

# kenneth frampton

notes of british architectural  
culture 1945-1965 / the status of  
man and the status of his objects

apuntes sobre cultura arquitectónica  
británica 1945-1965 / el estatus del  
hombre y el estatus de sus objetos

JAVIER  
CARVAJAL

PREMIO INTERNACIONAL ARQUITECTURA  
INTERNACIONAL ARQUITECTURA ESPAÑA



**T6)**



La presente edición incluye dos textos del profesor Kenneth Frampton con motivo de la concesión del Premio Javier Carvajal otorgado el 3 de mayo de 2012, en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra

Este libro se presentó en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra el día 3 de mayo de 2012, con motivo de la concesión de la primera edición del Premio Javier Carvajal, promovido por las entidades siguientes:



Consejo Superior  
de los Colegios de Arquitectos  
de España



Escuela Técnica Superior de  
Arquitectura de Madrid



Universidad  
de Navarra

Escuela Técnica Superior de Arquitectura

EDITOR

José Manuel Pozo

COORDINACIÓN

Jorge Tárrago

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Carlos Berión

IMPRESIÓN

Litografías IPAR

EDICIÓN

T6) Ediciones

DEPÓSITO LEGAL

NA 744-2012

ISBN

84-92409-38-9

T6) ediciones © 2012

Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra  
31080 Pamplona. España. Tel 948 425600. Fax 948 425629

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación, incluyendo el diseño de cubierta, puede reproducirse, almacenarse o transmitirse de forma alguna, o por algún medio, sea éste eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia sin la previa autorización escrita por parte de la propiedad.

- 7 **Notes of British  
Architectural Culture 1945-1965**
- 21 **The Status of Man and the  
Status of his Objects**
- 51 **Apuntes sobre cultura  
arquitectónica británica 1945-1965**
- 65 **El estatus del hombre y el  
estatus de sus objetos**
- 97 **Notes / Notas**



## Notes of British Architectural Culture 1945-1965

The abstract, white architecture of the inter-war British avant garde comes to a decisive end with the outbreak of the Second World War in 1939. As a result the postwar period emerges somewhat divided as to what should become the new architecture of the moment with which to accommodate the needs and express the values of a newly progressive society. Although the allocation of certain stylistic tropes to different, socio-cultural situations was not so categorical as in the pre-war totalitarian societies, there were nonetheless comparable semantic inflections in British architecture over the twenty-year period which followed the end of the war. This is perhaps first evident in the prefabricated, lightweight modular building systems adopted for both emergency housing and school building; respectively, for the accommodation of the bombed out population in the first instance and for the production of some 2500 schools in the second, most of which were built over the fifteen years between 1945 and 1960 as a consequence of the *Education Act*, put in place by the socialist government in 1946. Emergency housing needs were met by the minimalist, single story, prefabricated Portal house which was extensively built

on vacant sites in major cities after the end of the war. The equally modular, pre-fabricated school system developed by the Ministry of Education came into being initially through the architect's department of the Hertfordshire County Council, under the direction of C. H. Aslin. In both instances what one effectively encountered was a lightweight, steel panel system, bereft of any recognizable iconography apart from the fact the internal walls of the schools were finished in primary colors and were furnished with stackable Scandinavian wood and metal furniture plus indoor plants; the whole often being set in diminutive picturesque landscape.

However this modular *lingua franca* could not be extended to the domestic environment. Here the heritage of the Garden City movement, dating back to the turn of the century, was pressed into service in a discretely modified form to constitute the two-story housing stock that made up the bulk of the residential fabric in the fourteen new towns established by the Labor government after the War as a result of the New Towns Act of 1948. This accounts for the single and semi-detached houses that became the vehicle so to speak, to which the so-called 'peoples detailing' was to be applied. This last comprised a repertoire of shallow-pitched, tile roofs, load-bearing, cavity walls in brick, along with casement opening lights and fixed picture windows in either steel or wood, which were invariably painted white. This amiable, unchallenging, anti-street, garden city aesthetic accessed through winding roads invariably engendered a somewhat informal site layout which, together with the detailing, came under the rubric of 'contemporary' as opposed to the received prewar idea of a severely abstract modern architecture. This conciliatory everyday style was favored by the left-wing architects of the London County Council who occupied mid-level positions within this 300 man architects department. I have in mind such figures as Oliver

Cox and Graham Shankland both of whom were very influenced by the socially democratic architecture of the Swedish Welfare State. However this low-rise *heimatstil* principle of 'people's detailing' would be modified in the case of high-rise housing since flat roofs were deemed to be more appropriate for the capping of such forms. As it happens the preferred high-rise type was also of Swedish origin; namely, a 10-story tower block with a square footprint and a central access core, serving four apartments per floor, as this type occupy a large sector of the LCC Roehampton Estate dating from 1958.

The influence of local authorities at this time was very pervasive given that almost half of the registered architects in the country were employed by local governments and the remainder who were in private practice received most of their commissions from the same source. As Reyner Banham would observe in his canonical study *The New Brutalism* of 1966, Cox and Shankland had close personal contacts with Sweden at the time, moreover as he reveals the term 'brutalist' originated as a qualifying adjective in Sweden. Banham cites a letter from 1956 written by Hans Asplund to Eric de Maré of *The Architectural Review*:

In January 1950 I shared offices with my esteemed colleagues Bengt Edman and Lennart Holm. These architects were at the time designing a house at Uppsala. Judging from their drawings I called them in a mildly sarcastic way 'Neo-Brutalists'. (The Swedish word for 'New Brutalists'!) The following summer, at jollification with some English friends, among whom were Michael Ventris, Oliver Cox and Graeme Shankland, the term was mentioned again in a jocular fashion. When I visited the same friends in London last year, they told me that they had brought the word back with them to England, and that it had spread like wildfire, and that it had, somewhat astoundingly, been adopted by a certain faction of younger English architects.

It is hard to imagine something more ironic than that the categorically anti-Swedish British Brutalist line should have at least part of its origin as a style in Sweden itself.

Despite the eclipse of the abstract British "international style" a certain vestige of a pre-war Neo-Corbusian syntax was carried over into the postwar period, most notably in the work of Lubetkin and Tecton, particularly as this applied to the rather formalistic medium-rise apartment blocks that the firm designed for the East End of London between 1945 and 1955. Typified by their Spa Green Estate built in Finsbury in 1956, this ornamental manner could hardly be more removed from the aforementioned 'peoples detailing'. The Tecton slab blocks were invariably animated by syn-copated faience screens running across the balconied face of each block. Lubetkin's syntax was also evident in the plan articulation and detailing of the Royal Festival Hall realized under the direction of Leslie Martin who was then chief architect of the LCC and designed by Peter Moro who had worked for Tecton prior to the Second World War.

A second figure, from the prewar era, was David du R. Aberdeen, who also seems to have cultivated a 'baroque' Neo-Corbusian manner as we find this elaborated in his Trades Union Headquarters built near Bedford Square in 1951 and faced in polished stone. This New Monumentality *après la lettre* could hardly be made to jibe with the pitched roof populism of the New Town vernacular or with the lightweight modular manner of the prefabricated schools.

In many respects 1951 is the *annus mirabilis* of post-war recovery as far as British architecture is concerned, for this not only sees the realization of the Festival of Britain and the Royal Festival Hall, but also the Coventry Cathedral Competition for which Alison and Peter Smithson submitted a totally radical shell concrete form

encompassing the entire plan of a diamond ecclesiastical space.

