stessi anni, David Mitchell sarà co-autore di *The Elegant Shed: New Zealand Architecture since 1945* (e dell'omonima serie televisiva).

<sup>6</sup> Sarah Treadwell, che continua a lavorare attualmente come artista basata in Nuova Zelanda, ottenne il suo primo incarico di insegnamento nel campo del disegno e della rappresentazione nel 1981, nell'ambito dell'accesa contestazione condotta dal gruppo attivista *Woman in Architecture* formatosi nel 1979.

<sup>7</sup> Questo è confermato anche dallo stesso Wigley: «In my own teachings, I have never asked students to read a single text by Derrida, despite having devoted a decade of my life thinking about his work» (2002, p. 93).

<sup>8</sup> In una recente conversazione con Julia Gatley (*Fast Forward lecture series* – Spring 2021), Wigley riconduce le sue prime intuizioni sulla decostruzione in campo architettonico all'incontro con Stanley Tigerman che visitò occasionalmente la Nuova Zelanda su invito dell'azienda Formica (1984). In realtà, la sua visita era molto attesa, perché Tigerman era tra coloro che stavano letteralmente manomettendo il discorso architettonico del tardo modernismo (il collage *Titanic* che raffigura il naufragio di una delle architetture iconiche di Mies era già famoso), ma l'incapacità della scuola di trattenere l'ospite per un periodo ragionevole scatenò l'aspra rivolta degli studenti contro i limiti dell'isolamento. Quello stesso anno, l'isolamento fu attenuato dalla fondazione della Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand (SAHANZ).

<sup>9</sup> Moller avrebbe approfondito questi studi nei suoi due anni di Master a Yale, dove la traduzione in inglese della *Autobiografia Scientifica*, pubblicata da «Oppositions», circolava dal 1981.

<sup>10</sup> Nello specifico, si fa riferimento al granaio come *living area*, alla struttura sopraelevata come studio e al bagno posizionato nel piano terra della torre sul retro.

<sup>11</sup> Dal manifesto del Group Architects, prima espressione del modernismo neozelandese, si legge: «New Zealand must have its own architecture, its own sense of what is beautiful and appropriate to our climate and conditions [...] We New Zealanders live in a chaos of unplanned speculative building under an unthinking, self-seeking system of land sub-division». Sul lavoro del Group si veda Gatley (2010).

<sup>12</sup> La Athfield House-and-Office arrivò ad ospitare 40 abitanti e 25 lavoratori.

## Bibliografia

- BARRIE A. (2013) – “Architecture to a Fault? Deconstructivist Architecture in New Zealand”. In: A. Brown e A. Leach (a cura di), *30th Annual Conference of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand*, 29-40. Queensland, Australia, 2-5 luglio 2013.
- BARRIE A. (2017) – “‘Architecture to a Fault’. The Postmodern Years”. In: J. Gatley e L. Treep (2017), *The Auckland school : 100 years of architecture and planning*. Auckland, New Zealand, 103-127.
- BETH G. e SALLY F. (2020) – “Trajectories of Axonometry through Distances and Disciplines”. In: V. Jackson Wyatt, A. Leach and L. Stickells (a cura di), *Distance Looks Back*. Sydney: SAHANZ, 2020, 172-83.
- BONFANTI E. (1970) – “Elementi e costruzione. Note sull’architettura di Aldo Rossi”. *Controspazio*, 10, 19-28.
- EISENMAN P. e ITURBE E. (2020) – *Lateness*. Princeton University Press, Princeton.
- GATLEY J. (2010) – *Group Architects: Towards a New Zealand Architecture*. Auckland University Press, Auckland.
- GATLEY J. e TREP L. (2017) – *The Auckland School: 100 Years of Architecture and Planning*. The University of Auckland, Auckland.
- HARTOONIAN G. e WIGLEY M. (2002) – “An Interview With Mark Wigley”. *Architectural Theory Review*, Vol. 7:1, 89-102.
- LINZEY M. (1992) – “Architecture to a Fault”. *Interstices*, 2, 190-194. Pubblicato in italiano come “L’architettura dell’incertezza”. In: *Quinta Mostra Internazionale di Architettura*. Electa, Milano, 1991.
- MITCHELL D. e CHAPLIN G. (1984) – *The Elegant Shed: New Zealand Architecture since 1945*. Oxford University Press, Auckland.
- PURINI F. (1992) – “Le prime quarantatré storie. Le scuole di Architettura alla Biennale di Venezia”. *Lotus International*, 73, 6-24.
- TREADWELL S. (1986) – “Architecture Drawing: A statement of Position”. *New Zealand Architect*, 1, 33-35.
- WIGLEY M. (1986) – *Jacques Derrida and Architecture: The Deconstructive Possibilities of Architectural Discourse*. Tesi di Dottorato, University of Auckland.
- WIGLEY M. (1986) – “Paradise Lost and Found: The Insinuation of Architecture in New Zealand”. *New Zealand Architect*, 5, 44-45.
- WIGLEY M. (1993) – *The Architecture of Deconstruction: Derrida’s Haunt*. MIT Press, Cambridge MA.

