

ARQUITECTURA COMO PRÁCTICA DISCURSIVA

BART LOOTSMA

(0140) RGB 165/96/36 CMYK 14/40/80/20
Berlin, Germany, 2011

Arno Brandhuber es uno de los más fascinantes arquitectos europeos contemporáneos, con una obra rica en referencias culturales. Conocido por sus prácticas colaborativas, como sugiere el signo + del nombre de su estudio, un + que remite a diferentes tipos de personas —desde arquitectos y artistas hasta escritores, cineastas o músicos— Brandhuber también es cada vez más reconocido como profesor, investigador, teórico y activista. Todas estas actividades derivan de su ejercicio de la arquitectura, una práctica a la que él invita a participar como colaboradores a distintos creadores —y, ciertamente, Brandhuber implica y tiene en cuenta a muchos, cuya conexión entre sí es únicamente el propio Arno Brandhuber—. Todas esas actividades son consideradas por él como parte constitutiva del diseño de nuestro entorno construido, para el que defiende, según sus propias palabras, una *práctica discursiva*, una práctica que agrupe a gente que represente a esa nueva clase creativa que ha devenido tan importante en las ciudades, gente que se considera capaz de desarrollar estilos de vida nuevos, diferentes y más flexibles. De ahí que resulte imposible disociar de su práctica cada una de esas actividades.

COMUNICACIÓN

Brandhuber es un arquitecto que se comunica bastante, tanto a través de publicaciones o conferencias, como de debates públicos, e incluso, cada vez más, a través de vídeos. Sus relatos más destacados son los que proceden de su propia experiencia como arquitecto. Con frecuencia, son experiencias que surgen de proyectos que el propio Brandhuber ha puesto en marcha, haciendo de él mismo su propio cliente, pero pueden tener que ver también con experiencias que derivan de la costumbre de invitar a los arquitectos a que hablen de su propia obra. La tradición marca que en este tipo de conferencias los arquitectos hablen del contexto en el que se enmarca su trabajo —ya sea físico, social o teórico— y del modo en que el proyecto da respuesta a ello, o bien se constituye en un instrumento que facilita nuevas percepciones. A veces, los arquitectos explican cómo han engañado a las autoridades, que naturalmente no captan lo que los arquitectos quieren conseguir con sus diseños. Todo esto divierte y sorprende a su audiencia, que para entonces ya está iniciada y entregada. Normalmente, este tipo de conferencias tienen un señalado componente autobiográfico; ésa es su fuerza, y la razón de que nos fascinen a todos. Este tipo de discurso se ha convertido hasta tal punto en el modelo a seguir en la práctica arquitectónica que Mark Wigley escribiría que el artista Constant Nieuwenhuys, precisamente por producir dibujos y maquetas, exposiciones y conferencias sobre *Nueva Babilonia* —la ciudad del futuro que él imaginó pese a que nunca se llegase a construir ninguna de sus estructuras a escala real—, pudo llegar a ser "más arquitecto que ningún otro arquitecto".¹ Por otro lado, dado el carácter tan personal de las conferencias de los arquitectos, uno no puede fiarse del todo del conocimiento que transmiten, porque nunca se puede estar seguro si el arquitecto acomoda esas construcciones narrativas para dar así mayor lucimiento al proyecto. Por eso, cualquier arquitecto que entre en ese circo corre siempre el riesgo de convertirse en protagonista de su propio culebrón, un personaje del que queremos ser testigos cómo adquiere forma su trabajo; una obra que, de algún modo, hemos aprendido a conocer y entender por empatía, cuyo carácter y evolución queremos seguir proyecto a proyecto, episodio tras episodio.

Tan solo unos cuantos arquitectos consiguen eludir esta trampa, aportándonos conocimientos que trascienden la comprensión empática. Quizás, el mejor ejemplo sea Rem Koolhaas. También, Winy Maas y Stefano Boeri. Curiosamente, las investigaciones de casi todos ellos tratan sobre urbanismo —sólo en los últimos años la arquitectura va ocupando en ellas tímidamente un lugar central—. Son arquitectos que representan 'prácticas más reflexivas', donde las diferentes partes involucradas en los proyectos se presentan, o se confrontan, con las extremas consecuencias de sus deseos. Todo ello desencadena procesos de negociación en los que el proyecto juega el papel protagonista y, al mismo tiempo, se convierte en una figura retórica entre múltiples campos de fuerzas. Los arquitectos de los que hablamos insinúan que son ajenos al espectáculo que se desarrolla ante sus ojos —a menudo haciendo comentarios críticos, irónicos o cínicos sobre el paisaje, un paisaje que parecen contemplar desde el aire—, y en su mayoría están estrechamente relacionados con las políticas de la Tercera Vía.² Mantienen, normalmente, una postura arquitectónica estética en la confianza de que en la complejidad, la contradicción, la inestabilidad y la densidad de la situación el proyecto será, de todos modos, espectacular.

¹ Mark Wigley, *Constant's New Babylon, The Hyper-Architecture of Desire*, 010 Publishers, Rotterdam, 1998, p. 62.

² Véase también: Bart Lootsma, 'The Second Modernity of Dutch Architecture', en: *SuperDutch, New Architecture in the Netherlands*, Thames & Hudson, Londres, 2000, introducción pp. 008-025.

A DISCURSIVE ARCHITECTURAL PRACTICE

BART LOOTSMA



(0151/0152) ARCHIPEL KOW
Berlin, Germany, 2012



Arno Brandhuber is one of the most intriguing European architects today, with an oeuvre rich in cultural references. He is known for his different collaborative practices, as suggested by the + in the name of his office. The + may refer to many different kinds of people: from architects and artists to writers, filmmakers and musicians. He has also become increasingly known as a teacher, researcher, theoretician and activist. All these activities derive from Brandhuber's architectural practise and, no matter how many parties may be involved in the collaborations —and Brandhuber really involves and credits many—, the one thing connecting them is always Arno Brandhuber himself. These activities are therefore impossible to separate. Brandhuber sees them all as part of the design of our built environment. In his own words, he stands for a *discursive practice*. It is also a practice that brings together people who represent the new creative class that has become so important in cities, and he believes in their ability to develop new, more diverse and flexible lifestyles.

COMMUNICATION

Brandhuber communicates intensely through publications —in magazines and books—, lectures, public debates and increasingly through video. The most defining stories have been extracted from his own experiences as an architect. Often these experiences originate in projects he initiated himself as his own client, but this may also have to do with the culture of inviting architects to speak about their own work. There's a tradition in this kind of lectures, in which the architects in question either talk about the context in which their work is realized, be it physical, social or theoretical, and the way the project is either an answer to this or the actual instrument to gather insights. Occasionally, they show how they have outwitted the authorities, who of course don't understand what the architects want to achieve with their design. All of this to the amusement and awe of their audience, which is now initiated and committed. Usually, these lectures have a strong autobiographical component. This is their strength and it's why we are all fascinated by them. This kind of discourse became the defining model for architectural practices, to such a degree that Mark Wigley described Constant Nieuwenhuys —an artist who produces drawings, models, slide shows, exhibitions and lectures about a future city called *New Babylon*, without realizing any of the structures in full scale— as having become an "architect more than any architect".¹ At the same time, the personal nature of architects' lectures makes it inadvisable to always fully rely on the knowledge they present, because it becomes too personal and because we cannot know if the architect in question hasn't adapted his story to give the project more profile. Thus, any architect entering this circus always runs risk of becoming the main character in their own reality soap. We also see an oeuvre taking shape, which we somehow learn to know and understand through empathy, and which we want to follow from project to project, from episode to episode, because of its character and how it develops.

There are only a few architects who manage to escape this trap and provide us with knowledge that goes beyond empathetic understanding. Rem Koolhaas may be the best example. Winy Maas and Stefano Boeri are others. Intriguingly, most of their research relates to urbanism— only in the last couple of years has architecture hesitantly taken up a more central position in their research. Also, they represent more *reflexive practices*, in which different parties involved in their projects are presented or confronted with the extreme consequences of their wishes. This triggers processes of negotiations, in which the project plays the central role. At the same time, it becomes a trope between multiple force fields. The architects in question suggest that they stand outside the spectacle they see unfolding, often making critical, ironical or cynical remarks about the landscape they seem to view from mid-air. Most of them are closely related to Third Way politics.² They usually hold back on an aesthetic, architectural position, trusting that in the complexity, contradiction, instability and density of the situation, the project will inevitably be spectacular.

¹ Mark Wigley, *Constant's New Babylon, The Hyper-Architecture of Desire*, 010 Publishers, Rotterdam, 1998, pp. 62

² See also Bart Lootsma, 'The Second Modernity of Dutch Architecture', in: *SuperDutch, New Architecture in the Netherlands*, Thames & Hudson, London, 2000, intro pp. 008-025

Hasta cierto punto, Arno Brandhuber también encaja en este perfil, pues es consciente de que como individuo forma parte de esa situación, y de que desempeña en ella un papel activo. Además, la arquitectura, como fenómeno cultural intersubjetivo, ocupa desde el principio un lugar central en su trabajo. En Brandhuber, el elemento autobiográfico queda de sobra compensado por la participación de muchos otros creadores. Colabora con otros arquitectos, como Bernd Knies, Dorte Mandrup, Jan de Vlyder, Muck Petzet o Christian Kerez, a quienes considera compañeros de *sparring* —Kerez incluso ha diseñado una relectura de su propio apartamento en su colaboración en Brunnenstraße 9—. Pero Brandhuber también invita a muchos otros creadores a colaborar en sus publicaciones, o les entrevista en sus películas, incluso desarrolla proyectos colectivos con ellos en las escuelas en las que enseña. A otros autores los llama para elaborar juntos determinados textos, escritos en los que el propio Brandhuber se expresa a través de una entrevista, o mejor aún, de un diálogo. Todo lo anterior enriquece los temas que le interesan, y los multiplica, originando un universo infinito y multifacético, no por ello sin conclusiones. Al contrario, a partir de sus conclusiones, Brandhuber asume a menudo el papel de activista y, si es necesario, el de empresario, abordando y consultando a políticos, inversores y altos funcionarios. Pero mucho más que eso, Brandhuber es ante todo un "nudo de relaciones" que "sólo se convierten en reales en interacción con las demás", como afirma Vilém Flusser en su ensayo *Verbündelung oder Vernetzung* (Concentración o Interconexión), publicado en el libro de Brandhuber *In vitro landscape*.³



(0191) ARCH+ 224:
LEGISLATING ARCHITECTURE
Arch+ Verlag GmbH, 2016
Edition of 10 000 copies DE + 5 000 copies EN



(0190) LEGISLATING ARCHITECTURE
(film still)
Brandhuber+ and Christopher Roth
Berlin, Germany, 2016

PAISAJE POLÍTICO

La primera impresión del trabajo de Arno Brandhuber es que, en gran medida, está impulsado por temas políticos, legales y económicos, como resulta elocuente por sus títulos —*Legislating Architecture*, *Legislating Architecture Schweiz*, *Release Architecture* y *The Property Drama*—⁴ y que se aprecia claramente en *Political Landscape*, uno de sus primeros libros.⁵ En el prólogo, los editores hablan sobre la búsqueda de "posibilidades de acción política socialmente relevantes en las presentes condiciones, a medio camino entre el neoliberalismo, el desencanto político y las reformas pendientes. En tal contexto, la práctica política institucional aparece prácticamente paralizada, o posiblemente estigmatizada, de ahí que *Political Landscape* se dirija al otro extremo opuesto de lo que constituye la 'sociedad', allí donde la responsabilidad social y la competencia deben reinventarse y demostrarse cada día: en el individuo y en la necesidad de ideas sobre futuros posibles".⁶

El primer ensayo de este libro es de Slavoj Žižek, *Was kann Lenin uns heute über die Freiheit sagen?* (¿Qué puede decirnos hoy Lenin acerca de la libertad?), en el que el autor crítica la forma en que las políticas de la Tercera Vía —y de teorías afines, como las de los sociólogos Anthony Giddens y Ulrich Beck—, han allanado el camino para la aceptación del neoliberalismo, anulando la libre elección.⁷ Brandhuber, siguiendo a Žižek, retoma la famosa respuesta de Lenin ("Libertad sí, pero ¿para QUIÉN?, ¿para QUÉ?") como un llamamiento para actuar y cuestionar las normas.

El músico Christopher Dell, con el que ha colaborado asiduamente y en situaciones muy diferentes, contribuye con el ensayo *Soziale Praxis und Improvisation* (Praxis social e improvisación), un alegato a favor de la improvisación en el que anima a la gente a una participación activa. No sólo porque incluso en una sociedad liberal e individualista la gente siga necesitando del reconocimiento de otros, sino porque nadie puede trasladar toda la responsabilidad o la culpa a otras personas, como al compositor, por ejemplo. Dell explica cómo la participación en tal práctica de improvisación cambia el diseño de nuestra autobiografía: "Al reconocer que yo he participado en el juego, mi biografía cambia automáticamente". La aceptación de este acto positivo nos permitirá encontrar nuevas raíces para un desarrollo saludable: "Sólo podemos decir que queremos hacer cosas buenas, y sentir pasión por ellas. Aunque resulte embarazoso, nos aseguramos de que podemos arraigarnos de nuevo".⁸ Por último, Diederich Diederichsen enmarca el concepto de paisajes políticos entre el análisis del discurso y la crítica de las ideologías. En este momento, en el que la era de las grandes narrativas ha terminado, y ya no podemos seguir apoyándonos en las ideologías con orientación marxista, él explica que "el momento político actual está enfocado hacia la marginación y el aislamiento de los proyectos, fomenta y permite sólo aquello que sea políticamente imaginable en su contexto, y por tanto tiende a traducirse, cada vez más, en iniciativas privadas".⁹

³ Vilém Flusser, 'Verbündelung oder Vernetzung?', Grundlagen zur Architekturgenetik 1, en: b&k+ (ed.), *In vitro landscape*, edition weißhofgalerie, Stuttgart, 1999, pp. 100-104.

⁴ Arno Brandhuber et al. (coeditores), *Legislating Architecture*, ARCH+ número especial, 2016; Christian Kerez et al. (coeditores), *Release Architecture*, ARCH+ 224, 2016; Arno Brandhuber, Christopher Roth, Antonia Steger (ed.), *Legislating Architecture Schweiz*, STUDIOL/Edition Patrick Frey No. 214, Zürich, 2016; *The Property Drama*, una película de Christopher Roth y Arno Brandhuber, 2017.