It is clear that the inspiration behind the Festival of Britain was the social democratic Stockholm Exhibition of 1930 which under the direction of the architect Gunnar Asplund and the critical intellectual Gregor Paulson would effectively inaugurate a new egalitarian middle class culture, closely linked fields of architecture and industrial design. As far as the propagation of popular good taste was concerned the Festival of Britain followed Stockholm to the letter with its playful tubular metal chairs, in primary colors designed by Ernest Race and the popular slogan of Black Eyes and Lemonade which summed up the playful spirit of the occasion. Like Stockholm, the Festival conveyed a mixed message as far as received taste in architecture was concerned in as much as both exhibitions celebrated Constructivist architecture as a built manifestation of a newly emergent techno-scientific society. I have in mind in the case of Stockholm Asplund's stressed skin control cabin elevated on stilts and capped by a latticework publicity mast while the parallel engineering rhetoric in the Festival was patently the Skylon; a latticework, cigar-shaped pylon stayed by wire cables designed by Powell and Moya in collaboration with the engineer Felix Samuely equally dematerialized stressed-skin dome of the Dome of Discovery by Ralph Tubbs supported at its rim by steel latticework struts as a kind of tethered flying saucer. Overall however what Alvar Aalto wrote about the Stockholm Exhibition in 1930 could have been applied just as easily to the Festival of Britain twenty years later, to the effect that:

... This is not a composition of glass, stone and steel, as a visitor who despises functionalism might imagine; it is a composition of houses, flags, floodlights, flowers, fireworks, happy people and clean table cloths.

Be this as it may, a discernible schism emerged not only between the left wing 'peoples detailing' of the low-rise domestic architecture such as find in Frederick Gibberd's Harlow New Town, but also between those who would look to pure engineering technique as the source for a new unprecedented tectonic language as this is attempted in the shell concrete Brynmawr Rubber Factory designed by the Architect's Co-partnership in 1952 in collaboration with the engineer Ove Arup. The main alternative was to look for an authentic form of expression in the street culture of the then still extant British working class. This split is already discernible in the early work of Alison and Peter Smithson which served to oscillate between heroic engineering form on the one hand as we find this in the competition entries for their Neo-Miesian Hunstanton School Norfolk of 1949 and their Nervi-like Coventry Cathedral of 1951 and, on the other, the as found sociological 'otherness' of the nineteenth century two-story worker's row housing which, comprised of brick walls and slate roofs, made up the fabric and provided the setting for everyday life in the Bye Law streets of Bethnal Green. The Smithsons first experienced this culture through visiting the Bethnal Green home of Nigel and Judith Henderson; the one a photographer and the other a sociologist and where the one captured the street life of the arena on film, the other studied its kinship structure. *The Lore and Language of School Children* published in 1959 by the sociologists Iona and Peter Opie documented the role played by the culture of the street in the evolution of this society.

That Henderson and the sculptor Eduardo Paolozzi were crucial to the evolution of the sensibility of the Smithsons would be borne out by the patio and pavilion which made up their joint contribution to the seminal White Chapel Gallery exhibition *This is Tomorrow* of 1956. This 'anti-consumerist' reworking of the Abbé Langier's primitive hut plus a double spread image of all four of

them incongruously seated in the middle of Limmerson Street in London, running across the spiral binding of the catalogue, eloquently summed up their *l'art brut* approach. This ethos was reinforced by a poetic inscription in 'child-like' script asserting the anti-idealistic ethnographic archaism of the content.

Patio & pavilion represents the fundamental necessities of the human habitat in a series of symbols. The first necessity is for a piece of the world –the patio; the second necessity is for an enclosed space –the pavilion. These two spaces are furnished with symbols for all human needs. The head –for man himself– his brain and his machines. The tree –for nature. The rocks and natural objects for stability and the decoration of man-made space. The light box for the hearth and family. Artifacts and pin ups –for his irrational urges. The frog and the dog –for the other animals. The wheel and aeroplane for locomotion and the machine.

Although James Stirling and the Smithsons would rival each other throughout the trajectory of their separate careers it is of the utmost significance as far as Brutalism is concerned that they would both cultivate a 'smoke-stack' aesthetic in their varied iterations of a native brick vernacular irrespective of whether the location was urban and rural. This mutual sensibility surely accounts for the similarity between a number of 'degree zero' works projected and realized by these separate practices during the first half of the 50's. I have in mind as far as the Smithsons are concerned the small warehouse-like four-story infill terrace house in brick and concrete projected for the Soho area of London in 1952. Of this work they wrote: "had this been built, it would have been the first exponent of 'the new brutalism' in England".

And equally primitive syncopated exercise in load-bearing brickwork also characterizes the remarkable housing projects realized by Stirling and Gowan in 1955

and 1957; respectively, their 3-story Ham Common flats built on a verdant site in Richmond in 1955 and the 3 to 4 story terrace housing built as a fragmented block in Preston, Lancashire in 1957. The overall cultural intention informing the latter sets forth even more explicitly than any text by the Smithsons the common sensibility of the moment as far as their mutual essays in low-rise, low-cost housing was concerned. Thus we read:

In 19th century industrial 'by-law' towns you pass perhaps twenty or more front doors before coming to your own, with children playing in the roads, parents chatting on the pavement and sitting in doorways, and the old peering through windows. This horizontal approach through the neighborhood to get to your house seems to be a reason for the friendliness and sense of community which exists in these work towns and the 19th century solution seems more dynamic than the latter planning solutions for urban mass housing...

In the initial *oeuvre complete* published in 1975, Stirling and Gowan make it clear that this 'nostalgia for the slums' was a broad postwar British sensibility that extended well beyond architecture and could be found in artists as diverse as the novelist Somerset Maugham, the painter L.S. Lowry and George Orwell for his 1945 working class epic *On the Road to Wigan Pier*. This was also the environment that the Smithsons wished to evoke in their 10-story 'street-in-the-air' Golden Lane Housing competition entry of 1952, the span-deck access of which would be realized at a more exposed scale in the Parkhill Housing built to the designs of Jack Lynn and Ivor Smith for the Sheffield City Council in 1961. This achievement proved at a larger, more windswept scale, the truth of the cryptically critical observation that: "above the 6th floor it can be accepted that the old forms of contact with the ground are no longer valid".

This mutual nostalgia for a declining 'vernacular' would also have its rural version in the work of both of these practices in the early 50's as we may judge from Stirling's village infill housing prototype exhibited at the CIAM X congress at Aix-en-Provence in 1953 which was inspired by Thomas Sharp's 1945 study *The English Village*. A more or less identical theme expressly designed for the same occasion made up the substance of the Smithsons' 'fold houses' ostensibly designed for West Burton in Yorkshire of which they wrote in *Uppercase* 3 of 1955.

The new is placed over the old like a new plant growing through old branches –or new fruit on old twigs. The fold is a windbreak. Each house has its back to the prevailing wind. Instead of the 'housing Manual' type of house, sent down from the suburbs –a barrow boy on the fells.

Sixty years later the oblique references in this statement may be easily missed (i.e. the contempt of the authors for the bureaucratic imposition of petit bourgeois) for what is conjoined in their predilection for 'barrow bow' street culture as a means for revitalizing the existing rural vernacular of the Yorkshire hills.