Marco Moro è architetto e PhD (Università degli Studi di Cagliari). Consegue il MSc post-lauream in *Urban Strategies and Territorial Planning* presso la Universität für Angewandte Kunst di Vienna, incluso un periodo come visiting scholar in Nuova Zelanda. Nel 2016-17 è stato assegnista e collaboratore del gruppo di progettazione per la redazione del Masterplan per il Campus Sant’Ignazio dell’Università degli Studi di Cagliari. La sua ricerca si concentra sulle relazioni reciproche tra il progetto dello spazio educativo e i modelli pedagogici, con particolare interesse verso le connessioni transnazionali attivate dal modernismo nel secondo dopoguerra. Svolge attività di didattica e ricerca come visiting lecturer presso la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica del Norte (Cile).

Marco Moro  
**The Auckland Drawing School.**  
**On the margins of architectural representation**

---

Abstract

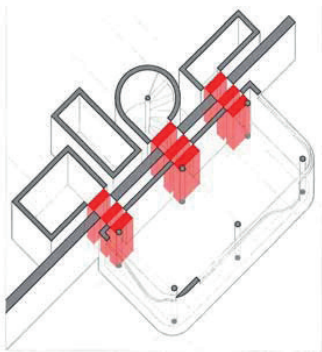
In the early 1980s, the School of Architecture of Auckland already known as “Drawing School” was operating on the far fringes of architectural debate and was experiencing the *theoretical turn* in the context of its teachings. One of the most influential theories on the possibilities of *deconstruction* of architectural discourse travelled with great success between the two hemispheres, shortly after Mark Wigley left the school upon completing his doctoral studies on the subject. What remains unnoticed, however, is the complicity between the affirmation of that theoretical thought and the well-established tradition of the school in the field of representation. Starting from an axonometric composition produced in those years, this contribution aims to examine the tense relationship between drawing as mental and material space, by revealing the unexpected possibilities of insinuating a real counter-argument within the same theoretical apparatus from which that composition seemed to derive.

Keywords

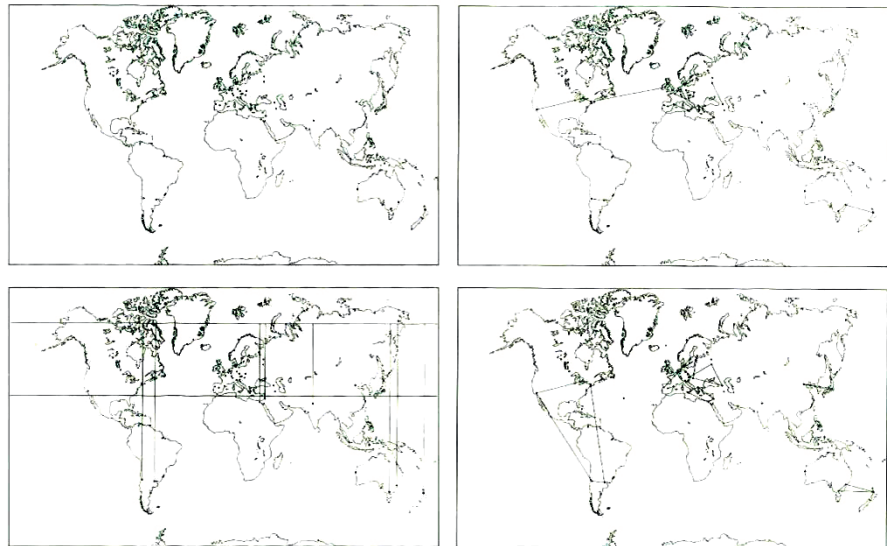
New Zealand Auckland School — axonometric — architectural theory — deconstruction — 1980s

---

One of the most recent written works by Peter Eisenman, undisputed champion of analytical drawings as applied to architecture and its theoretical contents, is edited with Elisa Iturbe under the title of *Lateness* (2020). This is a concept that, as the authors argue, goes far beyond the attempts of chronological framing of styles or of the *late* individual production of artists. On the contrary, this concept appears as a unique condition ambiguously suspended in time: «a late work can break historical narratives and cause time to become discontinuous» (2020, p. 19). In the perfect tradition of Eisenman’s investigations, the concept of *lateness* is explored through the medium of axonometric drawings able to further magnify the «analytic frame devoid of function, technology, or social purpose» (2020, p. 4)<sup>1</sup>. The proposed axonometric analyses, in this case applied to the work of three authors united by an alleged *subconscious lateness* – Loos, Rossi and Hejduk – aim to reveal the formal structure behind the theory of fragmentation, with its well-known and canonized version pervading the late-1980s architectural discourse under the impetus of *deconstruction*. (Fig. 1) A decidedly less known aspect concerns the circulation of this theory between the two hemispheres, with Eisenman himself personally involved as external examiner of the doctoral project developed by a young Mark Wigley at the School of Architecture of Auckland, New Zealand: *The Deconstructive Possibilities of Architectural Discourse* (1986), conceived in a remote periphery of cultural interests, would be travelling from one hemisphere to the other very soon becoming one of the most influential architectural theories of contemporary times. Starting from this episode, this paper intends to investigate the agency of architectural representation within a peculiar context, the *theoretical turn* at the School of Architecture of Auckland,



**Fig. 1**  
 Eisenman Architects, analytical drawing (from *Lateness*, Princeton 2020).



**Fig. 2**

Exhibition The Auckland School, Centenary of the University of Auckland School of Architecture and Planning, Gus Fisher Gallery, 8 September – 4 November 2017. Photo by Samuel Hartnett (Courtesy of the University of Auckland School of Architecture).