⁵ b&k+ (ed.), *Political Landscape* (Politische Landschaft), Verlag der Buchhandlung Walter König, Colonia, 2001.

⁶ b&k+ (ed.), 'Vorwort der Herausgeber', en: b&k+, *Political Landscape* (Politische Landschaft), Verlag der Buchhandlung Walter König, Colonia, 2001, pp. 007.

⁷ Slavoj Žižek, 'Was kann Lenin uns heute über die Freiheit sagen?', en *Political Landscape*, véase la nota 5, pp. 014-025; publicado en inglés con el título: '(2001) What Can Lenin Tell Us about Freedom Today?', *Rethinking Marxism*, 13:2, 1-9, DOI: 10.1080/089356901101241640, <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/089356901101241640>. [Ed. cast.: '¿Qué puede decirnos Lenin acerca de la libertad hoy?', *Cuadernos del Sur*, Buenos Aires, 18(34), noviembre, 2002.

⁸ Christopher Dell, 'Soziale Praxis und Improvisation', en: *Political Landscape*, véase la nota 5, p. 38.

⁹ Diederich Diederichsen, 'Ideologiekritik und Diskursanalyse', en: *Political Landscape*, véase la nota 5, p. 057.

To a certain degree, Arno Brandhuber fits this profile as well in that he is aware that as an individual, he is part of the situation and plays an active role in it. Also, architecture, as an intersubjective cultural phenomenon, has taken centre stage in his work from the outset. In Brandhuber, we see the autobiographical element more than compensated through the involvement of many other authors. He collaborates with colleagues like Bernd Knies, Dorte Mandrup, Jan de Vlyder, Muck Petzet and Christian Kerez, whom he regards as sparring partners. Kerez has even designed a conversion of his own apartment in Brunnenstraße 9, his famous signature building in Berlin. He invites many authors for his publications, interviews them in his films, develops collective projects in the schools where he teaches, and so on. Some authors may even be found through calls for papers. Articles in which he expresses himself usually take the form of an interview or better still, a dialogue. All of this enriches Brandhuber's themes or multiplies them into an endless, multifaceted universe, which is nevertheless not inconclusive. On the contrary: on the basis of his findings, Brandhuber often takes up the role of an activist and if necessary, that of an entrepreneur as well, addressing and consulting politicians, leading civil servants and investors. But above and beyond that, he is in the first place a "knot of relationships", which "only become real in relation to others", as Vilém Flusser puts it in his essay *Verbündelung oder Vernetzung* (Bundeling or Networking), published in Brandhuber's book *in vitro landscape*.³



(0199) THE PROPERTY DRAMA
(film still)
Brandhuber+ and Christopher Roth
Berlin, Germany, 2017

POLITICAL LANDSCAPE

The first impression of Arno Brandhuber's work is that it's largely driven by legal, economic and political issues, as expressed in titles like *Legislating Architecture*, *Legislating Architecture Schweiz*, *Release Architecture* and *The Property Drama*,⁴ already brought to the fore in *Political Landscape*, one of the first books he published.⁵ In the foreword, the editors write about their search for "possibilities of political, socially relevant acting under the conditions of a present, which is settled somewhere between neoliberalism, political disenchantment and reform backlog. While the institutional political practice is described as largely frozen or possibly stigmatized as such in these contexts, "Political Landscape" aims at the opposite end of the constitution of "society", where social responsibility and competence must reinvent and prove themselves every day: in the individual and the need for ideas about possible futures".⁶

The first essay in this book is Slavoj Žižek's *Was kann Lenin uns heute über die Freiheit sagen?* (What Can Lenin Tell Us about Freedom Today?), in which he criticizes the way in which Third Way Politics and the related theories like those of sociologists Anthony Giddens and Ulrich Beck smoothed the way for the acceptance of neoliberalism by annihilating free choice.⁷ In this context, Brandhuber takes Žižek's reminder of Lenin's famous retort "Freedom—yes, but for WHOM? To do WHAT?" as a call to question the rules and to act.

Musician Christopher Dell, a long-time collaborator in many different situations, contributes the essay *Soziale Praxis und Improvisation*, a plea for an improvised practice that forces people to participate actively, not only because even in a liberal individualist society people will still need the recognition of others, but also because nobody can place all responsibility and/or blame on someone else—like the composer, for instance. Dell explains how participation in such a practice of improvisation changes the design of our autobiography: "By recognizing that I have played, my biography changes automatically". The acceptance of this positive act will allow us to find new roots for healthy development: "We can only say that we want to do good things and be passionate about them. Even if it is embarrassing, we ourselves make sure that we can take root again".⁸ Diederich Diederichsen positions the concept of political landscapes somewhere between discourse analysis and the criticism of ideologies. Now that the era of grand narratives is over, and we cannot rely on the traditional Marxist oriented ideologies any longer, he explains that the "political momentum of the present is aimed at the separation and isolation of projects. It increasingly tends to be translated into private passions and as such, allowing and encouraging what is only politically conceivable in context".⁹

³ Vilém Flusser, 'Verbündelung oder Vernetzung?', Grundlagen zur Architekturgenetik 1, in: b&k+ (ed.), *In vitro landscape*, edition weißhofgalerie, Stuttgart, 1999, pp.100-104

⁴ Arno Brandhuber et al. (Co Editors), *Legislating Architecture*, ARCH+ Special Issue, 2016; Christian Kerez et al. (Co-Editors), *Release Architecture*, ARCH+ 224, 2016; Arno Brandhuber, Christopher Roth, Antonia Steger (ed.), *Legislating Architecture Schweiz*, STUDIOL/Edition Patrick Frey No. 214, Zürich, 2016; *The Property Drama*, A Film by Christopher Roth and Arno Brandhuber, 2017

⁵ b&k+ (ed.), *Political Landscape* (Politische Landschaft), Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln, 2001.

⁶ b&k+ (ed.), 'Vorwort der Herausgeber', in: b&k+, *Political Landscape* (Politische Landschaft), Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln, 2001, pp. 007.

⁷ Slavoj Žižek, 'Was kann Lenin uns heute über die Freiheit sagen?', in *Political Landscape*, see note 5, pp. 014-025; published in English as: '(2001) What Can Lenin Tell Us about Freedom Today?', *Rethinking Marxism*, 13:2, 1-9, DOI: 10.1080/089356901101241640, <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/089356901101241640>

⁸ Christopher Dell, 'Soziale Praxis und Improvisation', in: *Political Landscape*, see note 5, pp. 38.

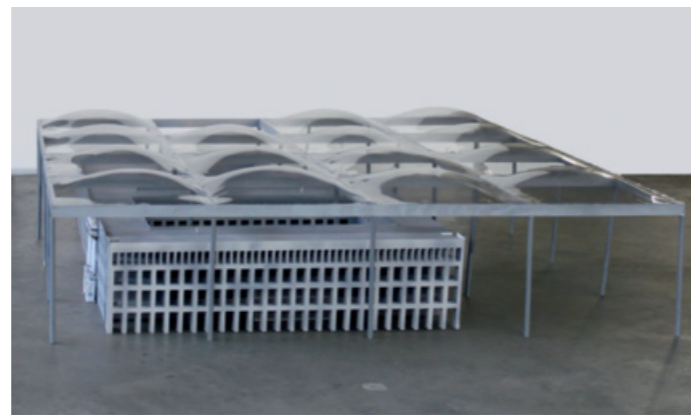
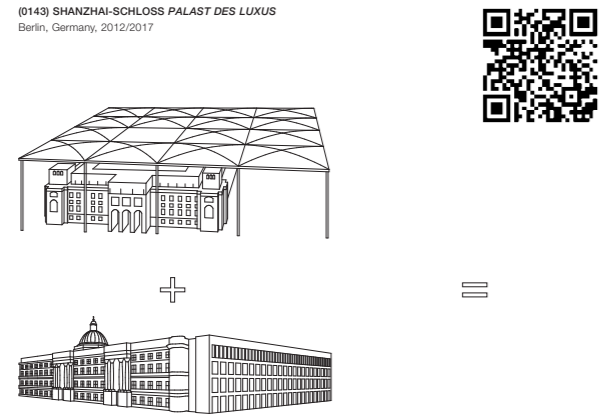
⁹ Diederich Diederichsen, 'Ideologiekritik und Diskursanalyse', in: *Political Landscape*, see note 5, pp. 057

En *Political Landscape*, Žižek, Dell y Diederichsen sientan las bases de una práctica discursiva, crítica, orientada a la acción y ligada a proyectos particulares, que muy bien pueden, o inevitablemente deben, ser impulsados por iniciativas privadas. De hecho, muchos de los proyectos de Brandlhuber los hace para él mismo, como el edificio Brunnenstraße 9 y San Gimignano Lichtenberg, en Berlín, la Antivilla y el pabellón de invitados Rachel en Krampnitzsee, las casas Finanza y Storta en Sicilia, o la cueva que compró en Vauxtin, en la Picardía. Estos proyectos, parafraseando a Curzio Malaparte, son en gran medida *case come me*, al igual que las casas Malaparte y Libera, proyectos con múltiples creadores, situados en paisajes complejos y con múltiples referencias, desde la naturaleza y la política hasta la cultura.

Pero, como activista, Brandlhuber va más allá de lo personal, tratando de abrirse paso entre el estancamiento político. Es el caso, por ejemplo, del proyecto *RGB 165/96/36 CMYK 14/40/80/20* de 2011. El color pardo fue resultado de mezclar los colores asociados a los partidos políticos del ayuntamiento de Berlín, por aquel entonces, el SPD, la CDU, Los Verdes, Die Linke, y el FDP. Se pintaron carteles con este color para protestar contra la escasa diferenciación ideológica que presentan los partidos, en especial, en cuanto a sus propuestas sobre desarrollo urbanístico y sobre la forma en que la ciudad debe gestionar los asuntos inmobiliarios y sus propiedades — para equilibrar el presupuesto municipal Berlín está vendiendo su patrimonio, complicando la planificación del futuro de la ciudad y ocasionando procesos de gentrificación—. Los artistas y las galerías se encargaron de esta acción de protesta a través de exposiciones y debates —además, el proyecto contó con su propio periódico, similar a los existentes, en el que se publicaron artículos sobre estos temas—, algo que se dejó sentir en grado sumo en las elecciones.¹⁰

La propiedad del suelo es un asunto importante para Brandlhuber. En la introducción de *The Dialogic City – Berlin wird Berlin*, junto con Florian Hertweck y Thomas Mayfried, Brandlhuber escribe: "Pensar la ciudad desde una perspectiva espacial y sociológica (también) significa incorporar al diálogo otros temas, además de los (...) habituales debates entre naturaleza y cultura, tradición y modernidad, ficción y realidad, temas como el derecho del individuo a la propiedad de la tierra, o el derecho de la comunidad al suelo urbano; y también, el derecho y la administración de políticas urbanas en las que participen todos los ciudadanos que viven en la ciudad, tanto los emancipados como los refugiados, tanto los beneficiarios de la ayuda social como la *jet set* anglosajona, los inmigrantes vietnamitas o los 'suabos' de Prenzlberg, tanto el precariado creativo como los protagonistas de la cultura con mayúsculas. Aquí, la ciudad se entiende como un lugar abierto, cuya mezcla penetra por todos los resquicios desde la propia urbe a todos los barrios, las manzanas y los edificios. El derecho a la ciudad, que exigía Henri Lefebvre, no puede ser negociable".¹¹

(0143) SHANZHAI-SCHLOSS PALAST DES LUXUS
Berlin, Germany, 2012/2017



Brandlhuber entiende todo ello como prolongación del discurso moderno a diferencia del discurso sobre la 'reconstrucción' de la ciudad, predominante desde los años 90 y orientado, en gran medida, hacia una vuelta a tipologías y estéticas cuasihistóricas. Dedicó uno de los números de la revista *Disko* —que publicaba como profesor del máster de arquitectura de a42.org—, a *Retrospektiv Bauen in Berlin* (Construcción retrospectiva en Berlín). De la edición y el diseño se encargó Verena Hartbaum siguiendo el modelo de las guías arquitectónicas de Berlín editadas por Rolf Rave y Hans-Joachim Knöfel, pero en lugar de presentar edificios modernos y post-modernos, seleccionó cuidadosamente para la publicación una arquitectura regresiva orientada exclusivamente al pasado.¹²

En 2012, el propio Brandlhuber dirigió *Palast des Luxus*, un falso documental con tintes irónicos para el programa *Aspekte* del canal alemán ZDF, sobre el supuesto interés chino en promover e invertir en el nuevo *Schloss* de Berlín, levantado como una cuasi-reconstrucción del famoso castillo histórico destruido durante los últimos días de la Segunda Guerra Mundial y diseñado originalmente, entre otros, por Karl Friedrich Schinkel. El promotor chino compraría la ruina inacabada del nuevo edificio para construir en ella un centro comercial, el 'Palacio del lujo', que se remataría con la cubierta que Sir Norman Foster proyectó para el *Reichstag* y que nunca se construyó. Los chinos lo harían conforme a las reglas del *Shanzhai*, una forma de plagiar productos que, según explica Byung-Chul Han en su libro sobre este tema, gracias a la introducción de errores o pequeñas modificaciones consigue paradójicamente mejorar los productos, y así, evolucionarlos. En este caso, ni siquiera haría falta hacer una copia en China, ya estaría hecha aquí.¹³

¹⁰ Véase también: Arno Brandlhuber et al. (ed.), *ARCHIPEL*, pirated newspaper, 2012.

¹¹ Arno Brandlhuber, Florian Hertweck, Thomas Mayfried (ed.), Einleitung, en: *The Dialogic City – Berlin wird Berlin*, Verlag der Buchhandlung Walter König, 2015, p. 12.

¹² Verena Hartbaum, 'Retrospektiv Bauen in Berlin seit 1975', *Disko*, 27, epubli GmbH (28 mayo 2014).

¹³ Brandlhuber+ Peter Schiering y Benedikt Gondolf (ed.); Sebastian Leist (cámara), Philipp Menzen (montaje), Ralf Lindermann y Fang Yu (actores); Klara Bindl, Tobias Hönig, Cornelia Müller (maqueta del Stadtschloss), Palast des Luxus, 'Shanzhai' für das Berliner Stadtschloss, falso documental, Berlín, ZDF Aspekte, 2012.