In a resume of the "Parallel Life and Art" exhibition staged by the Smithsons, Paolozzi, and Henderson at the Institute for Contemporary Arts (ICA) in London in 1953, the Smithsons openly acknowledge how both themselves and Stirling & Gowan were equally involved with the so-called 'brutalist' ideology emerging out of the Independent Group that met at the ICA in the early 50's, comprising such figures as Reyner Banham, Theo Crosby, Colin St John Wilson, Richard Hamilton and Laurence Alloway, this last being the critic/curator of the exhibition *This is Tomorrow*. Two canonical buildings of the mid 60's respectively already suggest how these two practices will evolve from their mutual beginnings

over the next decade as we may judge from the Smithsons' Economist Building realized in St James Street, London in 1963 and Stirling and Gowan's Engineering Faculty Building, Leicester University completed in 1964. Although both buildings comprise medium-rise towers with The Economist topping out at 17 stories and Leicester rising for 11 floors, the first inserted into dense urban fabric is unequivocally Sittesque and Neo-Miesian in character, while the second is a free-standing, Neo-Constructivist work. By this date quite different positions seem to have been established with the Smithsons opting for modular tectonic pieces having latent classical affinities and Stirling going for more strenuously organic assemblies with partial references to Louis Kahn and Alvar Aalto, with last affinity coming more fully into its own with Stirling's dormitories for St. Andrew's University in Scotland also realized in the 60's. The British 19<sup>th</sup> century engineering tradition is present as a key expressive element as far as the Leicester Engineering Building is concerned (shades of the Crystal Palace and Brunel) while in St. Andrews while we are witness to a concrete and glass essay surprisingly reminiscent of the Smithsons in their Sheffield University competition entry of 1953. At the same time there are faint traces of the Gothic Revival evident in both Leicester and The Economist. In the first instance, on Stirling's own admission, Leicester makes an allusion to William Butterfield's All Saints Margaret Street, London of 1849-59, while in the case of the Economist Gothic is latent in the structural mullions of the building which step back like attenuated buttresses in order to express the diminution of the load as they rise upwards as in the stepped piers of Mies van de Rohe's Promontory Apartments of 1949.

As opposed to The Economist which, as fate would have it, brought the Smithsons' building career to a virtual close in terms of achieving works of comparable

status and size, the Leicester Engineering Building gave Stirling and Gowan a run of university commissions culminating in leading to what has more recently recognized as the Red Trilogy on account of the fact that they were all faced in red brick and tile, namely in sequence after Leicester the History Faculty Building at Cambridge University (1964) and the Florey Dormitory at Queen's College, Oxford (1966). All of these major works by the Smithsons and Stirling involved the creative participation of the brilliant structural engineers Ron Jenkins of Ove Arup and Partners in the case the Hunstanton School in Norfolk of 1949-54, and Frank Newby of Felix Samuely and Partners in the case of the Red Trilogy and St Andrews University.

With the appointment of Leslie Martin to the professorship of architecture at Cambridge University in 1956 the creative patronage of the 'brutalist' sensibility shifted from London to Cambridge and with this change in leadership and focus the so-called movement entered its maturity. However before turning to the exceptionally fertile studio set up in Cambridge by Martin and Colin St. John it is necessary to comment in passing on the importance of certain training offices on the London scene in the 50's and the 60's above all the practice of Lyons Israel and Ellis which served as a proving ground for the next generation, namely, John Miller and Neave Brown, both of whom worked closely with Tom Ellis; in the first instance on an annex to the Old Vic Theatre (1958) and in the second on a stacked lecture theatres in fair-faced, reinforced (white) concrete, for the Wolfson Institute at Hammersmith Hospital (1961). Oatrick Hodgkinson was the third architect of exceptional talent from the same year at the AA School. As it happens Hodgkinson would play a seminal role in the development of a normative modern Aaltoesque brick aesthetic appropriate to the British climate as this would issue from the Martin/St. Wilson Studio from 1956

onwards; most notably in terms of Hodgkinson's direct involvement, load bearing brick 3-story terrace housing projected for St. Pancras, London in 1959 and the student hostel for Caius College, dating from 1962. That Hodgkinson was the decisive behind these works is testified to by the house in Burrel's Field, Cambridge that Hodgkinson realized for the retiring master of Trinity College, Lord Adrian, in 1964. Hodgkinson would assert his ultimate prowess as an independent architect with his monumental urban set-piece known as the Brunswick Centre under development and re-development between 1965 and 1973.

It is possible to argue that the Brunswick Centre is an ultimate Neo-Brutalist work at an urban scale since executed throughout in *béton brut* establishes itself as a city-in-miniature, that is as a micro-cosmic city with the city, one which breaks totally within the traditional Georgian square and street patten by which it is confronted on the Marchmont Street side. It has the problematic character of being conceived in section rather than in plan in as much as it comprises two stepped five-story housing blocks facing each other across a central promenade axis, flanked with shops throughout its length plus a cinema at the point of a monumental transverse axis lead to a nearby park.

Like Hodgkinson Miller was also working in the Martin/St. John Wilson in Cambridge before opening up his own practice with Alan Colquhoun in 1960 with a commission to design a secondary school in Stratford in East London which is completed in 1964. Like Caius College, it is significant that this two story, load-bearing structure occupies a perfect square in plan from into which voids are 'excavated' as it were in order to produce the figure of the school which in its turn is wrapped a central square double-height assembly hall.

It is obvious in retrospect that the plan of this school is closely related to the interlocking square top-lit read-

ing rooms that Martin and St. John Wilson designed for the new Oxford University library complex under construction from 1959 to 1979. It is possibly fair to say that that the British 'neo-brutalist' sensibility much influenced by Aalto plays itself out in the work of Martin and his colleagues, throughout the 70's in what was one final effort to create a normative modern architecture for the British Isles to be executed primarily in brick.



## The Status of Man and the Status of his Objects

The only philosophy which can be responsibly practised in the face of despair is the attempt to contemplate all things as they would present themselves from the standpoint of redemption; all else is reconstruction, mere technique. Perspectives must be fashioned that displace and estrange the world, reveal it to be, with its rifts and crevices, as indigent and distorted as it will appear one day in the messianic light.

Theodor Adorno, *Minima Moralia*, 1947

### *The architectural corollaries of labour and work*

In her book *The Human Condition*, significantly subtitled "A study of the central dilemmas facing modern man", Hannah Arendt designated three activities –*labour*, *work* and *action*– as being fundamental to the *vita activa*. She established at the beginning of her argument the particular meaning that she would consistently assign to each of these terms. Of *labour* she wrote:

Labor is the activity which corresponds to the biological process of the human body, whose spontaneous growth, metabolism, and eventual decay are bound to the vital neces-

sities produced and fed into the life process by labor. The human condition of labor is life itself.

Of work she wrote:

Work is the activity which corresponds to the unnaturalness of human existence, which is not embedded in, and whose mortality is not compensated by, the species' ever-recurring life cycle. Work provides an 'artificial' world of things, distinctly different from all natural surroundings. Within its borders each individual life is housed, while this World itself is meant to outlast and transcend them all. The human condition of work is worldliness<sup>2</sup>.

In her definition of the public and private attributes of the *vita activa* –the former having a dependency on the latter– Arendt amplified further her unusual distinction between *work* and *labour*. She argued that labour by being a constantly transforming but repetitive procedure –akin to the cycle of biological survival– is inherently *processal*, *private* and *impermanent*, whereas work, by virtue of being the precondition for the reification of the world as the space of human appearance, is by definition *static*, *public* and *permanent*.