**Fig. 3**

Mapping of the 43 architecture schools competing for the Venice Prize at the Fifth Architecture Biennale (from «Lotus International» 73, 1992).

already known as “Drawing School” in the South Pacific area.

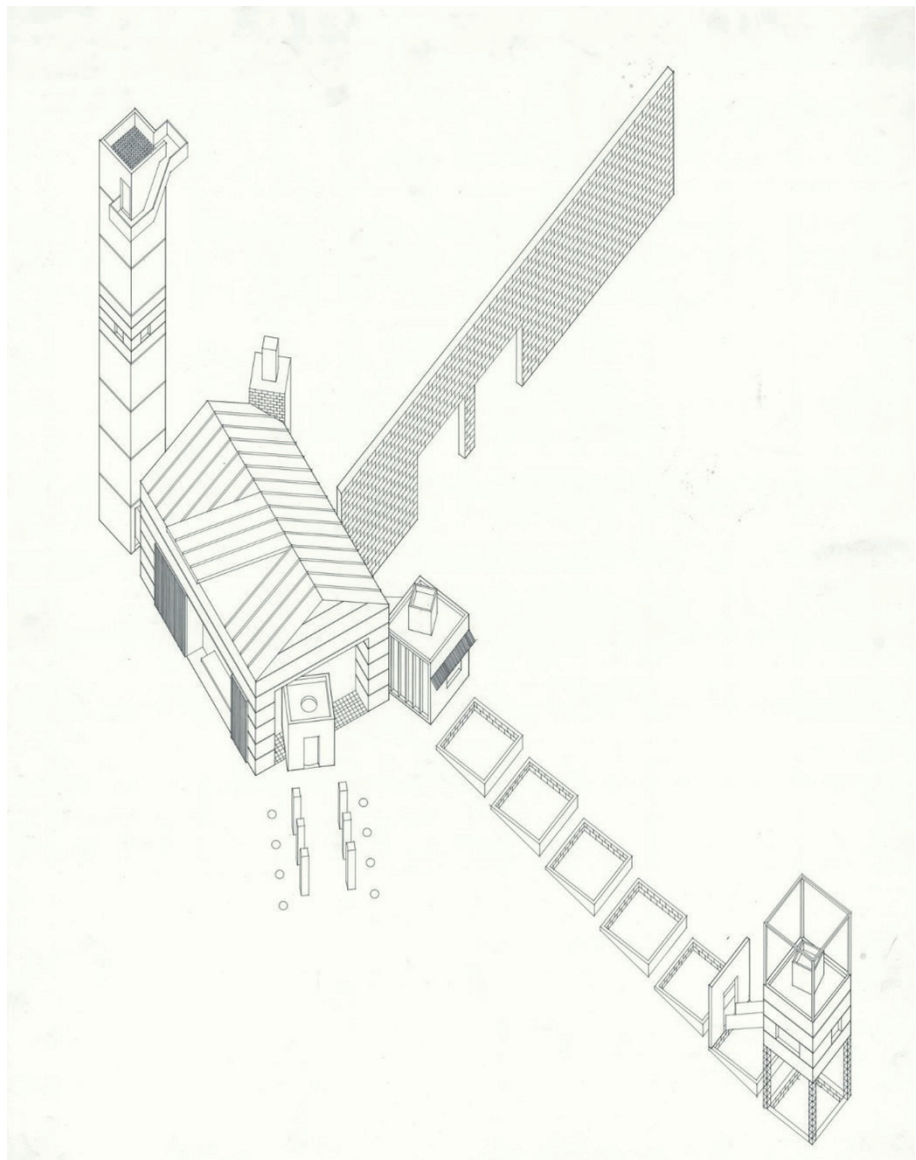
### **The Drawing School. Opportunities and limits**

Celebrated in 2017, the School’s centenary was an opportunity to evoke its epithet earned over time. A warmly received exhibition and related publication (Gatley and Treep 2017) put on stage the extraordinary production of drawings held in the archives and premiered as the School’s distinctive trait progressively refined over the hundred years of teachings in Auckland<sup>2</sup>. (Fig. 2) The Venice Prize at Quinta Biennale di Architettura (1991) stands out among the first international recognitions in this trajectory, awarded to a group of students that unexpectedly excelled with their work on the 43 schools of architecture in competition (Purini 1992). (Fig. 3) At the same time, a certain amount of self-criticism arises from the accounts of Auckland’s former students confessing their immoderate fascination with the effects of representation, that is, complex geometric compositions with delicate shadings, transparencies, and hatches, so meticulously executed that the conceptual-argumentative fundamentals of their projects were obscured<sup>3</sup>.