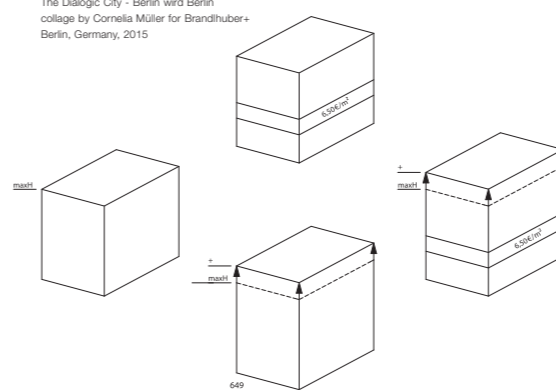
In *Political Landscape*, Žižek, Dell and Diederichsen thus provide the foundations for a discursive, critical, action-oriented practice, which is attached to individual projects that may very well —or even inevitably must— be carried by private passions. Indeed, many of Brandlhuber's projects are realised for himself, like the building Brunnenstraße 9 in Berlin, the Antivilla and Rachel Guesthouse in Krampnitz, San Gimignano Lichtenberg in Berlin, the Finanza and Casa Storta houses in Sicily and the cave that Brandlhuber bought in Vauxtin in the Picardie. They are, to paraphrase Curzio Malaparte, to a large degree *case come me*, with multiple authors —as with the Malaparte and Libera houses— and they are positioned in complex landscapes with multiple references, from nature through politics to culture.

As an activist, however, Brandlhuber reaches beyond the personal, trying to break through the political impasse. This is particularly the case in his 2011 project, *RGB 165/96/36 CMYK 14/40/80/20*. The brownish colour is the result of mixing the signature colours of the political parties in the Berlin City Council, at the time the SPD, CDU, Grünen, Linke and FDP. This was put on posters to protest against the disappearing differentiation between those parties, in particular where urban development and the way the city should deal with real estate and properties are concerned. To balance Berlin's city budget, these properties are increasingly being sold, causing gentrification and making it more difficult to plan for the city's future. The action was taken up by artists and galleries and came to the fore in the elections.¹⁰ The project was accompanied by a newspaper which looked like existing newspapers but contained series of articles about this issue as well as exhibitions and debates.

Land ownership is an important issue for Brandlhuber. In the introduction to *The Dialogic City – Berlin wird Berlin*, written jointly with Florian Hertweck and Thomas Mayfried, Brandlhuber says, "Thinking the city spatially and socially (also) means bringing other things into dialogue other than the (...)duels (between Nature and Culture, Tradition and Modernity, Fiction and Reality, B.L.): the right of the individual to own land and the right of the community to urban soil, to urban politics with its administration and the participation by all those who live in the city, from emancipated citizens to refugees, from welfare recipients to the Anglo-Saxon jet set, from Vietnamese migrants to the Prenzlberg Swabians, from the creative precariat to high culture actors. Here, the city is understood as an open place, whose mixture runs through every scale, from the city to the neighbourhoods to the block and buildings. The right to the town demanded by Henri Lefebvre must not be negotiable".¹¹

(0179) BIKIN TEMPELHOF

The Dialogic City - Berlin wird Berlin
collage by Cornelia Müller for Brandlhuber+
Berlin, Germany, 2015



Brandlhuber sees this as a continuation of a modernist discourse, as opposed to the dominant discourse from the 1990s on the 'reconstruction' of the city, which was largely guided by a return to quasi-historical typologies and aesthetics. He dedicated one of the issues of the *Disko* magazine —which he published as a professor at the a42.org Master of Architecture course— to *Retrospektiv Bauen in Berlin* (Retrospective Building in Berlin). Vera Hartbaum edited and designed it following the example of the architectural guides to Berlin published by Rolf Rave and Hans-Joachim Knöfel. But instead of highlighting modernist and post-modernist buildings, she carefully selected regressive architecture, which was only oriented towards the past.¹²

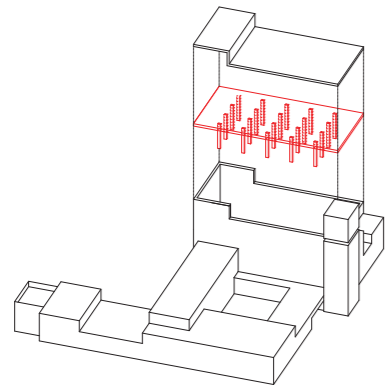
In 2012, Brandlhuber himself directed *Palast des Luxus*, a mildly ironic fake documentary for the German ZDF television show *Aspekte* on a supposed Chinese interest in investing in and developing the new *Schloss* in Berlin, erected as a pseudo-reconstruction of the famous historical castle —destroyed in the last days of the Second World War— whose original was designed by Karl Friedrich Schinkel, amongst others. The Chinese developer was to buy the unfinished ruin of the new building to insert a shopping mall, the '*Palace of Luxury*'. Above it, he was to install the roof that Sir Norman Foster had envisaged for the *Reichstag*, which was never built. The Chinese would develop it according to the rules of *Shanzhai*, a form of copying products which —according to Byung-Chul Han in his book on the subject— allows for improvements and thus progress, paradoxically through the introduction of mistakes or minor alterations. But remember, in this case, the copy was already there, so they wouldn't have to make it in China!¹³

¹⁰ See also Arno Brandlhuber et al. (ed.), *ARCHIPEL*, pirated newspaper, 2012.

¹¹ Arno Brandlhuber, Florian Hertweck, Thomas Mayfried (ed.), Einleitung, in: *The Dialogic City – Berlin wird Berlin*, Verlag der Buchhandlung Walter König, 2015, pp. 12.

¹² Verena Hartbaum, 'Retrospektiv Bauen in Berlin seit 1975', *Disko* 27, epubli GmbH (28 May 2014).

¹³ Brandlhuber+ Peter Schiering und Benedikt Gondolf (ed.); Sebastian Leist (Camera), Philipp Menzen (Cut), Ralf Lindermann und Fang Yu (Actors); Klara Bindl, Tobias Hönig, Cornelia Müller (Model Stadtschloss), Palast des Luxus, 'Shanzhai' für das Berliner Stadtschloss, Fake Documentary, Berlín, ZDF Aspekte, 2012.

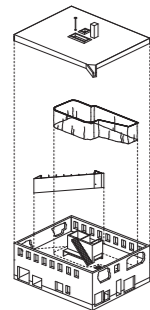


(0145) ST. AGNES.
GALLERY
Berlin, Germany, 2012/2015

ARTE

Aparte de cuestionar las normas, de su activismo, o de buscar nuevas formas colaborativas que generen creatividad y producción espacial y cultural, no hay que olvidar que el trabajo de Brandlhuber también cuestiona lo que es, y podría ser, la esencia de la arquitectura en el contexto de una práctica en su mayor parte europea. No se trata de entender la arquitectura de Brandlhuber en términos de estilo, o de caligrafía personal, sino de entender lo que está, o pudiera estar, oculto, incluso sepultado o sustraído, en el palimpsesto de distintas capas de sustancia construida, significado, historia, política, economía, leyes, ordenanzas y normas que conforman nuestro entorno. Algo que además resulta difícil de definir, pues tanto la improvisación, como tema recurrente y fundamental en su obra, como la espontaneidad se relacionan de forma natural con su búsqueda de libertad a través de la acción, también en el caso de sus colaboraciones, que a veces dan la impresión de ser casi *jam sessions*.

La arquitectura, directa o indirectamente, organiza las relaciones humanas, pero es también una forma de arte. Brandlhuber mantiene un estrecho contacto con el mundo del arte, y ha colaborado repetidamente con Thomas Demand, Heinz Emigholz, Isa Melsheimer, Olaf Nicolai, Anselm Reyle, Christopher Roth, Manfred Pernice y otros artistas —por ejemplo, la Antivilla es un marco para la exposición de obras de arte, algunas de ellas hechas especialmente para este lugar—. Esos contactos y afinidades de Brandlhuber con el mundo del arte se han traducido en encargos para proyectar galerías y museos: es el caso de la transformación de la antigua iglesia y centro parroquial de St. Agnes (del arquitecto Werner Düttmann) en una sala de exposiciones y centro cultural; del edificio LoBe, o del almacén de arte de la Fahrbereitschaft, todos ellos en Berlín; pero también del museo privado para la Horst & Gabriele Siedle Art Foundation, en Furtwangen —incluso de la galería que ocupa los niveles inferiores del edificio de Brunnenstraße 9 en Berlín—.

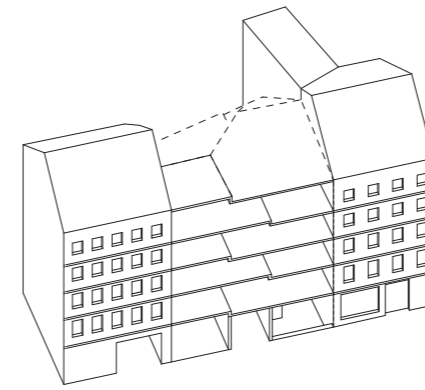


(0131) ANTIVILLA
Krampritz, Potsdam, Germany, 2010/2015

Sin duda, la obra de Brandlhuber puede considerarse una *recherche patiente* artística y estética —similar a la búsqueda con la que los artistas dan forma a su obra—, muy conceptual, en el sentido de que siempre revela el contexto en el que se produce, o en el que interviene, pero también una obra extraordinariamente deudora de la tradición material del arte alemán iniciada por Joseph Beuys, siendo el hormigón, obviamente, uno de los materiales preferidos por Brandlhuber, tanto si lo ha de preservar, por estar ya presente en los edificios que rehabilita, como si lo ha de escoger para una obra nueva, o para una instalación, como en *Archipel* (2012), en el que se dispone de forma amontonada.

Por lo general, en la obra de Brandlhuber los materiales aparecen tal como son, sin ningún acabado o revestimiento. Al igual que en la obra de Beuys, o en la de sus seguidores, y a diferencia del arte minimalista o conceptual estadounidense, el material siempre tiene un sentido y un significado social, cultural o psicológico. De hecho, en la mayoría de los edificios del periodo de postguerra en los que él ha intervenido, el hormigón es desde el principio el material protagonista, dada la carga cultural del movimiento moderno.

El hormigón puede moldearse, pero también puede él mismo constituirse en molde de la vida en su interior, como ocurre en el pabellón *Rachel*. Su nombre alude, claro está, a la artista Rachel Whiteread, conocida por sus vaciados de todo tipo de objetos, pero sobre todo por los vaciados de espacios interiores de edificios. En su obra, especialmente en *House* (Londres, 1993) —a partir del molde de una típica casa victoriana—, y en *Holocaust Monument* (Viena, 2001) —el molde de una biblioteca—, Whiteread revela el pasado y el contenido secreto que ha sido moldeado dentro de los edificios. El carácter masivo, sólido, de estas piezas las dota de un cierto halo de mausoleo.

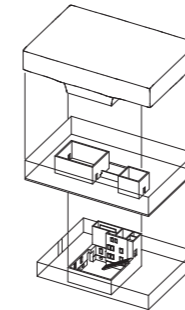


(0148) BRUNNENSTRASSE 9.
GALLERY AND ATELIER BUILDING
Berlin, Germany, 2007/2010

ART

Apart from questioning rules, activism and finding new, collaborative ways to generate creativity, spatial and cultural production, we should not forget that Brandlhuber's work is also about questioning what the essence of architecture is and can be, in the concrete context of a —primarily European— architectural practice. It is not about his own architecture in the sense of a personal style or handwriting. What it is or could be seems largely hidden or even buried in a palimpsest of layers of built (or subtracted) substance, meaning, history, politics, economy, laws, regulations and norms that make up our environment. It's also difficult to define, as improvisation is an important, recurrent theme in Brandlhuber's work. In its spontaneity, it is of course related to the search for freedom through action. It is also related to his collaborations, which sometimes almost give the impression of being jam sessions.

Architecture organizes human relationships, directly or indirectly, but it's also an art form. Brandlhuber has intensive contacts with the art world and has collaborated repeatedly with artists like Thomas Demand, Heinz Emigholz, Isa Melsheimer, Olaf Nicolai, Anselm Reyle, Christopher Roth, Manfred Pernice and many others. The Antivilla is the setting for a series of art pieces, several of which were made specially for the location. Some of Brandlhuber's contacts in and affinity with the art world resulted in commissions for galleries and museums, like the conversion of St. Agnes, a former church and community centre by architect Werner Düttmann, into a gallery and cultural centre, the LoBe building and the Schaulager at the Fahrbereitschaft, all in Berlin, and a private museum for the Horst & Gabriele Siedle Art Foundation in Furtwangen, in Germany's Black Forest, not to mention the gallery on the lower levels of the Brunnenstraße 9 building in Berlin.



(0170) ART COLLECTION SIEDLE
Furtwangen, Germany, 2014/-

One can certainly see Brandlhuber's work as an artistic and aesthetic *recherche patiente*, very similar to the way artists shape their oeuvre. It is highly conceptual in the way it always reveals the context in which it appears or intervenes, but it is also heavily indebted to the extremely material tradition in German art, initiated by Joseph Beuys. Raw concrete is obviously one of Brandlhuber's favourite materials, whether already present in the buildings he converts, as a material for a new construction, or even in its undefined shape in the *Archipel* installation (2012).

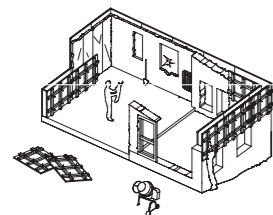
In Brandlhuber's work, materials generally appear as they are, without any cladding or finish. As in the work of Beuys and his followers —in contrast to American minimal or conceptual art— the material always has a social, cultural and psychological meaning and feeling. In most of the pre-existing situations that Brandlhuber has worked in, which date from the post-war period, concrete is a predominant material from the outset, culturally charged by modernism.

Concrete can be moulded, but it can also be a mould for the life inside, as in Brandlhuber's *Rachel* guesthouse. The name refers of course to the artist Rachel Whiteread, who became known for her casts of all kinds of objects, but most particularly building interiors. In her work, particularly *House* (1993), taken from an everyday Victorian terrace house in London and the *Holocaust Monument* in Vienna (2001), cast from a library, she reveals the secret past life and contents that have been moulded inside buildings. The massivity of these pieces gives them a somewhat tomb-like aspect.