An architect could hardly fail to remark on the correspondence between these distinctions and the fundamental ambiguity of the term 'architecture'; an ambiguity that finds reflection in the *Oxford English Dictionary* in two significantly different definitions –first, “the art or science of construction edifices for human use” and second, “the action and process of building”<sup>3</sup>. These definitions with their potential hierarchy latent even in the etymology of the Greek term *architekton* –meaning chief constructor– proffer themselves as paralleling the distinction that Arendt draws between work and labour<sup>4</sup>.

The designation “for human use” imparts a specifically human, if not humanist, connotation to the whole

of the first definition, alluding to the creation of a specifically human world, whereas the phrase “the action and process of building” in the second definition clearly implies a continuous act of building forever incomplete, comparable to the unending process of biological labour. The fact that the dictionary asserts that the word ‘edifice’ may be used to refer to “a large and stately building such as a church, a palace, or a fortress” serves to support the work connotation of the first definition, since these building types, as the ‘representations’ of spiritual and temporal power, have always been, at least until recent times, both public and permanent. Furthermore, the word ‘edifice’ relates directly to the verb ‘to edify’, which not only carries within itself the meaning ‘to build’ but also ‘to educate’, ‘to strengthen’ and ‘to instruct’ –connotations that allude directly to the didactic character of the public realm. Again the Latin root of this verb –*aedificare*, from *aedes*, a ‘building’, or, even more originally, a ‘hearth’, and *ficare*, ‘to make’ – has latent within it the public connotation of the hearth as the aboriginal ‘public’ space of appearance. This aspect persists even today in the domestic realm, where surely no place is more of a forum in the contemporary home than the hearth or its surrogate, the television set, which as an illusory public substitute tends to inhibit or usurp the spontaneous emergence of ‘public’ discourse within the private domain.

Within the corpus of modern architectural theory, no text is more aware of the respective statuses of architecture and building than Adolf Loos's essay “Architecture 1910”, wherein he characterizes the eminently biological, innate and repetitive nature of vernacular construction in the following terms:

The peasant cuts out the spot on the green grass where the house is to be built and digs out the earth for the foundation walls. Then the mason appears. If there is loamy soil in the vicini-

ty, then there will also be a brickworks to provide the bricks. If not, then stone from the riverbanks can be used for the same purpose. And while the mason places brick upon brick and stone upon stone, the carpenter has established himself nearby. The strokes of the axe ring out merrily. He makes the roof. What kind of roof? One that is beautiful or ugly? He does not know. The roof... His aim was to build a house for himself, his family and his livestock and in this he has succeeded. Just as his neighbours and ancestors succeeded. As every animal which allows itself to be led by its instincts, succeeds<sup>5</sup>.

Loos was aware that, like the pure instrumentality of engineering, this rooted vernacular had nothing whatsoever to do with the traditionally representative role of architecture. Later in the same text he wrote:

Only a very small part of architecture belongs to art: the tomb and the monument. Everything else, everything which serves a purpose should be excluded from the realms of art... If we find a mound the forest, six feet long and three feet wide, formed into a pyramid, shaped by a shovel, we become serious and something within us says, someone lies buried here. This is architecture.

### *The public realm and the human artifice*

While the representative scope of architecture had already become severely curtailed by the turn of the century, the space of public appearance could still serve not only to house the public realm, but also to represent its reality. Where in the nineteenth century the public institution was exploited as an occasion on which to reify the permanent values of the society, the disintegration of such values in the twentieth century has had the effect of atomizing the public building into a network of abstract institutions. This dissipation of the *agora* reflects that mass society whose alienating force

stems not from the number of people but from "the fact that the world between them has lost its power to gather them together, to relate and to separate them"<sup>6</sup>.

While the political life of the Greek polis did not directly stem from the physical presence and representation of the city state, Arendt emphasizes, in contrast to our present proliferation of urban sprawl, the spontaneous 'cantonal' attributes of concentration:

The only indispensable material factor in the generation of power is the living together of people. Only where men live so close together that the potentialities of cohesion are always present can power remain with them, and the foundation of cities, which as city-states have remained paradigmatic for all Western political organization, is therefore indeed the most important material prerequisite for power<sup>7</sup>.

Nothing could be further from this than our present generation of motopia and our evident incapacity to create new cities that are physically and politically identifiable as such. By the same token, nothing could be more removed from the political essence of the city state than the exclusively economic categories of rationalistic planning theory; that theory espoused by planners such as Melvin Webber, whose ideological *conceptions of community without propinquity* and the *non-place urban realm* are nothing if not slogans devised to rationalize the absence of any adequate realm of public appearance within modern suburbia<sup>8</sup>. The manipulative and 'apolitical' bias of such ideologies has never been more openly expressed than in Robert Venturi's *Complexity and Contradiction in Architecture*, wherein the author asserts that the Americans don't need piazzas, since they should be at home watching television<sup>9</sup>. These and similar reactionary modes of beholding seem to emphasize the impotence of an urbanized populace who have paradoxically lost the object of their urban-

ization. That their power grew initially out of the city finds corroboration in Arendt's conception of the relations obtaining between politics and built form:

Power preserves the public realm and the space of appearance, and as such it is also the life-blood of the human artifice, which, unless it is the scene of action and speech, of the web of human affairs and relationships and the stories engendered by them, lacks its ultimate *raison d'être*. Without being talked about by men and without housing them, the world would not be a human artifice but a heap of unrelated things to which each isolated individual was at liberty to add one more object; without the human artifice to house them, human affairs would be as floating, as futile and vain, as the wanderings of nomad tribes<sup>10</sup>.

It was a similar realization that the monuments of the Ringstrasse, built around Vienna during the second half of the nineteenth century, were nothing but a sequence of 'unrelated things', that caused Camillo Sitte to demonstrate that each of these isolated public structures could be restored to being a *res publica* in itself. In his *City Planning According to Artistic Principles* (1889), he revealed how the fabric of the medieval town had had the capacity of enclosing as a single 'political' entity both the monument and its civic piazza<sup>11</sup>.

### *The private realm and the rise of the social*

While Arendt acknowledges that the rise of modern intimacy and individualism has largely eliminated the aspect of privation from the term 'privacy', she nonetheless remains aware that a life excluded from the public realm is still 'deprived' by virtue of its being confined to the shadowy domestic interior of the *megaron* –that traditional single-cell volume of the Greek peninsular, whose very etymology reveals the household as the domain of darkness<sup>12</sup>. Unlike the

Greeks, who despised the individual domain or *idion* as the province of idiocy<sup>13</sup>, but like the Romans, who valued the interdependence of both realms, Arendt conceives of the private as the essential 'darker' ground that not only nourishes the public realm but also establishes its experiential depth. At the same time she recognizes that the rise of the social –to which the intimate is of course related– has had the ultimate effect of impoverishing both the public and private spheres and with this the mediatory capacity of built form to articulate one from the other. Arendt argues that the flowering of the social art form, the novel, after 1750 effectively coincided with the progressive decline of all the public arts, especially architecture<sup>14</sup>. The ultimate triumph of the social in collectivized life has, as Arendt puts it, given rise to a:

mass society (that) not only destroys the public realm but the private as well, (and) deprives men not only of their place in the world but of their private home, where they once felt sheltered against the world and where, at any rate, even those excluded from the world could find a substitute in the warmth of the hearth and the limited reality of family life<sup>15</sup>.