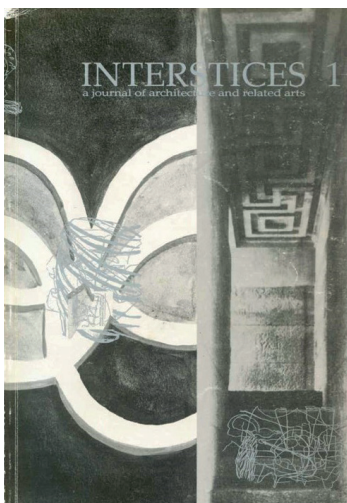
Among the various astonishing examples that confirm this tradition, a bare and discreet axonometric drawing finds a small space. This was produced

**Fig. 4**

Axonometric drawing made by New Zealand architect Craig Moller, as a student of the design studio directed by Mark Wigley in 1985 in Auckland, New Zealand. (Courtesy of Craig Moller).



as a result of a design studio taught by Mark Wigley in 1985, that is, during the final stages of his doctoral studies. The author of the drawing is Craig Moller – currently director of Moller Architects that designed Auckland’s iconic Sky Tower in the early 1990s – at the time involved in the School’s complex transition from the obsessive production of «Caran d’Ache pastel drawings to hard-line analytical drawings»<sup>4</sup>. (Fig. 4) Indeed, this bare and discreet axonometric was part of a larger movement since a School’s internal current began working to affirm the relevance of theoretical thought underlying architectural projects, supported but not dominated by those forms of representation that made a thought conveyable. It is important to note that Mark Wigley belonged to the first generation of students from the School moved by such an ambition, handed down to them by a small group of young teachers. His thesis supervisor Mike Austin was in the group along with other well-recognized figures – such as Ross Jenner and David Mitchell – though they weren’t alone<sup>5</sup>. (Fig. 5) Sarah Treadwell, the first woman to be permanently integrated into the school staff, offered a crucial contribution towards a full-fledged *theoretical turn*. With her essay-manifesto *Architecture Drawing: A statement of Position* (1986), Treadwell claimed the potential of drawing in informing the most critical, speculative and argumentative dimension of architectural thought<sup>6</sup>. However, it is



**Fig. 5**  
The Architecture of Deconstruction (1993) and cover of the first issue of the New Zealand journal «Interstice» (1990).

through a close analysis of Moller's axonometric – apparently marginal if compared with the restless period – that one can interrogate the complicit relationship between the solid affirmation of a theoretical thought and drawing as a penetrating tool to convey that same thought. This bare and discreet axonometric, hence, is not simply reconsidered to document the complicity playing in favour of *deconstruction* as one of the most influential theories of contemporary architectural discourse. In fact, scrutinized in its materiality, the drawing reveals unexpected possibilities of insinuating a counter-argument within the same theoretical apparatus from which it seems to derive.

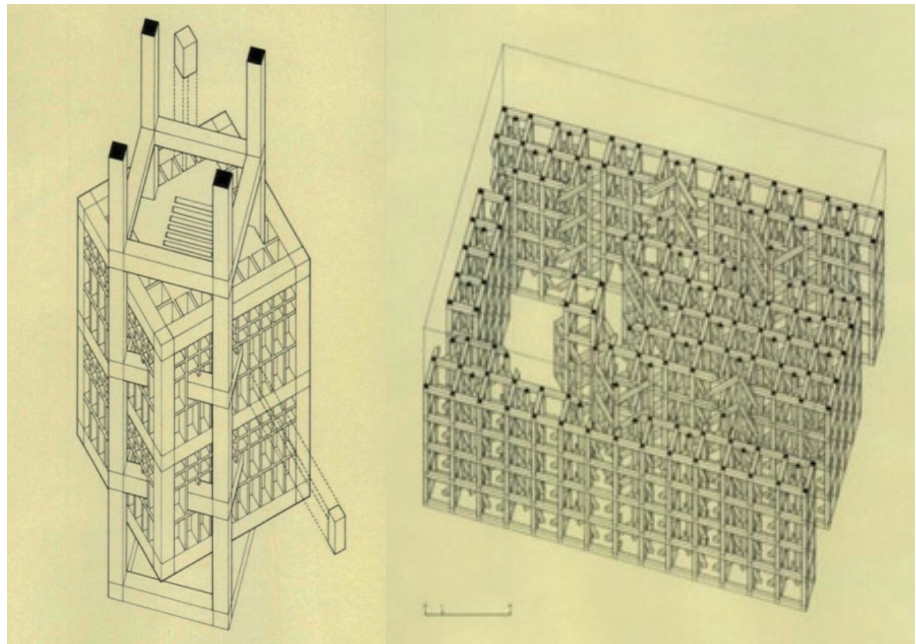
### The brief. On the pedagogy of analytical drawing