La razón de ser de *Rachel*, en la propiedad de la Antivilla, puede, desde luego, ser más pragmática, pero es obvio que utiliza el método de Whiteread para dar a la intervención un mayor significado. El punto de partida del proyecto son las ruinas del 'Kulturbaracke', un edificio de la época socialista, situado en la antigua RDA, cuya misión era llevar la cultura al medio rural. Dado que la normativa en este lugar prohíbe construir nuevos edificios, pero sí rehabilitar los existentes siempre que no se demuelan, lo que Brandlhuber hizo fue utilizar los muros existentes de la construcción en ruinas como parte del encofrado del nuevo pabellón. Como él mismo afirma, el resultado no es un monolito, sino un volumen hueco, susceptible ahora de ser utilizado como casa de invitados. La nueva construcción es memoria de un edificio cultural construido en otra época, pero en lugar de sepultarlo como si fuera un monumento, lo libera.

Otro material que suele emplear Brandlhuber es el panel de policarbonato industrial translúcido. Introduciendo ligeras alteraciones respecto a la forma industrial estándar resulta muy económico —haciendo asequible para la gente edificios que de otro modo, por lo general, no lo son—, y además, es un material que por su espesor permite obtener más superficie útil. La naturaleza artificial, pulcra y estéril del policarbonato suele contrastar radicalmente con el contexto —en edificios de oficinas, este material se utiliza para realizar composiciones minimalistas y rigurosamente autónomas—. Un buen ejemplo del uso del policarbonato es *Fahrbereitschaft*, en Lichtenberg, un conjunto de edificaciones situado en el antiguo Berlín Oriental —ubicado en una zona cuya reurbanización está pendiente de la modificación de los actuales planes de ordenación—, que en su día albergaba talleres y pabellones para los automóviles, conductores y mecánicos de los políticos de la RDA. El conjunto, un barrio en sí mismo en el que hubo garajes, una gran sala de baile y un casino, es propiedad ahora de un antiguo consultor y coleccionista de arte, que a través de la fundación Haubrok alquila parte del complejo a pequeñas empresas ligadas a la industria creativa, aunque no siempre. Además de una galería de arte en la zona de entrada, Brandlhuber ha proyectado en la parte de atrás del complejo un edificio de 108 metros de largo, que se alquila para estudios, talleres y pequeñas oficinas, desde cuya cubierta-terracea los inquilinos pueden disfrutar de una sorprendente vista de la jungla urbana de los alrededores. Ambos edificios están contruados con elementos industriales prefabricados, de color blanco translúcido, que contrastan de forma radical con su entorno, aunque ambos comparten la sobriedad industrial del conjunto —el contraste de materiales deviene aquí en cualidad conceptual—. El volumen de la galería señala la entrada a *Fahrbereitschaft*, mientras la pieza alargada sirve de marco al solar en su totalidad, surgiendo al fondo desde cualquier perspectiva.

©148) RACHEL GUESTHOUSE
Kramnitz, Potsdam, Germany, 2012



AS FOUND

Muchos de los edificios y estructuras urbanas en los que interviene Brandlhuber, en lugares como Colonia, Berlín y la Sicilia de post-guerra, los trata *as-found*. Alison y Peter Smithson ya describieron con esas palabras la casa a la que se mudaron en 1953 para pasar los últimos años de un contrato de arrendamiento de 20 años en Limerston Street, Chelsea: "En esa casa, se homenajeaba el *as-found*: la bañera se alzaba desnuda sobre sus cuatro patas; la cadena galvanizada del retrete colgaba delante del papel pintado de Paolozzi; nuevas cosas y nuevas plantas se apoyaban contra las viejas paredes cubiertas de hollín del patio".¹⁴ La antigua calle de Limerston sirvió de fondo para la foto de grupo de Alison y Peter Smithson junto a Nigel Henderson y Eduardo Paolozzi que fue portada del catálogo de la famosa exposición *This is Tomorrow*, en la Whitechapel Art Gallery de Londres del año 1956. Luego, los Smithson describen cómo hacían uso de los viejos muros de la casa para servir de fondo a plantaciones, obras de arte y otras cosas, y que los objetos más sorprendentes que encontraron fueron, ciertamente, las fantásticas tuberías: "Una imagen típicamente brutalista", escribieron. La combinación de aquella fotografía —en la que aparece gente seria, escéptica, incluso enfadada, con el sombrío fondo del Londres de postguerra envuelto en el famoso *smog*— y de la leyenda 'This is tomorrow' hoy parece contradictoria, aunque los Smithson afirmasen que en ella ya se podían vislumbrar las semillas de futuras obras de éxito: "La decoración del aseo de Eduardo Paolozzi, es un estilo luego usado por Nigel Henderson en Bethnal Green y en Thorpe-le-Soken".¹⁵

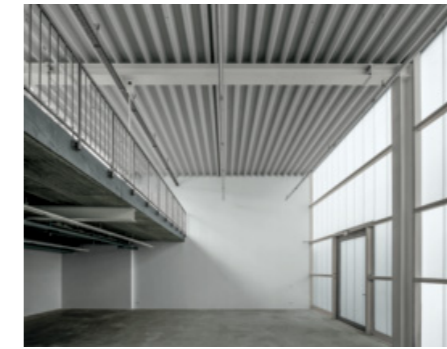
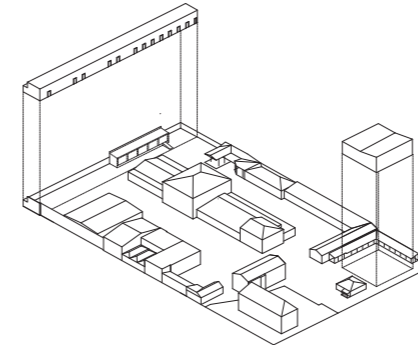
Los Smithson también mostraron en *Urban Re-Identification Grid*, en el congreso de los CIAM celebrado en Aix-en-Provence en 1953, otras calles existentes como ejemplo de espacios libres para el juego de los niños. Una trama urbana que sugería que partiendo de este tipo de calles podrían crecer, igual de libres y lúdicas, nuevos barrios y ciudades. La Limerston Street de los Smithson también podría considerarse la semilla de la obra actual de Arno Brandlhuber. Algunos de sus proyectos más conocidos parten de edificios —a veces sin terminar, a veces en ruinas— que sirven de telón de fondo brutalista para la obra de diferentes artistas, cineastas y diseñadores de mobiliario y otros productos, mientras una beligerante jardinería de guerrilla se apropia de sus alrededores.

¹⁴ Alison y Peter Smithson, 'Limerston Street, Chelsea', en: Alison and Peter Smithson, *The Charged Void: Architecture*, The Monacelli Press, Nueva York, 2001, p. 81.

¹⁵ Idem.

The occasion for *Rachel* may certainly be more pragmatic, but it uses Whiteread's method to give it meanings beyond that. It starts from the ruins of the 'Kulturbaracke', a building from the former DDR socialist era that was meant to bring culture to the countryside. One law did not permit new buildings on this site, but another allowed modifications to the existing building as long as it remained standing throughout the process. The walls of the existing building were therefore used as part of the formwork for a new building inside the old one. As Brandlhuber points out, the result is not a monolith, but a hollow volume, which can now be used as a guest-house. The new building is both a memory of a cultural building from another era, and, instead of just burying that in a monument, it is also a liberation from it.

Another material that Brandlhuber often uses is translucent industrial polycarbonate panelling. With slight alterations from its standard industrial form, it can be very cheap and thus allow more space to be built or buildings made accessible for people who could normally not afford them. The artificial, slick and sterile nature of this material often contrasts sharply with the context. In a series of office buildings, it is used to produce starkly autonomous, minimalistic compositions. A good example of the latter use of polycarbonate is the *Fahrbereitschaft*, a complex in former East Berlin for the cars, drivers and mechanics of GDR politicians. The district, Lichtenberg, will be redeveloped as soon as the current zoning plans are altered. The complex, almost a district in itself which originally housed garages, a large ballroom, a casino and so on, is now owned by the Haubrok Foundation —set up by a former business consultant and art collector— which rents out part of it to a mixture of small businesses, some of which are related to creative industries. Apart from a gallery at the entrance, Brandlhuber also designed a 108-metre-long building on the rear boundary of the plot for rental as ateliers, workshops and small offices. The tenants enjoy the surprising view of a kind of urban wilderness from their roof terrace. Both buildings are realized in white translucent prefab industrial elements, which produces a stark contrast to their surroundings, even though all the buildings share an industrial sobriety— here, the contrasting material also becomes a conceptual quality. The gallery marks the entrance to the quarter, and the 108-metre slab frames the plot as a whole, appearing in the background of every view.



©182) FAHRBEREITSCHAFT LICHTENBERG,
ART STORAGE AND WORKSHOPS
Berlin, Germany, 2015/2017

AS FOUND

Brandlhuber applies an *as-found* treatment to many of his building and urban structure projects in post-war Cologne, Berlin and Sicily. Alison and Peter Smithson said about the house on Limerston Street in Chelsea that they took over in 1953 for the final stretch of a 20 year lease in 1953, "In this house, the 'as-found' was celebrated: the bath stood naked on its four legs; the lavatory chain hung galvanised before Paolozzi wallpaper; in the backyard, new things, new plants sat against old sooty walls".¹⁴ The old street featured as a backdrop to the group photo with Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi and the two architects on the cover of the catalogue of the famous *This is Tomorrow* exhibition at London's Whitechapel Art Gallery in 1956. The Smithsons describe how they used the old walls of the house as a backdrop for plantings, art and other objects. The most striking objects were certainly the fanciful plumbing they found. "A classic brutalist image," they wrote. The combination of the photograph —featuring serious-looking, sceptical and maybe even angry people against the grim background of post-war London blanketed in its legendary greish smog— with the caption 'This is Tomorrow' seems contradictory today, even though the Smithsons claimed it was a glimpse of the seeds of later successful works. "The decoration of the W.C. by Eduardo Paolozzi, is a style later used by Nigel Henderson at Bethnal Green and Thorpe-le-Soken".¹⁵

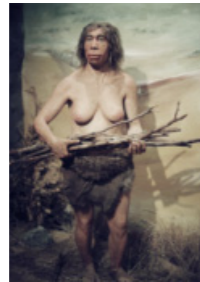
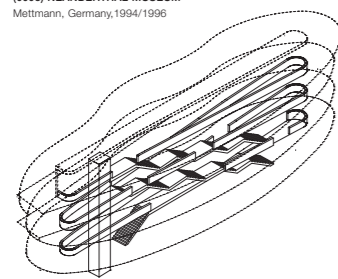
The Smithsons also showed existing streets as free spaces for playing children in their Urban Re-Identification Grid for the CIAM conference in Aix-en-Provence in 1953. This grid suggests that from such streets, new districts and cities could grow that would be equally free and playful. One may also consider the Smithson's Limerston Street also as a seed for Arno Brandlhuber's oeuvre today. Some of his most famous projects begin from buildings —sometimes unfinished, sometimes ruins—, which are the brutalist backdrop for work by different artists (including filmmakers), designer furniture and other products, while their surroundings are appropriated by guerilla gardening.

¹⁴ Alison and Peter Smithson, 'Limerston Street, Chelsea', in: Alison and Peter Smithson, *The Charged Void: Architecture*, The Monacelli Press, Nueva York, 2001, pp. 81.

¹⁵ Idem.

El uso de estructuras existentes es el hilo conductor de la carrera de Brandlhuber. Ya en el prólogo de mi primer libro sobre *b&k+*, dije que "en cierto modo, la obra de *b&k+* está arraigada en un contexto alemán. Es difícil decir por qué y cómo, ya que la obra no se manifiesta como un estilo. En parte, esto es así porque *b&k+* construyen en un paisaje urbano definido por la historia —aunque lo que quedase de ella fuera mutilado durante la Segunda Guerra Mundial—, pero también porque juegan libremente con las historias, cualidades y significados que extraen de ese paisaje".¹⁶ Por aquel entonces, Brandlhuber todavía residía en Colonia, una ciudad de rápido crecimiento en la que todavía podía percibirse, en muchos edificios de la periferia, que los nuevos edificios se construían dentro, o sobre, las ruinas de otros casi totalmente destruidos durante la SGM. La parte que se construía nueva solía ser más o menos moderna, luego, para tapar la diferencia entre lo nuevo y lo antiguo se colocaba un revestimiento de baldosas cerámicas en las zonas de la planta baja.¹⁷

(0003) NEANDERTHAL MUSEUM
Mettmann, Germany, 1994/1996



Storta, Sicily



El uso de estructuras existentes también nos remite al modo en que los neandertales, tema del primer edificio que construyó Brandlhuber, habitaban el paisaje y ocupaban sus cuevas. En buena medida, los neandertales las utilizaron *as found*, haciendo ocasionales mínimas alteraciones y añadidos —alteraciones que anticipan, según algunos, lo que hoy consideramos arte—. El concepto helicoidal del proyecto del museo parte de la *Feldhofer Grotte*, el yacimiento arqueológico de los neandertales encontrado no muy lejos del emplazamiento del actual museo y completamente destruido durante su descubrimiento, algo que resulta irónico, porque los neandertales vivieron en esas cuevas miles de años y apenas las cambiaron. Quizás la historia y el destino de la *Feldhofer Grotte* hicieron reaccionar a Brandlhuber de destruir los espacios que encuentra a la hora de hacer nuevas adaptaciones. Probablemente, hoy los arqueólogos tendrían más cuidado, porque no sólo son conscientes de que sus investigaciones conllevan inevitablemente el destruir pruebas, sino que entienden que en el futuro se desarrollarán nuevos métodos que permitirán estudiar mejor la historia de los yacimientos.

(0183) GUARDA DI FINANZA, HOLIDAY HOUSE
Castellammare del Golfo, Sicily, Italy, 2015-2017



Hace poco, Brandlhuber se compró una cueva en Vauxtin, en la Picardía, Francia, una zona donde también se han encontrado restos de neandertales. El espacio le fascinó porque está misteriosamente iluminado desde abajo —aunque todavía, excepto una comida de hermandad con la gente del pueblo como parte de un proyecto en colaboración con el artista Clay Ketter, no ha hecho nada en la cueva, que yo sepa—. También compró dos ruinas de construcciones sin acabar en Sicilia que ahora está convirtiendo en segundas residencias. Una de ellas fue en su origen una casa de hospedaje —luego utilizada por la Guardia di Finanza hasta que la construcción fue declarada ilegal—, en la que, en primer lugar, adoptó algunas medidas urbanísticas para legalizar el edificio, y después, eliminó los muros no portantes e hizo algunas otras intervenciones mínimas que dieron como resultado el que la construcción en bruto se convirtiera en una espléndida casa de vacaciones con vistas y acceso al mar. La otra ruina, la Casa Storta, se halla en una bella zona natural, en la que ya no se permite construir, y se asienta sobre un pequeño cerro desde el cual también se ve el mar. Antes de terminarse, durante su construcción, la edificación sufrió unas lluvias torrenciales que provocó el que se inclinase dos metros respecto a la horizontal, si bien la estructura de hormigón aguantó intacta. Inspirado por *Function of the Oblique* de Claude Parent, Brandlhuber ha proyectado el interior para articular dos tipos de espacio: uno paralelo al horizonte visible, y otro respetando la inclinación de la planta, que se volverá ahora un paisaje ondulado e inclinado, con aseo, bañera, cocina y área para sentarse.