This thesis, as to the loss of the private realm at the hands of the social, finds some corroboration in the fragmentary writings of the Mexican architect, Luis Barragan, who has criticized the overexposed landscape of the contemporary suburb in the following terms: "Everyday life is becoming much too public. Radio, TV, the telephone all invade privacy. Gardens should therefore be enclosed, not open to public gaze". Elsewhere, Barragan continues:

Architects are forgetting the need of human beings for half-light, the sort of light that imposes a tranquility, in their living rooms as well as in their bedrooms. About half the glass that is

used in so many buildings –homes as well as offices– would have to be removed in order to obtain the quality of light that enables one to live and work in a more concentrated manner<sup>16</sup>.

Arendt's insight that the triumph of labouring society has condemned man to perpetual movement<sup>17</sup> finds a further echo in Barragan's text wherein he asserts:

Before the machine age, even in the middle of cities, Nature was everybody's trusted companion... Nowadays, the situation is reversed. Man does not meet with Nature, even when he leaves the city to commune with her. Enclosed in his shiny automobile, his spirit stamped with the mark of the world whence the automobile emerged, he is, within Nature, a foreign body. A billboard is sufficient to stifle the voice of Nature. Nature becomes a scrap of Nature and man a scrap of man<sup>18</sup>.

This tendency towards global reduction, not to say of a total fusion, between man, machine and Nature –latent in the processal triumph of industrial production– finds its ideological corollary in the behavioural sciences, of which Arendt has written:

To gauge the extent of society's victory in the modern age, its early substitution of behaviour for action and its eventual substitution of bureaucracy, the rule of nobody, for personal rulership, it may be well to recall that its initial science of economics, which substitutes patterns of behaviour only in this rather limited field of human activity, was finally followed by the all-comprehensive pretension of the social sciences which, as 'behavioural sciences', aim to reduce man as a whole, in all his activities, to the level of a conditioned and behaving animal<sup>19</sup>.

### *The duality of the homo faber: artifice versus instrumentality*

The dependency of the human artifice on the work of homo faber stems from the intrinsic durability of objects and

their capacity to withstand (Gegenstand) both the erosions of nature and the processes of use. As Arendt has written:

The man-made world of things, the human artifice erected by *homo faber*, becomes a home for mortal men, whose stability will endure and outlast the ever-changing movement of their lives and actions, only inasmuch as it transcends both the sheer functionalism of things produced for consumption and the sheer utility of objects produced for use. Life in its non-biological sense, the span of time each man has between birth and death, manifests itself in action and speech, both of which share with life its essential futility... If the *animal laborans* needs the help of *homo faber* to ease his labour and remove his pain, and if mortals need his help to erect a home on earth, acting and speaking men need the help of *homo faber* in his highest capacity, that is, the help of the artist, of poets and historiographers, of monument-builders or writers, because without them the only product of their activity, the story they enact and tell, would not survive at all. In order to be what the world is always meant to be, a home for men during their life on earth, the human artifice must be a place fit for action and speech, for activities not entirely useless for the necessities of life but of an entirely different nature from the manifold activities of fabrication by which the world itself and all things in it are produced<sup>20</sup>.

No other passage in *The Human Condition* formulates the essential duality of the *homo faber* so succinctly as this –man as the maker split between the fabrication of useless things, such as works of art, which are ends in themselves, and the invention and production of useful objects, which serve as various predetermined means to a given set of ends. For Arendt, *homo faber* is at once both artificer and tool-maker; the builder of the world and the maker of the instruments with which it is built. Where the one addresses itself to the ‘what’ of representation and reification –that is to say, to that object of commemoration which Loos was to consign to the province of art– the

other concerns itself with the 'how' of utility and process, in which tools tend, at least in the modern world, to be the sole things to survive the occasion of their use. Nothing reveals this second condition of production more than the machine fabrication of goods for consumption, nor the first than the cyclical history of built monuments which, from inception to demolition, testify to a continual transference of value from the past into the future.

The ambiguity of architecture –its status as 'edification' or as 'building' and often as different aspects within the same physical entity– reflects the parallel ambiguity of the *homo faber*, who is neither pure artist nor pure technician. In a similar manner, representation and commemoration can never be entirely prised apart and the present embodiment of past value already assures its availability for the future. All signification in built form thus embodies a sense of immortality. This much Arendt attempts to make clear in her discussion of art:

In this permanence, the very stability of the human artifice, which, being inhabited and used by mortals, can never be absolute, achieves a representation of its own. Nowhere else does the sheer durability of the world of things appear in such purity and clarity, nowhere else therefore does this thing-world reveal itself so spectacularly as the non-mortal home for mortal beings. It is as though worldly stability had become transparent in the permanence of art, so that a premonition of immortality, not the immortality of the soul or of life but of something immortal achieved by mortal hands, has become tangibly present, to shine and to be seen, to sound and to be heard, to speak and to be read<sup>21</sup>.

While fabrication invariably terminated in the ancient world in either an instrument of use or an art object, it came with the emergence of empirical science to insinuate its process into the methodology of research and, with this deviation, to remove itself from

the traditional teleology of artifice in favour of achieving the abstract instruments of cognition. The Renaissance, split between the liberal and the mechanical arts –already anticipatory of the industrial division of labour– led to the rise of the *homo faber* as a man of invention and speculation; of which the architect and *uomo universale*, Filippo Brunelleschi, was one of the earliest examples. As G.C. Argan has shown, this rise of the *homo faber* as architect resulted in widening the incipient division between invention and fabrication and led to the degradation of the traditional craftsmen into the status of the *animal laborans*:

Brunelleschi thought that a new technique could not be derived from the past, but must come from a different cultural experience, from history. In this way he refuted the old 'mechanical' technique and created a new 'liberal' technique based on those typically individualistic actions which are historical research and inventiveness. He abolished the traditional hierarchical form of the mason's lodge where the head was the co-ordinator of the specialized work of the various groups of skilled workers who made up the lodge of the masters. Now, there was only one planner or inventor; the others were merely manual laborers. When the master mason rose to the status of sole planner, whose activity was on a par with the other humanistic disciplines, the other members of the team of masons fell from the rank of *maestri* in charge of various aspects of the job to that of simple working men. This explains the impatience of the masons and their rebellion against the master mason who had become 'architect' or 'engineer'<sup>22</sup>.

This willful creation of distance between conceiving and building pervades the entire Renaissance. It was as much present in Brunelleschi's invention of perspective or in his machines for the building of the cupola over Santa Maria del Fiore in Florence in 1420, as it was in Galileo Galilei's invention of the telescope in 1610, with

which men first established the proof of the Copernican universe. The effective split of appearance and being that was the consequence of this proof, served to institute Cartesian doubt as the fundamental basis of the new scientific perspective. As Arendt has written:

The Cartesian method of securing certainty against universal doubt corresponded most precisely to the most obvious conclusion to be drawn from the new physical science: though one cannot know truth as something given and disclosed, man can at least know what he makes himself. This, indeed, became the most general and most generally accepted attitude of the modern age, and it is this conviction, rather than the doubt underlying it, that propelled one generation after another for more than three hundred years into an ever-quickenning pace of discovery and development<sup>23</sup>.