Moller's drawing is the result of a short-term design studio, at the second professional year in Auckland. It lasted about three weeks, at the end of which there was a dedicated time for the preparation of the drawings to be submitted for the final crits. The studio *brief* did not seem to be particularly informed by theoretical issues on *deconstruction* that Mark Wigley was deeply investigating. As Moller himself recalls, «there were no seminars on Derrida's philosophical thought to inspire our design proposals»<sup>7</sup>. It does confirm the main argument behind Wigley's work, that is to problematize the relationship between architecture, representation, and deconstruction by resisting the superficial appropriation of concepts from other disciplines (*bad borrowings*) and the simplified translations from theory to practice (*bad translations*). In an attempt to reverse this relationship by stimulating the contribution of architecture to the powerful deconstructionist theoretical framework, students were required to put into action a collision between two architectures arbitrarily chosen by each of them, that is to say, by resorting to one's own reference field inherent with the discipline as derived from one's own innermost memories. The explication of the collision process in the final composition was entrusted to a specific representation technique: «each drawing had to be axonometric [...] We weren't allowed to draw in plan, or in section, let alone the perspectival sketches which were fairly dominant in the school at the time». The final draft was thus converted into a proper analytical device which aimed not simply at overcoming the experiential and perceptive approach rooted in the school. But it did so by purging the studio brief of all the information that would assimilate this experiment to a situated object in terms of *construction, function, and place*.

### In the context of lateness. Reference field between Rossi, Judd and Gehry

Apparently, Moller's axonometric composition obeys all the studio brief instructions. It should also be considered that the previously described analytical approach acquires a specific and deeper meaning in the context of New Zealand's marginalization. The construction of a disciplinary field of references suffered the vast distance from the official distribution centers of architecture debate and the consequent impossibility of finding updated information<sup>8</sup>. However, it is precisely this delay in the flow of information – a suspension in time or *lateness* – that the most original recombinations can benefit from, such as the one represented in the axonometric drawing in question. In concrete terms, the potential of analytical approaches seem the more appropriate in order to evade the passage of time in a context of isolation such as that of New Zealand, rather than making choices based





**Fig. 6**  
Stanley Tigerman, axonometric drawings for the Formica company, 1986.

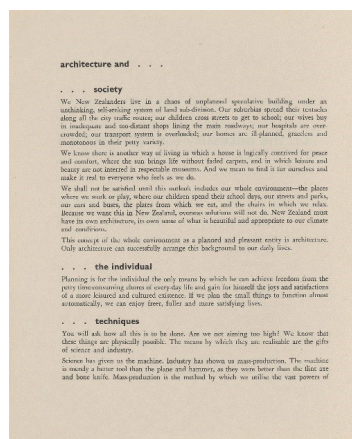
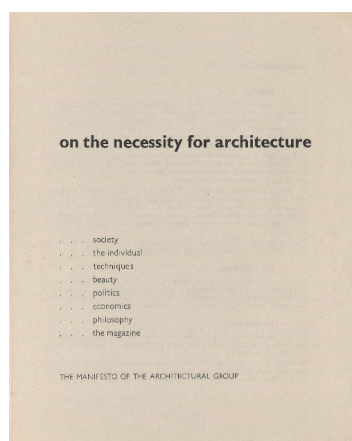
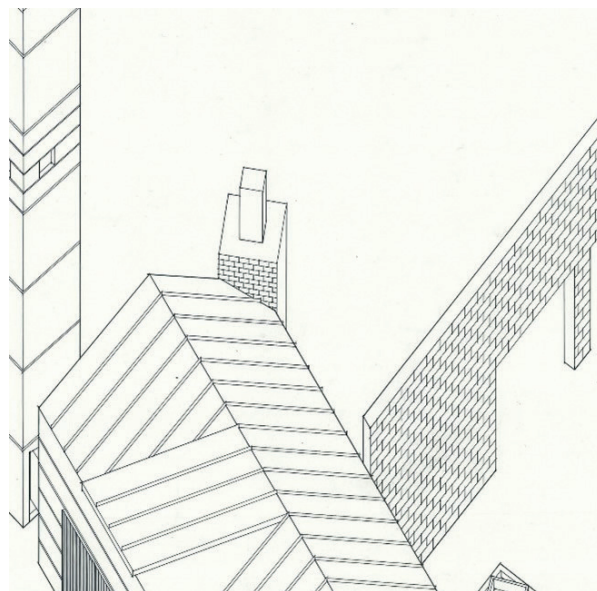
on the updatedness of a given architectural language. (Fig. 6) It should be emphasized that, by admission of its own author, the compositional process elaborated by Moller was to some extent influenced by Aldo Rossi's thoughts: «I was certainly aware that the hay barn at the center of the composition was the *archetype* of New Zealand [...] and besides Rossi's typological intuitions I was incredibly fascinated by those late concepts exposed in his *Scientific Autobiography*»<sup>9</sup>. Indeed, analysing the content of the axonometric composition we can easily recognize the typical hay barn surrounded by other fragments: some of them are memories recovered by the author – the imposing block wall – while others derive from his disciplinary field of reference. For instance, the ordered sequence of cubic elements was inspired by Donald Judd's sculptures which started to circulate in the early-1980s art magazines, while the watchtower-like structure that creeps into the lower corner of the composition is extrapolated from the Norton House in Venice, California (1983-84) designed by Frank Gehry. The sphere of influence of the whole composition appears so complete, as for Wigley's intent of «exporting the qualities of architecture» (2002, p. 92) using drawing as a textual and argumentative practice in the field of deconstruction. In addition to this, the Rossi-inspired paratactic configuration of 'pieces' and 'parts' – in the terms expressed by Ezio Bonfanti (1970) – might suggest the repositioning of this drawing scattered across the extreme periphery of architectural debate as an excellent example of the time. What goes unnoticed, however, is the tense relationship between drawing as a mental space for formulating architectural thoughts and its material consistency resulting from the method of representation which has been adopted as an agent to impact the design process itself. In other words, this tension makes the agency of drawing explicitly operational by insinuating a counter-argument into the initial *brief* and calling into question all those aspects that were intentionally left out.