¹⁶ Bart Lootsma, Prólogo, en: *Bart Lootsma, Marc Raeder, b&k+, Brandlhuber & Knies +, INDEX ARCHITECTURE*, Verlag der Buchhandlung Walter König, Colonia, 2003.

¹⁷ Sarah Bakewell escribe: "El poeta inglés Stephen Spender, al viajar por el país tras la guerra, comparaba a la gente que veía vagar entre las ruinas de Colonia y de otros lugares con los nómadas del desierto que tropiezan con los restos de una ciudad perdida". *At the existentialist Café*, Vintage, London, 2017, pp. 182

The use of existing structures is a red thread that runs through Brandlhuber's career. Already in the preface of my first book on *b&k+*, I wrote that, "Somehow, the work of *b&k+* is rooted in a German context. It is difficult to say why and how, as it does not so much manifest itself in a style. It is partly due to the circumstance that they build in an urban landscape that is defined by history, even if its remains were mutilated during the Second World War. *b&k+* loosely play with histories, qualities and meanings that they distil from this landscape".¹⁶ At the time, Brandlhuber was still based in Cologne, a sprawling city with many buildings in the periphery still showing that a new building was built in and on top of the ruin of an old one which had been largely destroyed during the Second World War. The new part is usually more or less modernist, and to cover that up there is a difference between the two parts, with the ground floor part often covered with ceramic tiles.¹⁷

Vauxtin, the Picardie



This also resembles the way the Neanderthals, the subject of Brandlhuber's first building, inhabited the landscape and settled in caves. They largely used them *as found* as well, sometimes making minimal alterations and additions that some think anticipated what we now consider to be art. The spiralling concept of the museum begins with the archaeological remains of the first Neanderthal, which were not far away from the site of the museum in the *Feldhofer Grotte*, irretrievably destroyed during its discovery. This is quite ironic, considering that the Neanderthals themselves lived there for thousands of years without any noteworthy alteration. Maybe the history and fate of the *Feldhofer Grotte* made Brandlhuber wary of simply destroying the spaces he receives to build new housing. Today, archaeologists would probably be more careful, knowing not only that their research inevitably destroys evidence, but also that new methods might be developed in the future to learn more about the findings.

Antivilla, Kramnitz



Brunnenstrasse 9, Berlin



San Gignano Lichtenberg, Berlin



Recently, Brandlhuber bought a cave in Vauxtin in the Picardie region of France, also an area where traces of Neanderthals have been found. The space fascinated him because intriguingly, it is lit from below. Apart from a communal dinner with the locals as part of a project with the artist Clay Ketter, he hasn't done anything with it yet. Similarly, Brandlhuber bought several ruins of unfinished buildings in Sicily, which he has turned into holiday homes. One was originally built as a guesthouse and later used by the Guardia di Finanza until it was declared illegal. After taking landscaping measures to legalize the building, removing non-bearing walls and other minimal interventions, the raw structure turned into a splendid holiday house with a view and access to the sea. Casa Storta, also in Sicily, sits on a small hill with a view of the sea as well, in a beautiful natural area where construction is no longer allowed. Before it was finished, it tilted two metres after heavy rainfall, while the shape of the concrete structure remained intact. Inspired by Claude Parent's *Function of the Oblique*, the interior will be developed with two kinds of interior spaces: one parallel to the visible horizon, and the original floor turned into a sloped, undulating landscape, with habitational functions like a toilet, bathtub, kitchen and seating.

¹⁶ Bart Lootsma, Preface, in: *Bart Lootsma, Marc Raeder, B&K+, Brandlhuber & Knies +, INDEX ARCHITECTURE*, Verlag der Buchhandlung Walter König, Cologne, 2003.

¹⁷ Sarah Bakewell writes: "The English poet Stephen Spender, travelling the country after the war, compared the people he saw wandering through the wreckage of Cologne and other places to desert nomads who had stumbled across the ruins of a lost city". *At the existentialist Café*, Vintage, London, 2017, pp. 182

En una conversación con Christian Kerez sobre *Legislating Release/Releasing Legislation*, en un número especial de la revista *ARCH+* editado con motivo de la participación de ambos en la Bienal de Venecia de 2016, Brandlhuber dice que la cueva en la Picardía, aunque fuera construida recientemente, en el siglo XIX —ampliando otra gruta existente de cuyas paredes de piedra caliza se extrajeron unos bloques rectangulares, lo que la dotó de una forma casi ortogonal— "describe algo así como un espacio anterior a las normas".¹⁸ Parece representar algo a medio camino entre el mundo de los neandertales, que encontraron unas cuevas y apenas las modificaron, y nuestra presente etapa de evolución, caracterizada por una sociedad que vive en un entorno urbano cada vez más denso, regulado por todo tipo de leyes, reglamentos y normativas. Varias publicaciones, en particular los números especiales de *ARCH+* sobre *Legislating Architecture* y *Release Architecture*, situaban la contribución de Kerez —con la instalación *Incidental Space* en el pabellón suizo de la Bienal de Venecia— en estrecha relación con la obra de Brandlhuber.¹⁹ *Incidental Space* también es una especie de gruta en la que Kerez ha intentado liberar la arquitectura de funcionalidad y normas en busca de una autonomía definitiva —a diferencia de la arquitectura ideal de Brandlhuber, la de Kerez no permite habitar en ellas a las personas—.



(0191) ARCH+ 224
LEGISLATING ARCHITECTURE
Arch+ Verlag GmbH, 2016



(204) ARCH+ 231
The Property Issue
Arch+ Verlag GmbH, 2018

Distintos aspectos del *as found* aparecen en uno de los últimos proyectos de Brandlhuber, el nuevo edificio para la colección de arte de la Horst & Gabriele Siedle Art Foundation en Furtwangen, en la Selva Negra. Hoy en día, la S. Siedle & Söhne Telefon-und Telegrafenwerke OHG es conocida como empresa líder en el mercado de sistemas de comunicación en edificios, pero empezó fundiendo piezas para relojes de cuco, relojes con los que se suele asociar a la Selva Negra. El proyecto parte de la organización del conjunto histórico del Furtwangen y reutiliza dos edificios. Uno de ellos será rehabilitado y destinado a la administración; el otro, antes de demolerlo, servirá, de forma parecida a lo que se hizo en Rachel, de molde para dar forma a un vacío de triple altura como vestíbulo central del museo —aludiendo a los orígenes de la empresa, el molde llevará la huella de las texturas de la ruinoso fachada del antiguo edificio—. Este vaciado también se convertirá en el núcleo constructivo del edificio, soportando el volumen superior en voladizo, que desarrollará una generosa superficie para exposiciones. Dos salas, que reproducen exactamente el tamaño de las que actualmente albergan la colección, se dispondrán en el centro del espacio como particiones y para colaborar en la transmisión de cargas desde la piel de hormigón del volumen superior hasta el núcleo. Al exterior, este volumen rectangular se convertirá en una figura aparentemente amorfa porque, en lugar de incluir más acero en las zonas que conlleven mayor tensión comparativa, se aumentará el espesor del hormigón. Esto enfatizará la naturaleza amorfa y maleable del hormigón.

LA FORMA DE LA LEY

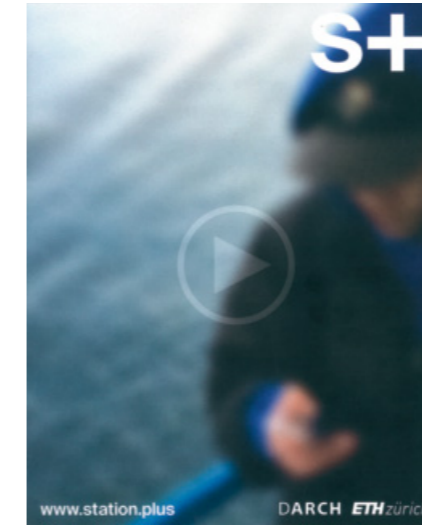
En la sociedad moderna, las leyes, los reglamentos y las normas han reemplazado a la legitimidad y potestad tradicional inherente a la persona. En lo que Anthony Giddens denomina 'sistemas abstractos', uno apenas trata con personas.²⁰ Interactuamos con 'otros abstractos' a través de interfaces anónimas, cada vez más basadas en ordenadores y redes —como el cajero automático y la tarjeta de crédito—, a veces hay expertos involucrados, pero incluso sus conocimientos científicos especializados y sus consejos pueden rebatirse, como pasa con los litigios y las segundas opiniones. Y si las cosas se tuercen, intervienen la policía, los abogados y los jueces.

¹⁸ Stephan Trüby en conversación con Christian Kerez y Arno Brandlhuber, en: 'Legislating Release', *ARCH+ Special Issue Legislating Architecture*, 2016, p.13.

¹⁹ 'Legislating Architecture' y 'Release architecture', véase la nota 4.

²⁰ Anthony Giddens, 'Living in a Post-Traditional Society', en: Ulrich Beck, Anthony Giddens, Scott Lash, *Reflexive Modernization, Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Polity Press, Oxford/Cambridge, 1994, pp. 89. [Ed. cast.: *Modernización reflexiva: política, tradición y estética en el orden social moderno*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.]

In a conversation with Christian Kerez in a special issue of *ARCH+* on the occasion of the contributions of Arno Brandlhuber and Christian Kerez to the 2016 Venice Biennale, *Legislating Release/Releasing Legislation*, Brandlhuber said that the cave in Picardie —even though it was only shaped in the 19th century by cutting rectangular bricks out of the limestone in an existing cave to give it a partly orthogonal shape — "describes something like a space prior to norms".¹⁸ As such, it seems to represent something between the caves found by the Neanderthals, which they left largely unchanged, and our current stage of evolution, in which we live in a society that is defined by an increasingly dense urban environment that is highly regulated by all kinds of laws, regulations and norms. Several publications, notably the special issues of *ARCH+* on *Legislating Architecture* and *Release Architecture*, have situated Kerez' own contribution to the 2016 Venice Biennale in the Swiss pavilion —the *Incidental Space* installation— in dialogical relation to Brandlhuber's work.¹⁹ *Incidental Space* is also a kind of grotto, in which he tried to achieve an architecture that is free of functionality and rules the ultimate autonomous architecture, although unlike Brandlhuber's ideal architecture, Kerez does not allow people to inhabit it.



STATION+
www.station.plus
DARCH, ETH, Zurich, 2018

Different aspects of the *as found* appear in one of Brandlhuber's latest projects, a building for the Horst & Gabriele Siedle Art Foundation in Furtwangen, in the Black Forest. Today, the S. Siedle & Söhne Telefon-und Telegrafenwerke OHG is known as a market leader in building communication, but it started out casting components for the iconic Black Forest cuckoo clocks. The project starts with the historical setting and re-uses two buildings. One of them will be used as a cast to mould a triple-height central lobby void for the museum before being demolished, in a similar way to the Rachel guesthouse. As a reminder of the firm's origins, the cast will bear traces of the textures on the old building's derelict façade. This cast will also become the constructive core of the building, bearing its cantilevering upper volume, which will contain a generous floor area for exhibitions. Two rooms, replicating the exact size of the rooms that currently hold the collection, stand in the middle as partitions and help transfer the loads from the concrete skin of the upper volume to the core. The exterior of this rectangular volume becomes a seemingly amorphous shape on the outside, as instead of putting more steel in places with a comparatively high stress, the concrete is thickened. This emphasizes the amorphous, malleable nature of concrete.

THE SHAPE OF THE LAW

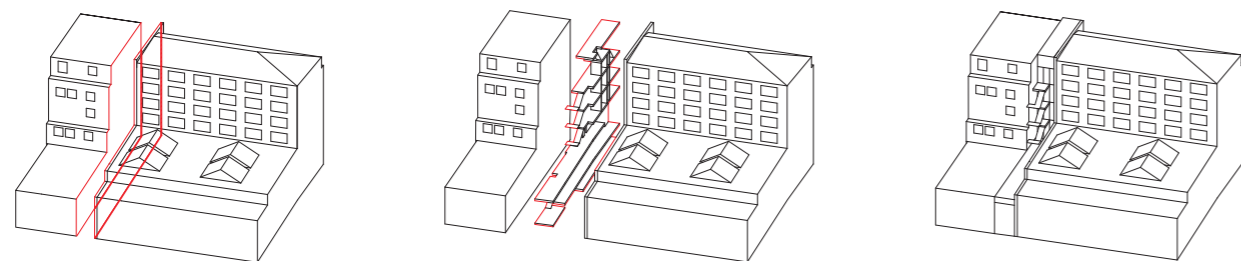
In modern society, laws, regulations and norms have replaced traditional authority, which used to be embodied in a person. Today, in what Anthony Giddens calls 'abstract systems', one hardly ever deals with a person.²⁰ One interacts with 'abstract others' through anonymous, increasingly computer and network-based interfaces like cash dispensers and credit cards. Sometimes experts are involved, but even their specialized scientific knowledge and advice can be disputed to a certain degree in second opinions and legal conflicts. Police, lawyers and judges come in when things go wrong.

¹⁸ Stephan Trüby in Conversation with Christian Kerez and Arno Brandlhuber, in: 'Legislating Release', *ARCH+ Special Issue Legislating Architecture*, 2016, pp.13.

¹⁹ 'Legislating Architecture' and 'Release architecture', see Note 4.

²⁰ Anthony Giddens, 'Living in a Post-Traditional Society', in: Ulrich Beck, Anthony Giddens, Scott Lash, *Reflexive Modernization, Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Polity Press, Oxford/Cambridge, 1994, pp. 89.