Just as the shift to a heliocentric model of the universe was developed with the aid of an optical tool –the telescope– so the *homo faber* came to his place in the modern world through a re-evaluation of his traditional role. From Galileo on, he was not so much valued for his product as an end result but for his process as a means to an end. As Arendt shows, fabrication, which had hitherto disappeared into the product, now became an end in itself since pure science was not interested in the appearance of objects, but in the capacity of objects to reveal the intrinsic structure lying behind all appearance. It abandoned the passive contemplation of objects *per se* for the instrumental penetration of the laws of nature. This effectively reversed the traditional hierarchy of contemplation and action –a shift which, as Arendt shows, had profound consequences for the object of architecture:

As far as *homo faber* was concerned, the modern shift of emphasis from the 'what' to the 'how', from the thing itself to its

fabrication process, was by no means an unmixed blessing. It deprived man as maker and builder of those fixed and permanent standards and measurements which, prior to the modern age, have always served him as guides for his doing and criteria for his judgment. It is not only and perhaps not even primarily the development of the commercial society that, with the triumphal victory of exchange value over use value, first introduced the principle of interchangeability, then the relativization, and finally the devaluation, of all values... It was at least as decisive that man began to consider himself part and parcel of the two superhuman, all-encompassing processes of nature and history, both of which seemed doomed to an infinite progress without ever reaching any inherent telos or approaching any preordained idea<sup>24</sup>.

This shift from the 'what' to the 'how' found its reflection in the division of engineering from architecture during the Enlightenment; first in Colbert's categorically anti-guild creation of the various royal academies for the arts and sciences including the *Académie Royale d'Architecture* (1677), whose 'architectural' graduates were to dedicate themselves solely to the 'what', that is, to the reification of public structures commissioned by the State; and then in 1747, with Perronet's creation of the *École des Ponts et Chaussées*, whose 'engineering' graduates were to concern themselves largely with the 'how', namely, with the processal means of gaining permanent access to the realm. That these two aspects of the *homo faber* had already become professionally divided over the defence and siege of the walled city may be gauged from the fact that according to Michel Parent and Jacques Verroust, "In the sixteenth century the defence of towns and castles was the work of *architects*. The word *engineer* remained reserved for those who not only built the siege machines but also handled them"<sup>25</sup>. The progressive invasion of the city of artifice by the machine –first the siege engine and later the loco-

motive, and then of course the electric tram and the automobile— accompanied the ultimate dissolution of the walled city in the middle of the nineteenth century. Aside from its monumental rhetoric and its simultaneous reduction of honorific built form to the status of being a rentable commodity, the Ringstrasse that came to replace Vienna's fortification in the second half of the century was coincidentally the initial proving ground for the horse-drawn tram<sup>26</sup>.

Deprived by Cartesian doubt of its faith in the received culture of the Renaissance, architectural theory was compelled to search for its authority in the knowledge of an objective archaeology. At the same time it began to look for its creative principle in the all-encompassing processes of nature. Thus while architects began to record and emulate the surviving models of antiquity, natural law came to be asserted as the prime universal principle. Our modern concepts of archaeology and history were both the outcomes of developments such as these. Stripped by science of its magical coalescence, the modern world began to fragment. Since appearance now belied truth, it became necessary to regard form as being separate from content and to this end the modern science of *esthetica* came into being with Baumgarten's *Aesthetica* (1750). At the same time architectural theoreticians, such as the Abbé Laugier in his *Essai sur l'architecture* (1753), began to advocate 'natural' primitive structures of self-evident lucidity. Pure reduced structure became the paradigm of architecture, and light came to be regarded as a metaphor for the illumination of reason itself.

The ascendancy of the bourgeoisie, the rise of the social and the intimate, the rediscovery of antiquity, the duality of light and nature as the sublime emanence of the Supreme Being, and above all the influence of Rousseau and Newton combined to distract architecture from the task of realization and to project it into

either an archaeologically remote past or an unattainable utopian future. This ideological distraction is prominently displayed in the works of Etienne Boullée, who imagined spectacular masses of masonry, at the scale of natural escarpments – vast megaliths of prohibitive size, penetrated by endless galleries of often inaccessible space. Is it not just such a figure that Arendt had in mind when she wrote of the *homo faber* renouncing his traditional calling in favour of the *vita contemplativa*? “All he had to do was let his arms drop and prolong indefinitely the act of beholding the eidos, the eternal shape and model he had formerly wanted to imitate and whose excellence and beauty he now knew he could only spoil through any attempt at reification”<sup>27</sup>.

While architectural theory tended toward total dematerialization, as in the writings of Laugier, or toward the surreality of sublime, unrealizable form, as in the images of Boullée, engineering proceeded to work upon nature and to subject its untamed wastes to a measured infrastructure of metalled roads and embanked canals. Its province was now no longer the bastions and counterscarps of the fortified city, but the viaducts, bridges and dams of a universal system of distribution. Its technique not only outstripped the performance of traditional materials and methods but also afforded a more explicit form of structural expression – one in which structure was transparently penetrated by process. From now on architecture looked to such structure for much of its symbolic substance – and we find a late neoclassical architect such as Karl Friedrich Schinkel totally ignoring contemporary architecture on his first visit to England in 1826 and recording instead the distributive and productive achievements of the time: the Menai Straits suspension bridge and the 'processal' mill buildings of Manchester.

*The animal laborans and the fungibility of the world*

The brute concentration of natural labour-power, as though it were akin to water power, preceded, as Robin Evans has attempted to show, the late eighteenth-century development of industrial production as it is now generally understood. The workhouse as a place of production, secrecy and moral improvement (this last being nothing more than forcibly obtaining 'desirable' behaviour from the human animal) was fully instituted long before the invention of such important productive instruments as Newcomen's engine or Arkwright's spinning jenny. That this workplace was invariably a closed world only served to emphasize the essential *worldlessness* of labour for all that the privacy arose primarily out of a need for industrial secrecy. It was in any event a hermetic domain, where deprivation in the original sense was coupled with the work ethic and placed at the disposal of the machine. In the earliest workhouse the imprisoned vagrants, who had hitherto only been subjected to pillory, were punished for their nomadic idleness, after the mid-sixteenth century, by being forced to engage in both useful and useless production. Useful in the sense that Jeremy Bentham's Panopticon project of 1797 –to cite a highly developed workhouse type– was a machine for the extraction of improving labour from those "on whose part neither dexterity nor good will were to be depended"<sup>28</sup>. Useless in the sense that William Cubitt's treadmill installed in the Brixton House of Correction in 1821 powered a rotating windsail on top of the mill house that indicated only too well the inutility of the prisoners' efforts.

The fundamental worldlessness of the *animal laborans* that manifested itself in the eighteenth century with the 'blind' mechanical production of the workhouse and the mill was paralleled in the twentieth century by the equally blind processes of mass consumption. As Arendt has written:

In our need for more and more rapid replacement of the worldly things around us, we can no longer afford to use them, to

respect and preserve their inherent durability; we must consume, devour, as it were, our houses and furniture and cars as though they were the 'good things' of nature which spoil uselessly if they are not drawn swiftly into the never-ending cycle of man's metabolism with nature. It is as though we had forced open the distinguishing boundaries which protected the world, the human artifice, from nature, the biological process which goes on in its very midst as well; as the natural cyclical processes which surround it, delivering and abandoning to them the always threatened stability of a human world<sup>29</sup>.

Arendt goes on to argue that the modern age has increasingly sacrificed the ideas of permanence and durability to the abundance ideal of the *animal laborans*, and that we live in a society of labourers inasmuch as the labour-power has been divided in order to eliminate from the thrust of its natural metabolism the 'unnatural' and conscious obstacle of the human artifice –the original object of the *homo faber*.