### **Between lines. Construction, function, and place**

While the rapidographer's geometric and sharp trait enhances the required analytical approach, the varied treatment scrupulously applied to the drawing's textures betrays the author's intention to convey a piece of information on the constructive aspects of the architectural fragments that participate in

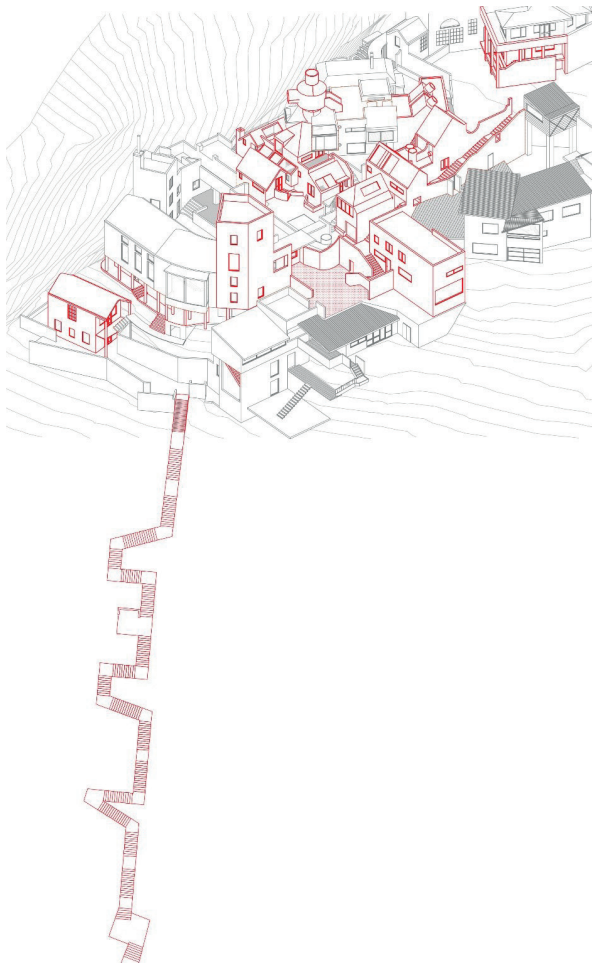
**Fig. 7**

Enlargement of Craig Moller's drawing which highlights the material qualities and the domestic character of the fragments represented.

**Fig. 8**

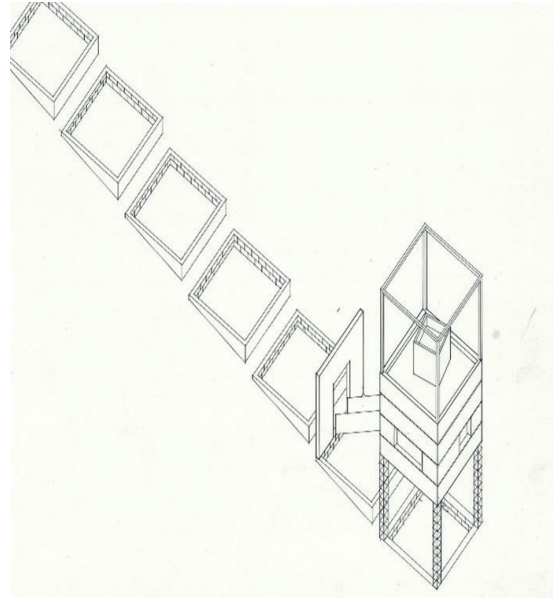
Manifesto of the Group Architects, "On the necessity for architecture", 1949 (Courtesy of Special Collections, Libraries and Learning Services, University of Auckland).