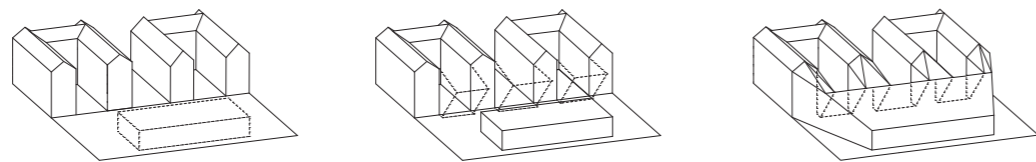
(0010) 2.56,
APARTMENT AND OFFICE BUILDING
Cologne, Germany, 1996/1997



Las normativas de edificación se han convertido en un tema cada vez más relevante para los arquitectos a lo largo del siglo XX, habiendo sido desarrolladas, a menudo, por iniciativa de ellos mismos y en base a investigaciones positivistas. Tales normas han dado forma a la ciudad moderna. Como las bases regulatorias cambian continuamente, también las normas se han ido adaptando a ellas de igual modo. En este proceso, desencadenado en parte por los cambios sociales y los avances tecnológicos, las normativas han ido ganando en complejidad y, por eso mismo, en irrelevancia y contradicción. Hoy día, ocupan voluminosos libros en los que determinan tanto las condiciones como la estructura interna del edificio, incluso su marco físico. En los últimos años, leyes y normativas han vuelto de nuevo a convertirse en temas recurrentes en exposiciones y publicaciones de arquitectura, como la exposición *Form follows Rule* del Centro de Arquitectura de Viena en 2017 y 2018, o el número especial de *Volume* dedicado a *The Shape of the Law*.²¹

Ya en los 90, MVRDV centró su investigación en los sistemas abstractos que regulan nuestro entorno. Como por lo general se pueden cuantificar y tienen consecuencias espaciales, estos sistemas se pueden representar en dibujos tridimensionales, que MVRDV llamó *Datascares*, paisajes definidos por datos. Los paisajes de datos son representaciones visuales de todas las fuerzas cuantificables que pueden influir e incluso definir y controlar el trabajo del arquitecto. Estas influencias pueden ser desde normativas de urbanismo y edificación —como leyes de zonificación— hasta 'reglas prácticas', desarrolladas por inversores, promotores o constructores, o incluso limitaciones técnicas, o condiciones naturales, como las del sol o el viento; pero también esas influencias pueden ser jurisprudencias —por ejemplo, en materia de condiciones laborales mínimas—, o pueden ser presiones políticas ejercidas por grupos de intereses —de dentro o fuera de la entidad que encarga el proyecto—. Todo encargo arquitectónico está limitado por varias de estas sinergias, que con frecuencia son contradictorias pero que cuando se visualizan en su conjunto forman una versión nueva y más compleja de lo que solía ser un plano de situación. Los paisajes de datos son una herramienta práctica que MVRDV maneja en el proceso de diseño para iniciar negociaciones con las distintas partes involucradas en el proyecto, aunque rápidamente se interesaron también por sus efectos colectivos y por la forma en que regulan no sólo un edificio sino gran parte del paisaje (urbano). Además, para las publicaciones que MVRDV suele hacer en el contexto académico, los paisajes de datos se han convertido en una importante herramienta de investigación especulativa. Este método tiene su origen en OMA, donde se empleaba en los concursos, por ejemplo, para encontrar rápidamente las restricciones de una situación compleja y descubrir sus resquicios. En los dibujos tridimensionales, esos resquicios aparecen como volúmenes, o como un vacío. Arno Brandhuber los aborda de forma parecida. Por ejemplo, le interesan los solares más pequeños que puedan quedar en una ciudad, y hace un minucioso inventario de ellos. Sería el caso del edificio 2,56 en Colonia: un vacío entre dos edificios de apenas 2,56 metros de ancho en el que consiguió construir una oficina y varios apartamentos de un solo ambiente, todos ellos accesibles desde una escalera exterior situada en la parte de atrás. O de los *Option Lots*, los vacíos ocultos entre los conjuntos de viviendas prefabricadas construidos por la antigua Alemania del Este en Berlín, de los que Brandhuber ha hecho un inventario, por si fuera posible llevar a cabo en ellos un futuro desarrollo.

(0089) CRYSTAL,
MUNICIPAL SPORTS CENTER
Copenhagen, Denmark, 2003/2006

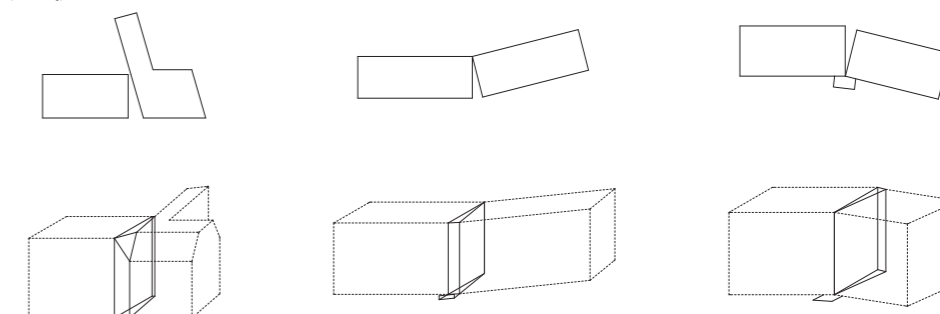


Por lo general, Brandhuber es un maestro indiscutible en utilizar de forma creativa las leyes y las normas. Muchas de las memorias de los proyectos de esta monografía explican con detalle cómo fueron posibles estos proyectos gracias a una interpretación inventiva, creativa, de la ley. Las leyes y las normas, junto con el entorno material *as found*, definen el contexto en el que operan las obras de Brandhuber, si bien, él las aborda de forma más consciente que la mayoría de los arquitectos. Podría decirse que su forma de hacer es el equivalente contemporáneo a la del mundo de los neandertales. A veces, también emplea una suerte de paisaje de datos para definir la envoltura máxima de un edificio, como ocurre con el centro deportivo municipal *Crystal* de Copenhague, cuya forma estaría predefinida por la altura que pudiera alcanzar el pabellón deportivo al pegarse a los cuatro muros medianeros vecinos, y por el acuerdo con las ordenanzas sobre retranqueos del solar —este edificio, al igual que el montañoso proyecto *Magnus Nordwand* en Colonia (2003/2006), podrían haber sido perfectamente proyectos de MVRDV—.

²¹ Exposición 'Form follows Rule', Architekturzentrum Wien, Viena, 23.11.2017-04.04.2018; Volume#38 *The Shape of the Law*, enero 2014.



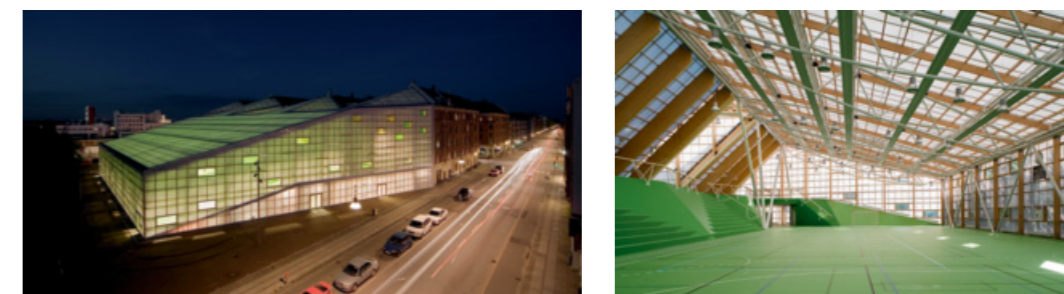
(0132) OPTION LOTS
Berlin, Germany, 2010



In the 20th century, building regulations became an increasingly important issue for architects, often drafted on the initiative of, and by architects themselves and based on positivist research. Regulations have thus shaped the modern city, and as the basis for them has changed —sometimes continuously— they have been continuously adapted. In this process, which may be triggered by changes in society as well as by technological progress, they have become increasingly complex, and in this complexity, sometimes irrelevant or contradictory. Today, they often fill voluminous books and define the conditions for a building and even its internal structure as much as the physical setting. In recent years, laws and regulations have again become a recurring theme in exhibitions and publications on architecture, such as the exhibition *Form follows Rule* in the Vienna Architectural Centre in 2017 and 2018 and the special issue of *Volume* dedicated to *The Shape of the Law*.²¹

Back in the 1990's, the Dutch office MVRDV turned the abstract systems regulating our environment into the focus of their research. As these systems can usually be quantified and have spatial consequences, they can be presented in three-dimensional drawings that MVRDV called *Datascares*, landscapes defined by data. Datascares are visual representations of all the quantifiable forces that can influence or even define and control the architect's work. These influences can be planning and building regulations such as zoning laws, 'laws of experience' developed by investors, developers or builders, technical constraints, natural conditions such as the sun and wind, but they can just as easily be jurisprudence, for example about minimum working conditions, or political pressure from interest groups from both inside and outside the organization that provides the commission. Every architectural commission is constrained by many of these often contradictory forces. When visualized, these forces jointly form a new and more complex version of what used to be the site plan. As such, *Datascares* are a practical tool that MVRDV uses in the design process to trigger negotiations with the different stakeholders. Very early on, the office also became interested in their collective effects and the way they regulate not just one building but large parts of the (urban) landscape. They also became an important speculative research tool, primarily used in publications that are usually realized in an academic context. The origins of this method can be found in OMA, where it was used to quickly find the constraints of a complex situation such as a competition project, and discover the loopholes within it. In the three-dimensional drawings, the loopholes appear as volumes or a cast. This is closer to the way Arno Brandhuber deals with them. He is, for example, interested in the tiniest plots remaining in the city, and has painstakingly made an inventory of them. 2,56, for example, is an infill in Cologne in a gap that is just 2.56 metres wide, although he has managed to insert several one-room apartments and an office, all accessible from a staircase in the back. In Berlin, Brandhuber has drafted *Option Lots*, an inventory of hidden gaps between East German prefab housing complexes with a view to future development.

(0089) CRYSTAL,
MUNICIPAL SPORTS CENTER
Copenhagen, Denmark, 2003/2006



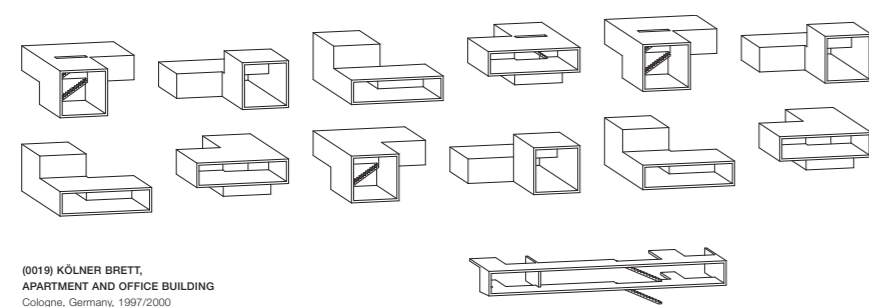
In general, Brandhuber is the undisputed master in using laws and regulations in creative ways. Many of the project descriptions in this monograph of *El Croquis* contain a detailed explanation of how the project became possible through a creative interpretation of the law. Together with the physical environment *as found*, laws and regulations define the context in which Brandhuber works, and he deals with them more consciously than most other architects. This is his contemporary equivalent to the Neanderthal world, so to say. Sometimes he also uses a kind of datascape to define the maximum envelope of a building, for example, as in the *Crystal* municipal sports and culture centre in Copenhagen, the shape of which is pre-defined by the height of the sports hall connected to four adjacent containment walls—all in accordance with the ordinances on setback spaces. This building, like the mountainous *Magnus Nordwand* project for Cologne from 2003-2006, could have been an MVRDV-project just as well.

²¹ Exhibition 'Form follows Rule', Architekturzentrum Wien, Vienna, 23.11.2017-04.04.2018; Volume#38 *The Shape of the Law*, January 2014

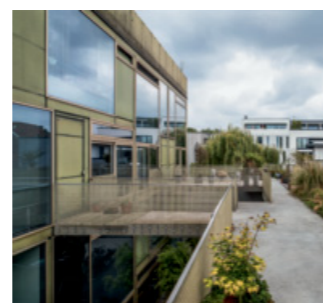
Sin embargo, a diferencia de MVRDV, que se mantienen firmes en la tradición positivista holandesa determinada por los estudios estadísticos de Cornelis van Eesteren y Th.K. van Lohuizen, sobre paisajismo, urbanismo y arquitectura modernos, por ese orden, a Brandhuber le mueve mucho más la cultura y la identidad. Su modelo no es el de la megaestructura uniforme donde prima la cantidad, sino un desarrollo superior del *Green Archipelago*, como llamaron a Berlín Oswald Mathias Ungers y Rem Koolhaas en su famoso manifiesto de 1977.²² Desde entonces, Berlín se ha reunificado, y prácticamente se ha reconstruido a toda velocidad. "Por su historia demediada, Berlín ha tenido que soportar más contradicciones, conflictos y fracturas que ninguna otra ciudad. Una colisión permanente de muy diferentes narrativas, conceptos y proyectos que ha provocado una pérdida continuada de energía y materia. El resultado de esta entropía es el testimonio espacial de todas las ideas e ideologías que han marcado la ciudad, un palimpsesto heterogéneo, o un 'manual de eventos' multicapa, que se percibe como feo y antiurbano desde el punto de vista de las categorías estéticas clásicas, y que, por tanto, debería haber sido arrasado por las políticas urbanísticas y la economía constructiva tras la caída del Muro".²³ De ahí que Brandhuber se comprometa, en la introducción de *The Dialogic City – Berlin wird Berlin*, junto con Florian Hertweck y Thomas Mayfried, a lo que Ulrich Beck llamó actuar más allá de la mera aceptación de la heterogeneidad, negándose a adoptar una actitud excluyente, buscando con ello soluciones inclusivas que revelen siempre las contradicciones sociales, los conflictos políticos y las rupturas históricas.²⁴ Así que cuando se trata de normas y reglamentos, Brandhuber suele entrar en juego, operando allí donde los sistemas se vuelven contradictorios y discutibles como sucede, al menos casi siempre, en Berlín.