That the *animal laborans* cannot construct a human world out of its own values is borne out by the accelerating tendency of mass production and consumption to undermine not only the durability of the world but also the possibility of establishing a permanent place within it. The science fiction forms projected by the utopian urbanists of the twentieth century have arisen out of either elitist or populist attempts to reify industrial process as though it were some 'ideal' manifestation of a new nature. From the futurist architect Antonio Sant'Elia's *Citta Nuova* (1914), of which, to quote from the *Manifesto of Futurist Architecture*, he stated that "our houses will last less time than we do and every generation will have to make its own"<sup>30</sup>, to Constant Nieuwenhuys's spontaneously dynamic *New Babylon* (1960), where urban change would be so accelerated as to render it pointless to return home –in each instance we are presented with equally kinetic images that project through prophetic

exaggeration the fundamental place less tendency of our present urban reality. Nieuwenhuys wrote:

There would be no question of any fixed life pattern since life itself would be as creative material... In New Babylon people would be constantly travelling. There would be no need for them to return to their point of departure as this in any case would be transformed. Therefore each sector would contain private rooms (a hotel) where people would spend the night and rest for a while<sup>31</sup>.

From the point of view of machine or rationalized production, architecture has been as much affected as urbanism by the substitution of productive or processal norms for the more traditional criteria of worldliness and use. Increasingly buildings come to be designed in response to the mechanics of their erection or, alternatively, processal elements such as tower cranes, elevators, escalators, stairs, refuse chutes, gangways, service cores and automobiles determine the configuration of built form to a far greater extent than the hierarchic and more public criteria of *place*. And while the space of public appearance comes to be increasingly overrun by circulation or inundated at the urban scale by restricted high-speed access, the free-standing, high-rise megaliths of the modern city maintain their potential status as 'consumer goods' by virtue of their isolated form. At the same time the prefabricated elements from which such forms are increasingly assembled guarantee the optimization of their production and consumption within the overall industrial economy. Their potential for rapid amortization, convenient demolition and replacement begins to invalidate the traditional distinction of *meubles* from *immeubles*, a diffusion of meaning that was first announced in the nineteenth century, with the wholesale 'removal' of structures intact<sup>32</sup>. In a related but more immediate way automation imposes

equally processal conditions on all industrial design, for it tends towards the servo-mechanization of consumption, wherein machine rhythms amplify the fundamental tendency of life to destroy the durability of the world<sup>33</sup>. In this manner even the worldly category of use is to be absorbed by consumption inasmuch as use objects –in this instance, tools– become transformed by abundance into disposable ‘throwaway’ goods; a subtle shift whose real significance resides in the intrinsic destructiveness of consumption as opposed to use.

The consequence of all this for contemporary architecture is as distressing as it is universal. Elevated on freeways or pedestrian decks or alternatively sequestered behind security fences, we are caused to traverse large areas of abstract, inaccessible urban space that can be neither appropriated nor adequately maintained. In a similar way we are confronted by piazzas whose hypothetical public status is vitiated by the vacuousness of the context, or alternatively we are conducted down streets evacuated of all public life by the circulatory demands of traffic. We pass across thresholds whose public-representative nature has been suppressed or we enter foyers which have been arranged or lit in such a manner as to defeat the act of public promenade. Alternatively we are caused to depart from airports whose processal function defies the ritual of leave-taking. In each instance our value-free commodity culture engenders an equivalency wherein museums are rendered as oil refineries and laboratories acquire a monumental form. By a similar token public restaurants come to be rudely incarcerated in basements, while schools find themselves arbitrarily encased within the perimeters of windowless warehouses. In each case a ruthless cultural reduction masks itself by the rhetoric of *kitsch* or by the celebration of technique as an end in itself<sup>34</sup>.

*The identity of consumption and the worldlessness of play*

The earliest concentrations of labour-power, beginning first with the workhouse and then with the mill, brought about the uprooting of agrarian populations who then became as alienated from their traditional culture as they were from the objects of industrial production. This loss of 'vernacular' was to return to haunt the descendants of these populations as soon as they became the 'emancipated' consumers of their own output. While the specific form of 'worldlessness' that resulted from this induced consumption varied with successive generations and from class to class, the initial loss of identity enforced by the conditions of industrial production was eventually sublimated, irrespective of class, by an identity to be instantly acquired through consumption. The phenomena of *kitsch* –from *Verkitschen*, 'to fake' – appears with the advent of the department store, around the middle of the nineteenth century, when bourgeois civilization achieves for the first time an excessive productive capacity and is brought to create a widespread culture of its own –a culture that was to remain strangely suspended between the useful and the useless, between the sheer utility of its own puritan work ethic and a compulsive desire to mimic the licentiousness of aristocratic taste<sup>35</sup>.

While Marx, writing just before mass consumption began in earnest, projected the eventual liberation of all mankind from the necessity of remorseless labour, he failed to account for the latent potential of machine production to promote a voracious consumer society wherein, to quote Arendt, "nearly all human 'labor power' is spent in consuming, with the concomitant serious social problem of leisure"<sup>36</sup>. In such a society the basic problem is no longer production but rather the creation of sufficient daily waste to sustain the inexhaustible capacity for consumption. Arendt's subsequent observation that this supposedly painless consumption only augments the devouring capacity of life, finds its corroboration in a world where shorter working

hours, suburbanization and the mass ownership of the automobile have together secured for the realm of consumption the ever-accelerating rate of daily commutation within the megalopolis, a situation in which the hours saved from production are precisely 'compensated' by the hours wasted in the consumptive journey to work.

The victory of the *animal laborans* with which Arendt concludes her study of the dilemmas facing modern man turns not only on the reduction of art to the problematic *worldlessness* of free play, but also on the substitution of social gratification for the fabricating standards of function and use. For, as Arendt has argued:

Nothing perhaps indicates clearer the ultimate failure of homo faber to assert himself than the rapidity with which the principle of utility, the very quintessence of his world view, was found wanting and was superseded by the principle of 'the greatest happiness of the greatest number'<sup>37</sup>.

While utility originally presupposed a world of use objects by which man was significantly surrounded, this world began to disintegrate along with the 'tool-making' tendency of each object not to be an end in itself but rather a means to other objects and other ends. As Arendt has put it, at this juncture "the 'in order to' has become the content of the 'for the sake of', ... utility established as meaning generates meaninglessness"<sup>38</sup>.

Art, on the other hand, as the essence of inutility –and this of course includes the non-functional aspect of architecture– is rendered world less in such a society, insofar as it is reduced to introspective abstraction or vulgarized in the idiosyncratic vagaries of *kitsch*. In the first instance it cannot be easily shared and in the second it is reduced to an illusory commodity. If, as Arendt insists, the world must be constructed with thought rather than cognition<sup>39</sup>, then inasmuch as it is not essential to the life processes of a labouring society, art loses its original

worldliness and comes to be subsumed under play. This, of course, raises the problematic question as to the conditions under which play may be considered to be worldly. Be this as it may, freedom in labouring society is perceived solely as release from labour, namely, as play, and it is Arendt's recognition of this fact that makes her text such a perceptive, if partial, critique of Marx.

Marx predicted correctly, though with an unjustified glee, 'the withering away' of the public realm under conditions of unhampered development of the 'productive forces of society', and he was equally right, that is, consistent with his conception of man as an animal laborans, when he foresaw that 'socialized men' would spend their freedom from laboring in those strictly private and essentially wordless activities that we now call 'hobbies'<sup>40</sup>.