the axonometric composition. The size of the blocks is easily measured in the slanting wall and in the cubic elements inspired by Judd's sculptures, as well as for the cross-hatching as applied to the cladding: «I was obviously aware of how to describe the New Zealand hay barn, and how to put all the constituents of its materiality on paper: light timber frame, metal cladding, wide openings and sliding doors often mounted on the outside [...] I'm pretty sure that all this knowledge about construction wasn't part of the studio. But it was definitely part of the *two architectures* I chose for the drawing, and of all the other fragments that compose it». This revelation sounds quite interesting when compared with a certain obsession with those constructive aspects typical of Kiwi architectural culture, which for Wigley had represented the greatest obstacle to the development of radical architectural thinking in the country (Wigley 1986; Barrie 2013). In this sense, *function* was also seen as a limiting attribute to the point of being neglected in the studio brief. The detail of the brick chimney scratching a corner of the hay barn, however, insinuates a sense of domesticity in the use of the space with the archetype of the barn suggesting alternative ways of living (Fig.7). Moller recalls that, although no function was initially established, «the final result is an inhabited space made up of three autonomous elements that define three different areas/functions»<sup>10</sup>. It must be said that, however generic, the act of declaring a residential function offered a contingent response to the New Zealand context, in the constant search for alternatives to the settlement model of detached-houses. This lively and rich debate dates back to the Group Architects' manifesto (1949)<sup>11</sup>, (Fig.8) later reinterpreted and radically applied by New Zealand architect Ian Athfield on the Wellington hills. Although it was not explicitly included in the reference field of Moller's axonometric composition, the Athfield House-and-Office (1965) stimulated collective forms of living and working in a built complex made of *pieces* and *parts* as a result of an incremental process – still in progress – which explored the housing topic on a large-scale in a completely unprecedented way<sup>12</sup>. (Fig. 9) The large-scale is that of the *landscape*, the third element inextricably connected with New Zealand architectural culture and subtly insinuated into Moller's axonometric composition through a nearly imperceptible detail. The analytical approach enhanced by a rigorous line drawing did not prevent the author from signaling the inclination of the lines that define the orderly disposed sequence



**Fig. 9**  
Athfield House-and-Office (re-design by the author).

**Fig. 10**  
Enlargement of Craig Moller's drawing showing the natural slope of the ground.



of cubic elements. This simple gesture provide us with more information on the slope of the ground above which the composition is arranged, and its specific location (Fig. 10): «I well remember that those kind of architectural investigations weren't *site-specific*. However, when I did my final submission that included this drawing, I did select a site». The composition suddenly becomes a situated object in the Chatham Islands, that is the easternmost point of New Zealand. Apart from the mostly uncontaminated hilly landscape that inspired the author's choice, the geographical position is that of a place suspended in space, but especially in time, since a gap of 45 minutes on Auckland makes the Chatham Islands the first inhabited land to inaugurate a new day every day: «The Islands are, if you like, between New Zealand and the rest of the world. That was also the same principle according to which I positioned my proposal for Mark's studio, namely between the New Zealand hay barn and the Judd's sculptures, or the other fragments from my memory. I believe the same was true for the architectural theory discourse that informed this drawing, I mean, not necessarily a theory of New Zealand architecture, but a theory about architecture which embraced New Zealand for the first time».

In conclusion, leaving in the background the long conflict between adherence and resistance towards different representation techniques, this apparently peripheral episode brings to the center the crucial role of drawing in the formulation of architectural thought. Not only as an instrument to legitimize a theory as such, but as a privileged territory of contestation as happened in the case of one of the most influential theories that have travelled between the two hemispheres.

## Notes

<sup>1</sup> Eisenman is certainly not the only exponent in the use of axonometric drawing, but he is certainly among those who have enhanced its analytical function in complicity with theoretical thought. This analytical approach, Eisenman recalls, dates back to the time of his doctoral research *The Formal Basis of Modern Architecture* (1963), deeply conditioned by Colin Rowe's teachings in representing what is *missing* in architecture rather than what is already clearly visible.

<sup>2</sup> The publication edited by Julia Gatley and Lucy Treep (2017) contains a dedicated section entitled *100 Years of Drawings*.

<sup>3</sup> Andrew Barrie, currently professor at the School of Architecture and Planning of Auckland, reports in detail on the students' approach at the time: «They would hunch obsessively over a few sheets of mylar or expansive watercolour for weeks, clutch pencils and fanatically 6H leads in hand. This could go to extremes [...] students would skip straight from conceptual thinking to presentation drawings to allow more time to draw» (Barrie 2017, p. 108).

<sup>4</sup> Craig Moller, interviewed by the author on 13/11/2020. In general, this contribution is structured on the basis of the author's on-site studies, that is, visits, archival research, and conversations with the protagonists of the local debate.

<sup>5</sup> Ross Jenner obtained his PhD on Italian Modernism at the University of Pennsylvania under the supervision of Joseph Rykwert, then he founded the New Zealand magazine «Interstice» to promote the theoretical discourse on architecture. In the same years, David Mitchell was co-author of *The Elegant Shed: New Zealand Architecture since 1945* (and of the homonymous television series).