CONDENSADORES SOCIALES PARA LA CLASE CREATIVA

A Arno Brandhuber le interesa mucho desarrollar nuevas tipologías de vivienda que den respuesta a las nuevas promociones sociales. Y demuestra tener más confianza en la capacidad de los usuarios para organizar sus propias condiciones de vida que el mercado o el sector de la vivienda pública. Muchos de los proyectos que diseña y desarrolla son de naturaleza extremadamente específica, proyectos que abordan situaciones excepcionales, en los que hace uso de los resquicios que encuentra en las normas y regulaciones. Indiscutiblemente, estos proyectos proponen y fomentan nuevos modos de vida, diferentes de los que la gente supone, o espera, como prototipos del habitar y convivir, formas de vida creativas que se apartan de lo común y que acontecen en lugares inusuales y minimalistas —la mayoría de sus proyectos están dirigidos a gente que, aunque ya disfruta de una forma de vida creativa, sueña con vivir las situaciones que implica el tener un *loft*—. Una de las primeras muestras de este enfoque es el edificio Kölner Brett, pensado para la nueva *clase creativa* que surgió en Colonia a finales de los 90, cuando la ciudad se convirtió en sede de los medios de comunicación. El Kölner Brett se plantea como un edificio de *lofts* donde los usuarios pueden ellos mismos adaptar y terminar su viviendas según sus necesidades y gustos personales. Las instalaciones de agua, gas, electricidad y calefacción discurren ocultas en las paredes y son fácilmente accesibles. En los interiores, predominan los muros de hormigón y los suelos de roble macizo. Si el edificio no es sencillamente la suma de una serie de cajas apiladas, sino un rompecabezas de formas diversas, una especie de Tetris tridimensional, es porque *b&k+* quisieron crear diferentes tipos de *lofts* que, encajando de forma intrincada, aumentasen las posibilidades de uso y el combinar distintos tipos de usuarios.



(0019) KÖLNER BRETT, APARTMENT AND OFFICE BUILDING Cologne, Germany, 1997/2000



Mientras que el Kölner Brett sigue la línea de una cierta elegancia urbana, el Módulo de Cuatro Direcciones de 6,50 euros/m² es un estudio prototípico para viviendas sociales subvencionadas en Berlín. Diseñado para que pueda construirse con la subvención máxima permitida (64.000 euros), y para afrontar la cada vez más escasa oferta de viviendas sociales económicas por la escalada de precios en la ciudad, las viviendas del Módulo de Cuatro Direcciones de 6,50 euros/m² consisten en módulos apilados de 56,60 m² superpuestos diagonalmente, de forma que pueden comunicarse en el centro por una escalera. Así, los apartamentos tienen cuatro vistas distintas que, junto a la generosa anchura de los módulos, permite variadas distribuciones del interior y una experiencia más enriquecedora del entorno que la habitual orientación en paralelo. El acceso se hace por el exterior del edificio, lo que abarata la construcción.

²² Florian Hertweck y Sébastien Marot (ed.), *The City in The City, Berlin: A Green Archipelago, A Manifesto* (1977) by Oswald Mathias Ungers and Rem Koolhaas with Peter Riemann, Hans Kollhoff, and Arthur Ovaska, Lars Müller Publishers, Zürich, y UAA Ungers Archives for Architectural Research, Colonia, 2013.

²³ Véase la nota 11, p. 11.

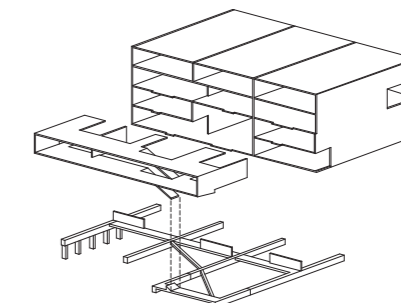
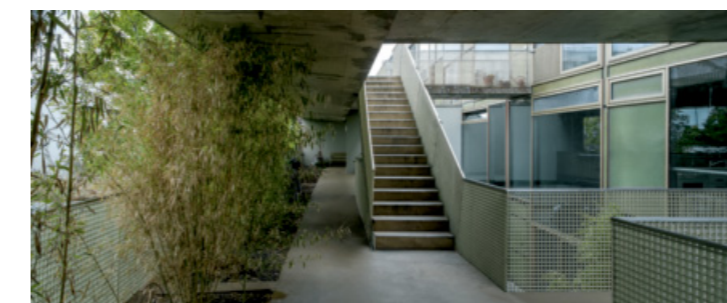
²⁴ *Idem*.

Unlike MVRDV, who stand firmly in the Dutch positivist tradition of modern landscape architecture, urbanism and architecture —in that order— defined by the statistical surveys of Cornelis van Eesteren and Th.K. van Lohuizen, Brandhuber is much more culture- and identity driven. His model is not the quantity-driven, smooth megastructure but a further development of the *Green Archipelago*, as Oswald Mathias Ungers and Rem Koolhaas called Berlin in their famous 1977 manifesto.²² Since then, Berlin has become reunified and (quasi) reconstructed at the fastest possible speed. "Because of its dualistic history, Berlin has had to endure contradictions, conflicts and breaks more than any other city. A permanent collision of very different narratives, concepts and projects has caused a continual loss of energy and matter. The result of this entropy is the spatial deposition of all ideas and ideologies for this city, a heterogeneous palimpsest or multi-layered 'textbook of events' that is perceived as ugly and anti-urban under classical aesthetic categories and therefore should have been levelled by urban politics and the building economy after the fall of the wall".²³ Hence Brandhuber's commitment in the Introduction to *The Dialogic City – Berlin wird Berlin*, written with Florian Hertweck and Thomas Mayfried, to what Ulrich Beck has called acting beyond a mere acceptance of heterogeneity and opposition to an 'either-or' attitude, and instead, looking for 'both-and' solutions, always revealing social contradictions, political conflicts and historical breaks.²⁴ Thus, when it's about laws and regulations, Brandhuber usually kicks in where the systems become contradictory and disputable, and they almost always do in Berlin.

SOCIAL CONDENSERS FOR THE CREATIVE CLASS

Brandhuber is extremely interested in developing new typologies as answers for new social developments. He shows greater trust in the inhabitants' ability to arrange their own living conditions than the market or public housing sector. Many of the projects he designs and develops are extremely specific by nature, because they make use of all kinds of exceptional situations and exceptions to the rules and regulations. Undeniably, they also propose and promote new lifestyles that differ from the way people are supposed or expected to dwell and socialise together: improvised, creative ways in unusual, minimalistic settings. Most of the projects are for people who already live a creative lifestyle and dream of loft-like living situations. The *Kölner Brett* —developed for the new *creative class* that emerged in Cologne in the late 1990s when it became a media city— is one of the first examples of such an approach. The Kölner Brett is developed as a loft building that the inhabitants can adapt and finish to their personal needs and tastes. Infrastructure for water, gas, electricity and heating is hidden in the walls and easily accessible. The interiors are dominated by concrete walls and heavy oak floors. The building is not just a series of stacked boxes but a puzzle of different shapes —a kind of three dimensional Tetris— because *b&k+* have produced a series of different loft types, put together in an intricate way to increase their usage possibilities of use and the mixture of inhabitants.

(0019) KÖLNER BRETT, APARTMENT AND OFFICE BUILDING Cologne, Germany, 1997/2000

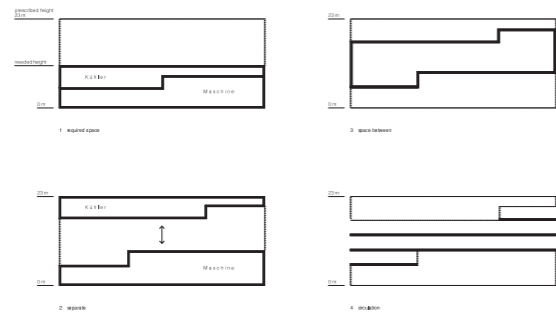
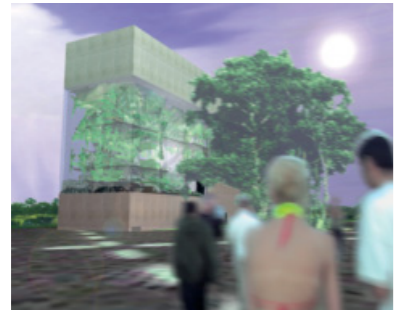


While the Kölner Brett is still defined by a kind of urban chic, the FourDirectionalModule 6.50€/m² apartment is a prototype study for subsidized social housing in Berlin. It's designed to be built within the €64,000 maximum subsidy budget. Rising real estate prices in Berlin are aggravating increasing the shortage of cheap social housing. The housing slabs in the FourDirectionalModule 6.50€/m² block consist of 56.60 m² modules stacked diagonally on each other in such a way that they can be connected in the middle by stairs. Thus, the apartments have four different views which, in combination with the generous width of the modules, allows for many different arrangements inside and a richer experience of the surroundings than the usual parallel orientation of apartments. The entrance is on the outside of the building, which allows for cheaper construction.

²² Florian Hertweck and Sébastien Marot (ed.), *The City in The City, Berlin: A Green Archipelago, A Manifesto* (1977) by Oswald Mathias Ungers and Rem Koolhaas with Peter Riemann, Hans Kollhoff, and Arthur Ovaska, Lars Müller Publishers, Zürich, and UAA Ungers Archives for Architectural Research, Cologne, 2013.

²³ See note 11, pp. 11.

²⁴ *Idem*.



(0030) KLIMAZONE_N,
PAVILION
Hannover, Germany, 1998

El edificio LoBe en Berlín Wedding, encargado por un promotor idealista, consta de una galería de arte, una guardería, unas residencias para artistas y un espacio de trabajo colaborativo. Más que ningún otro proyecto de Brandhuber, el LoBe promueve un estilo de vida nuevo, específico y creativo, comunal, saludable y respetuoso con el medio ambiente. El edificio está escalonado y aterrado, para permitir que todos los usuarios disfruten de amplios balcones a modo de jardines en los que incluso se puede cultivar un huerto y tener una gallina. Hay dos espacios comunitarios, la LoBe-Room colectiva y la azotea, en la que hay una cocina y una sauna. El acceso se hace una vez más mediante escaleras exteriores. Cuando llueve, el agua va cayendo desde un balcón a otro y, por último, desde el segundo nivel al jardín, que tendrá una auténtica cúpula geodésica. Los estudios son muy amplios y profundos, por un lado con acceso directo a las terrazas y al jardín, y por otro con amplias vistas al entorno. El edificio es probablemente el primer condensador social para la clase creativa.

LIBERACIÓN

La búsqueda de Brandhuber me recuerda, en cierto sentido, al afán de Claude Lévi-Strauss por encontrar una "sociedad humana reducida a su expresión más elemental", aunque en el caso de Brandhuber se trate más bien de la búsqueda de una *arquitectura* reducida a su expresión más elemental.²⁵ Como cuenta Lévi-Strauss en *Tristes Trópicos*, esa sociedad debió existir en algún lugar remoto de la selva brasileña. Y tan convencido estaba que allí logró encontrar la tribu indígena de los Nambiquara, un pueblo que vivía apenas sin artefactos y sin conocer la escritura. Lévi-Strauss creyó haber dado no sólo con la forma más elemental de la cultura, sino con el equivalente del origen natural de la vida humana, que Rousseau, pese a todos sus esfuerzos fue incapaz de encontrar. El libro de Lévi-Strauss es, en primer lugar, un diario de viaje y un estudio antropológico, pero también una novela autobiográfica, con incursiones en la filosofía, la sociología, la geología y las artes, que ya habla de un *mundo en declive*, tal como se tituló la primera traducción del libro al inglés. Hoy, casi cincuenta años después, apenas quedan lugares en el mundo que no haya pisado el ser humano, y aún menos, espacios que no estén definidos política, económica y legalmente por él. Y, sin embargo, seguimos sin tener certeza alguna sobre nuestros orígenes, ni sobre el grado cero de la sociedad y la cultura humanas.

La obra de Brandhuber no es tan melancólica como la de Lévi-Strauss, ni tampoco busca entender la relación entre naturaleza y cultura como una oposición binaria. Ya en 1999, todavía junto a Bernd Knies en *b&k+*, Brandhuber y Knies presentaron el libro y la exposición *In vitro landscape*, en la que investigaban, junto con un grupo de creadores y artistas invitados, qué ocurriría si dentro de poco el paisaje se volviera telemático o fuera producido en laboratorio.²⁶ La instalación y el libro se realizaron con motivo del proyecto Klimazone-n, una propuesta para construir una planta de cogeneración que formaba parte de la EXPO2000 de Hannover. Suspendido entre la pesada maquinaria de la planta baja y el equipo de refrigeración más ligero de la planta alta —en un espacio vacío resultante de aplicar el volumen máximo construible y enmarcado sencillamente por la envolvente del edificio—, se imaginó un paisaje *in vitro* formado por plantas tropicales con idea de "transferir nuestra percepción polarizada de lo humano frente a lo construido y frente a lo tecnológico hacia una relación más simbiótica —un ejemplo del ciclo biológico de la energía fósil en una forma futura de la naturaleza—".²⁷

Por tanto, al final, el método de Brandhuber es, en general, radicalmente distinto del de Lévi-Strauss. Consiste más bien en un análisis del tipo de discurso aplicado a la arquitectura, un discurso en el cual los temas recurrentes son las leyes, los reglamentos y las normas que determinan la arquitectura, pero también los asuntos financieros y los de propiedad. Más allá de recopilar conocimientos exclusivamente académicos, y atendiendo a sus intereses como activista y a la tradición de la arquitectura como disciplina pública, Brandhuber los da a conocer en publicaciones, exposiciones y vídeos como *Legislating Architecture*²⁸ y *The Property Drama*.²⁹ Estos vídeos son también una especie de proyecto piloto para su recién estrenada cátedra en la ETH de Zürich donde junto con Christopher Roth y Christian Posthofen, su equipo y sus alumnos, Brandhuber se centra exclusivamente en "pensar, proyectar, crear y dirigir un canal de televisión", que "considera la televisión como un contenedor en el que tratar las cuestiones de la disciplina que se sitúan más allá del discurso arquitectónico basado en el objeto".³⁰

²⁵ Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Hutchinson & Co.(Publishers) Ltd., Londres, 1961, solapa interior. [Ed. cast.: *Tristes Trópicos*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1997.]

²⁶ b&k+ (ed.), *In vitro landscape*, edition weißhofgalerie, Stuttgart, 1999.

²⁷ +platformLb&k+, *Telematische Landschaft / telematics landscape*, en: véase la nota 15, pp. 105-107.

²⁸ 'Legislating Architecture', véase la nota 4.

²⁹ 'The Property Drama', ídem.

³⁰ Sitio web de ETH Zürich, DARCh, IEA Institute of Architecture and Design, Studio Arno Brandhuber, <http://www.brandhuber.arch.ethz.ch>.



(0162) LOBE,
GALLERY, ATELIER AND HOUSING BUILDING
Berlin, Germany, 2014/2016

The LoBe Block in Berlin Wedding, designed for an idealistic developer, consists of a gallery, a child day-care centre, a coworking space and artists' residences. More than any other of Brandhuber's projects, this project deliberately pushes a new, extremely specific, creative, communal, healthy and environmentally-aware lifestyle. The building is terraced to give all residents deep garden-like balconies which can even be used to grow vegetables. Every inhabitant is meant to have a chicken. Public facilities are found in the collective LoBe-Room and on the roof terrace, which provides a communal kitchen and a sauna. Access is again via external stairs. When it rains, the water runs down from balcony to balcony before it drops over two floors into the garden, which will feature a genuine geodesic dome. The studios are extremely deep and generous, offering immediate access to the terraces and the garden on one side and wide views on the other. This building is probably the first social condenser for the creative class.

RELEASE

Brandhuber's quest somehow reminds me of Claude Lévi-Strauss' expedition to find a "human society reduced to its most basic expression", even though in Brandhuber's case, it's rather a search for an *architecture* reduced to its most basic expression.²⁵ Lévi-Strauss explains in *Tristes Tropiques* that such a society existed somewhere far away, in the Brazilian jungle. He was convinced he had succeeded in finding it in the Nambikwara, a tribe living almost without artefacts and without a written language. He thought he had found not only the most elementary of cultures, but also the equivalent of the natural origin of human life that Rousseau had sought unsuccessfully. Lévi-Strauss' book may be a travelogue and anthropological study in the first place, but it's also an autobiographical novel, with excursions into philosophy, sociology, geology and the arts. It warns us about a *waning world*, the title of the first English translation. Today, roughly 50 years later, there's hardly a place on earth that remains untouched by man, and even less spaces that are not politically, economically and legally defined by us, yet we're still not certain about the origins or a zero degree of human society and culture.

Brandhuber's work is certainly not as melancholic as Lévi-Strauss' and certainly tries not to see the relation between nature and culture as a binary opposition. Back in 1999, Brandhuber and Bernd Knies —still together in *b&k+* — published the book and exhibition entitled *in vitro landscape*, in which they investigate with a group of guest authors and artists what would happen if in the near future landscapes were to become telematic or produced in a laboratory.²⁶ The installation and book were produced for the Klimazone_n project, a proposal for a cogeneration plant as part of the EXPO2000 World Trade Fair in Hannover. Suspended between the heavy machinery on the ground floor and the lighter cooling equipment at top of the building, an *in vitro landscape* consisting of tropical plants was devised for an free space by simply using the maximum building envelope, to "transfer our polarized perception of human vs. built vs. technology into a more symbiotic relationship —an example of a biological cycle for fossil energy in a future form of nature".²⁷

Ultimately, therefore, Brandhuber's method is radically different from Lévi-Strauss'. It's more a kind of discourse analysis applied to architecture in which laws, regulations and norms that define architecture as well as issues like property and finance are recurring themes. He gathers not only academic knowledge but also —in the tradition of architecture as a public discipline and his activist interests beyond that— knowledge that he makes public in publications, exhibitions and videos like *Legislating Architecture*²⁸ and *The Property Drama*.²⁹ These videos are also a kind of pilot project for Brandhuber's recent professorship at the ETH Zürich, where, together with Christopher Roth and Christian Posthofen, his team and students, his focus is solely to "think, design, build (up) and run a TV station". Together, they "consider TV as their container in addressing disciplinary issues beyond an object-related discourse on architecture".³⁰

²⁵ Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Hutchinson & Co.(Publishers) Ltd., London, 1961, inside flap.

²⁶ b&k+ (ed.), *In vitro landscape*, edition weißhofgalerie, Stuttgart, 1999.

²⁷ +platformLb&k+, *Telematische Landschaft / telematics landscape*, in: see note 15, pp.105-107.

²⁸ 'Legislating Architecture', see note 4.

²⁹ 'The Property Drama', ídem.

³⁰ Website ETH Zürich, DARCh, IEA Institute of Architecture and Design, Studio Arno Brandhuber, <http://www.brandhuber.arch.ethz.ch>.

Aparte del hecho de que el vídeo, gracias a la edición y montaje de entrevistas, pueda generar discursos y debates complejos, su empleo deviene una decisión estratégica ahora que Internet, con su umbral bajo y su potencial para la interactividad, está pasando de ser un medio basado en un texto y una imagen a fundamentarse en imágenes en movimiento. La mayor parte de la audiencia potencial de Brandlhuber tiene acceso a Internet, de ahí que sea el medio ideal para lo que él llama 'Educación Pública': "Las universidades y sus estudiantes son de por sí eficaces dentro de la sociedad, lo que significa que son parte de la realidad, tanto interna como externamente. Lo que entendemos por diseño, por arquitectura, es el reconocimiento e integración de esta realidad a todos los niveles. Un objetivo que también puede ser el de la educación: comprender la propia participación de cada uno en la producción de un entorno construido como una actitud integradora. Reconocer esta participación en la realidad supone promover una acción real, diseñando a escala 1:1, en forma de compromiso, acción, texto o película".³¹ Esto pone el acento en la creencia firme de Brandlhuber en una práctica arquitectónica discursiva donde el diseño y la construcción de edificios tienen un estatus similar al de los textos, las películas o la acción política directa: todo ello tiene un impacto real.

Aunque no se hayan imaginado en el pasado, existen momentos en los que Brandlhuber recuerda, añora o se pregunta por estados más inocentes o más libres de nuestros ambientes vitales. Si fuera posible alcanzar ese estado, que no será fácil de encontrar, habría que hacerlo a partir de una deconstrucción inteligente —jugando al ajedrez con las leyes— o a partir de una deconstrucción literal, al estilo de la película *Themroc*: divirtiéndose haciendo agujeros en las estructuras con un mazo. Película de culto dirigida por Claude Ferraldo en 1973, *Themroc* cuenta la historia de un obrero francés, interpretado por Michel Piccoli, que se rebela contra la sociedad moderna y se convierte en un troglodita urbano que gruñe feliz. En una de las escenas clave de la película, Piccoli destroza la pared de su apartamento con un mazo, un ejemplo que van imitando cada vez más ciudadanos. Al final de la película se puede oír un rugido triunfal de mazos por toda la ciudad.



(0190) LEGISLATING ARCHITECTURE
(film still)
Brandlhuber+ and Christopher Roth
Berlin, Germany, 2016

Brandlhuber suele usar el mazo en las estructuras existentes, en particular en su famosa Antivilla, una antigua fábrica rehabilitada junto al lago Krampnitz, cerca de Berlín. Las brechas irregulares de la fachada de la primera planta que enmarcan las vistas del lago por un lado y el camino de acceso por el otro, han quedado como característica inconfundible de la Antivilla —hay más arquitectos que utilizan esta estrategia: John Körmeling, un arquitecto holandés interesado también por la relación entre normas y libertad, ha perforado varias brechas en su casa de Eindhoven, comunicando su vivienda con un antiguo burdel de la esquina, al que despojó completamente de todo aquello que recordara su uso anterior—.

Las brechas en los edificios de Brandlhuber también recuerdan los del complejo de ocio *Sesc Pompeia* de Lina Bo Bardi, en Sao Paulo. Allí, los agujeros aparecen en una antigua fábrica, construida casi por completo en hormigón. Tom Avermaete presenta el complejo como uno de los mejores ejemplos de lo que hoy podría ser una *comuna*, realizado gracias a la iniciativa de un grupo de comerciantes y pequeños empresarios. Una iniciativa que, por tanto, no parte ni de la ciudad ni del Estado, ni siquiera de otros agentes del mercado más importantes, sino que es fruto de la colaboración de distintas partes procedentes en su mayoría de la sociedad civil. *Sesc Pompeia* se ofrece al público proponiendo nuevas oportunidades para relajarse, conocer a gente y ser creativo.³² Las brechas simbolizan esas aperturas, y sugieren una *ruptura* literal en una situación que podría parecer enquistada, ya se trate de un discurso o de una realidad hormigonada. Simplemente el placer con el que se hacen esas brechas ya es liberador, y se nota. De todas formas, Brandlhuber sabe, por supuesto, que esa liberación es sólo temporal, y que uno no puede ponerse a sí mismo, tampoco a un espacio, ni a un lugar, al margen de la sociedad. Pero sí que puede uno intentar, una y otra vez, encontrar brechas en el laberinto. Y, si no, al menos, la transgresión produce placeres eróticos.

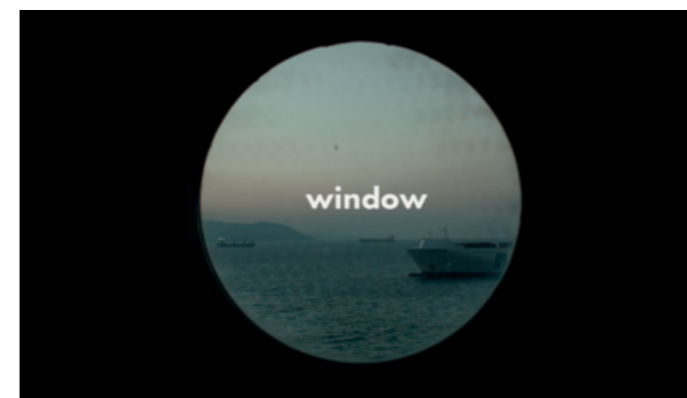
³¹ Idem.

³² Tom Avermaete, *Constructing the Commons, another approach to the architecture of the city*, conferencia, Innsbruck, Austria, 25-01-2018.

Bart Lootsma es historiador, teórico, crítico y comisario de exposiciones en los campos de arquitectura, diseño y artes visuales. Es Profesor de Teoría Arquitectónica y Decano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Innsbruck. Ha sido Profesor Invitado en la Universidad de Luxemburgo, las Academias de Artes Visuales de Viena y Nurenberg, la Universidad de Artes Aplicadas de Viena y el Instituto Berlage de Amsterdam/Rotterdam, Director de Investigación Científica en la ETH Zürich, Studio Basel, y Director del Departamento de Diseño 3D en la Academia de las Artes de Arnhem. Bart Lootsma fue comisario de ArchiLab 2004 en Orleáns y del pabellón Montenegri en la Bienal de Venecia 2016. Ha publicado numerosos artículos y libros, y ha sido miembro del consejo de redacción de *Forum*, de *Architect*, *ARCHIS*, *ARCH+*, *l'Architecture d'Aujourd'hui*, *Daidalos* y *GAM*.

Apart from the fact that video —through the format of interviews, editing and montage— can produce complex dialogic discourses, this is a strategic choice now that the Internet, with its low threshold and potential for interactivity, is moving from a text- and image based medium to moving imagery. The Internet is accessible to the largest part of Brandlhuber's potential audience, and is thus the ideal medium for what he calls 'Public Education': "Universities and their students are per se effective within society, which means they are part of reality, both internally and externally. The recognition and integration of this reality, at all scales, is what we understand as design, as architecture. This can also be the goal of education: to realize one's own participation in the production of a built environment, as an inclusive attitude. Recognizing this involvement in reality implies promoting real action, designing on a 1:1 scale in the form of action, text, film, engagement".³¹ This emphasizes Brandlhuber's belief in a discursive architectural praxis, in which the design and realization of buildings have a similar status to the printed word, video and direct political action: all of them have a real impact.

There are moments when Brandlhuber seems similarly reminded of, longing for or wondering about a more innocent or freer state of our environment, even if they may not have been imagined in the past. If it were possible to achieve this state, it would not be found immediately, but rather arrived at either through either clever deconstruction —playing chess with the law— or through literal deconstruction in the style of the movie *Themroc*: having fun beating holes in structures with sledgehammers. A cult movie by Claude Ferraldo from 1973, *Themroc* tells the story of a French blue collar worker played by Michel Piccoli who rebels against modern society, reverting into a happily grunting urban caveman. In one of the key scenes, Piccoli breaks open the wall of his apartment with a sledgehammer, an example followed by more and more other citizens. At the end of the film, sledgehammers and triumphant howling can be heard all over the city.



(0190) LEGISLATING ARCHITECTURE
(film still)
Brandlhuber+ and Christopher Roth
Berlin, Germany, 2016

Brandlhuber regularly uses sledgehammers in existing structures, most notably in his famous AntiVilla, a conversion of a former factory beside Lake Krampnitz, near Berlin. The irregular holes remain as a distinctive feature of the façade on the first floor, framing views of the lake on one side and the access road on the other. There are more examples of architects using such a strategy. John Körmeling, a Dutch architect similarly interested in the relationship between rules and freedom, has punched several holes in his house in Eindhoven, connecting it to a former brothel on the corner, which he stripped radically of every reminder of its former function.

The holes in Brandlhuber's buildings also remind one of the holes in Lina Bo Bardi's *Sesc Pompeia* leisure complex in Sao Paulo in Brasil, a former factory building almost entirely in concrete. Tom Avermaete claims this complex, built on the initiative of a group of shop owners and small entrepreneurs, is one of the best examples what a *commons* could be today, not an initiative of the city, the state or big market stakeholders but rather developed in collaboration by different parties, mainly from civil society, and offered to the public realm, opening up new opportunities to relax, be creative and meet other people.³² The holes are the symbolic expression of such openings. They suggest a literal *breakthrough* in a situation that may seem stuck, whether it be a discourse or a cemented, built reality. To begin with, the pleasure with which the holes are produced provides release, and that shows. Of course Brandlhuber knows that this release is only temporary, and one cannot set a space, a place or oneself outside society. But one can, however, try over and over again to find holes in the maze, and if that is unsuccessful, transgression at least produces erotic pleasures.

³¹ Idem.

³² Tom Avermaete, *Constructing the Commons, another approach to the architecture of the city*, lecture, Innsbruck, Austria, 25-01-2018.

Bart Lootsma is a historian, theoretician, critic and curator in the fields of architecture, design and the visual arts. He is Dean and Professor for Architectural Theory at the Faculty of Architecture of the University of Innsbruck. He was Guest Professor at the University of Luxemburg, the Academy of Visual Arts in Vienna, the Academy of Visual Arts in Nurenberg, the University of Applied Arts in Vienna, the Berlage Institute in Amsterdam/Rotterdam, Head of Scientific Research at the ETH Zürich, Studio Basel, and Head of the Department of 3D-Design at the Academy of Arts in Arnhem. Bart Lootsma curated ArchiLab 2004 in Orleáns and the Montenegri pavilion at the Venice Biennale in 2016. He has published numerous articles and several books, and was an editor of *Forum*, *de Architect*, *ARCHIS*, *ARCH+*, *l'Architecture d'Aujourd'hui*, *Daidalos* and *GAM*.