<sup>6</sup> Sarah Treadwell, who currently continues to work as a New Zealand-based artist, obtained her first teaching appointment in the field of drawing and representation in 1981, as a result of the heated protest of the activist group *Woman in Architecture* formed in 1979.

<sup>7</sup> This is also confirmed by Wigley himself: «In my own teachings, I have never asked students to read a single text by Derrida, despite having devoted a decade of my life thinking about his work» (2002, p. 93).

<sup>8</sup> In a recent conversation with Julia Gatley (*Fast Forward lecture series* - Spring 2021), Wigley traces his first intuitions on deconstruction in the architectural field to the brief encounter with Stanley Tigerman who occasionally visited New Zealand at the invitation of the Formica company (1984). In fact, his visit was highly anticipated since Tigerman was among those who were literally manipulating the late modernist architectural discourse (the *Titanic* collage depicting the sinking of Mies' iconic architectures was already famous), but the inability of the school to hold the guest for a reasonable period of time sparked a student revolt against the limitations of isolation. That same year, isolation was mitigated through the foundation of SAHANZ (Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand).

<sup>9</sup> Moller deepened these studies in his two years of Masters at Yale, where the English translation of Rossi's *Scientific Autobiography* published by «Oppositions» was circulating since 1981.

<sup>10</sup> Reference is made to the barn as a living area, the raised structure of the watchtower as a studio space and the bathroom located on the ground floor of the back tower.

<sup>11</sup> From the Group Architects' manifesto, the first expression of New Zealand modernism, we can read: «New Zealand must have its own architecture, its own sense of what is beautiful and appropriate to our climate and conditions [...] We New Zealanders live in a chaos of unplanned speculative building under an unthinking, self-seeking system of land sub-division». On this subject see Gatley (2010).

<sup>12</sup> The Athfield House-and-Office came to house 40 residents and 25 workers.

## References

- BARRIE A. (2013) – “Architecture to a Fault? Deconstructivist Architecture in New Zealand”. In: A. Brown e A. Leach (edited by), *30th Annual Conference of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand*, 29-40. Queensland, Australia, 2-5 July 2013.
- BARRIE A. (2017) – “‘Architecture to a Fault’. The Postmodern Years”. In: J. Gatley e L. Treep (2017), *The Auckland school : 100 years of architecture and planning*. Auckland, New Zealand, 103-127.
- BETH G. e SALLY F. (2020) – “Trajectories of Axonometry through Distances and Disciplines”. In: V. Jackson Wyatt, A. Leach and L. Stickells (edited by), *Distance Looks Back*. Sydney: SAHANZ, 2020, 172-83.
- BONFANTI E. (1970) – “Elementi e costruzione. Note sull’architettura di Aldo Rossi”. *Controspazio*, 10, 19-28.
- EISENMAN P. e ITURBE E. (2020) – *Lateness*. Princeton University Press, Princeton.
- GATLEY J. (2010) – *Group Architects: Towards a New Zealand Architecture*. Auckland University Press, Auckland.
- GATLEY J. e TREP L. (2017) – *The Auckland School: 100 Years of Architecture and Planning*. The University of Auckland, Auckland.
- HARTOONIAN G. e WIGLEY M. (2002) – “An Interview With Mark Wigley”. *Architectural Theory Review*, Vol. 7:1, 89-102.
- LINZEY M. (1992) – “Architecture to a Fault”. *Interstices*, 2, 190-194. Translated in Italian as “L’architettura dell’incertezza”. In: *Quinta Mostra Internazionale di Architettura*. Electa, Milan, 1991.
- MITCHELL D. e CHAPLIN G. (1984) – *The Elegant Shed: New Zealand Architecture since 1945*. Oxford University Press, Auckland.
- PURINI F. (1992) – “Le prime quarantatré storie. Le scuole di Architettura alla Biennale di Venezia”. *Lotus International*, 73, 6-24.
- TREADWELL S. (1986) – “Architecture Drawing: A statement of Position”. *New Zealand Architect*, 1, 33-35.
- WIGLEY M. (1986) – *Jacques Derrida and Architecture: The Deconstructive Possibilities of Architectural Discourse*. Phd dissertation, University of Auckland.
- WIGLEY M. (1986) – “Paradise Lost and Found: The Insinuation of Architecture in New Zealand”. *New Zealand Architect*, 5, 44-45.
- WIGLEY M. (1993) – *The Architecture of Deconstruction: Derrida’s Haunt*. MIT Press, Cambridge MA.

Marco Moro is an architect and PhD (University of Cagliari). He obtained his postgraduate MSc in *Urban Strategies and Territorial Planning* at the Universität für Angewandte Kunst in Vienna, including a period as a visiting scholar in New Zealand. In 2016-17, he was an assignee and collaborator in the design group for the drafting of the Masterplan for the Sant’Ignazio Campus of the University of Cagliari. His research focuses on the reciprocal relationships between the design of educational space and pedagogical models, with particular interest in the transnational connections activated by modernism after World War II. He carries out teaching and research activities as a visiting lecturer at the Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica del Norte (Chile).