#### *The human condition and critical theory: a postscript*

Given Hannah Arendt's scepticism as to the redemption promised by the Marxist prognosis it will no doubt appear extraneous to compare her discourse to the critical theory of the Frankfurt School<sup>41</sup>. The reserve which Arendt publicly exercised in respect to this school of Marxist criticism should be sufficient caution against making such a comparison. Yet despite the disdain she seems to have felt for those whom she regarded as renegade Marxists, a common concern and even method may be found to relate the arguments developed in *The Human Condition* to the socio-cultural analyses of the Frankfurt School. It is clear that both Arendt and the Frankfurt School were equally obsessed with the interaction of structure and superstructure in advanced industrial society, even if such terms were entirely foreign to her thought.

These qualifications accepted, one may argue that the succession of the Frankfurt School, specifically the

theoretical progression that links the later thought of Herbert Marcuse to the writings of Jürgen Habermas, takes up a number of themes that were either suppressed or suspended at the conclusion of *The Human Condition*. Amongst these issues one may arguably posit two. First, the problematic cultural status of play and pleasure in a future labouring society after its hypothetical liberation from the compulsion of consumption (Marcuse) and, second, the problematic possibility for mediating the autonomous rationality of science and technique through the reconstruction of the space of public appearance as an effective political realm (Habermas).

If one derives from *The Human Condition* the implication that a highly secular, labouring and industrialized order must inevitably prevail in either state-capitalist, capitalist or socialist societies, and if one posits some future state in which the 'fatality' of an ever-accelerating consumption is, in some measure, redeemed, then the question arises as to what are the minimum environmental priorities that such a transformed state could realistically envisage?

While the *vita activa* in the ancient sense would no doubt initially remain in abeyance, some upgrading of the private habitat, essential to the quality of domestic life, would surely assert itself as a priority once this life was no longer subject to either rapacious consumption or optimized production. For while it is true, as Arendt asserts, that from the point of view of nature it is *work* rather than *labour* that is destructive, this observation overlooks that qualitative dimension of consumption beyond which 'man's metabolism with nature' becomes even more destructive of nature than *work*, beyond that frontier that we have already crossed, where nonrenewable resources such as water and oxygen begin to become permanently contaminated or destroyed<sup>42</sup>. At this juncture, labour, as optimized consumption, stands

opposed to its own Benthamite cult of life as the highest good, just as privacy *per se*, as the quintessence of labour and life, is undermined by the productive reduction of all built objects to the status of 'consumer goods'; a threshold that has again been reached in the mobile home industry of the United States.

Human adaptability notwithstanding, the basic criterion of privacy asserted by Barragan, posits itself not only as the necessary 'figure' to the public ground but also as the only standard by which a *balanced and rhythmic* life for the species could eventually be maintained. The urban consequences of applying such criteria as economic densities would be to spontaneously create the boundaries of a 'negative' urban form—namely, some kind of public realm, even if this would not immediately constitute a 'world' in the Arendtian sense. That the public space of the medieval city was the physical counterform of the private fabric Arendt herself has recognized in her assertion that it is the exterior perimeter of the private realm that effectively shapes the space of the city.

As to art, that is to say, as to the symbolization of common values and the manner in which they might be represented, this immediately introduces the cultural dilemma of 'play' and the extent to which communal expression may or may not be reified. Permanence is not the absolute precondition for reification, music being an obvious exception, as Arendt herself acknowledges: "In music and poetry, the least 'materialistic' of the arts because their 'material' consists of sounds and words, reification and the workmanship it demands are kept to a minimum"<sup>43</sup>.

Twentieth-century avant-garde art has frequently resorted to collective play or at least to aleatory forms of art as the necessary expression of an essentially 'social' and dynamic future, although in many instances innate 'labouring' values have assured that

nothing could be achieved save the tautology of production itself<sup>44</sup>. While this strategy may capitalize on the indisputable authority of instrumentality, the parallel tendency of art to survive through the reductive assertion of its own autonomy is yet a further illustration of the general tendency of a labouring society to move toward privatization. It is hardly an accident that both of these avant-garde strategies first emerged in the early years of the Soviet Union; the former, the *productivist sensibility*, being typified at its most extreme in the self-referential films of Dziga Vertov where the production of films about production exemplified production itself<sup>45</sup>; and the latter, the cult of *autonomous structure*, being reflected in the general artistic formalism of the period. The failure of this avant-garde to find its ostensible public led to the familiar withdrawal of the Soviet state into the *kitsch* of social realism. Only the repressed Proletcult with its political theatre and its programme for the 'theatricalization of everyday life' retained some lucid potential for a collective realization of an alternative culture.

Whether architecture, as opposed to building, will ever be able to return to the representation of collective value is a moot point. At all events its representative role would have to be contingent on the establishment of a public realm in the political sense. Otherwise limited by definition to the act of commemoration it would remain exactly where Adolf Loos left it in 1910. That this commemorative impulse would remain alive even in a labouring society became manifest after World War I in the numerous memorials to the 'unknown soldier', those testaments to an unidentifiable somebody whom four years of mass slaughter should have revealed<sup>46</sup>.

Nothing less is outlined in *The Human Condition* than the teleological abyss that has progressively opened up before the path of industrialized man. That Arendt and the Frankfurt School perceived the same void but drew

different conclusions from it may be sensed in the following passage from Herbert Marcuse's *Eros and Civilization*:

The argument that makes liberation conditional upon an ever higher standard of living all too easily serves to justify the perpetuation of repression. The definition of the standard of living in terms of automobiles, television sets, airplanes, and tractors is that of the performance principle itself. Beyond the rule of this principle, the level of living would be measured by other criteria: the universal gratification of the basic human needs and the freedom from guilt and fear –internalized as well as external, instinctual as well as ‘rational’... Under optimum conditions, the prevalence, in mature civilization, of material and intellectual wealth would be such as to allow the painless gratification of needs, while domination would no longer systematically forestall such gratification. In this case, the quantum of instinctual energy still to be diverted into necessary labor... would be so small that a large area of repressive constraints and modifications no longer sustained by external forces would collapse. Consequently the antagonistic relation between pleasure principle and reality principle would be altered in favor of the former. Eros, the life instincts, would be released to an unprecedented degree<sup>47</sup>.

While this utopian projection of a future where “the elimination of surplus repression would *per se* eliminate if not labor, then the organization of human existence into an instrument of labor” does nothing if not stress the life-bound values of the *animal laborans*, Marcuse's recognition that the cult of *productivity* as an end in itself is the primary impasse of industrial society brings him surprisingly close to Arendt:

Efficiency and repression converge: raising the productivity of labor is the sacrosanct ideal of both capitalist and Stalinist Stakhanovism. The notion of productivity has its historical limits: they are those of the performance principle. Beyond its

domain, productivity has another content and another relation to the pleasure principle: they are anticipated in the processes of imagination which preserve freedom from the performance principle while maintaining the claim of a new reality principle<sup>48</sup>.

That one day such a reality might still be achieved seems to be anticipated to an equal degree by Arendt's appraisal of the earliest Russian Soviets and Jürgen Habermas's prognostications for the future of the *vita activa*. The two relevant passages are given below, the former from Arendt's study of revolutionary politics entitled *On Revolution* and the latter from Habermas's essay, dedicated to Marcuse on his seventieth birthday, bearing the title "Technology and Science as Ideology". Of the Soviets, Arendt was to write:

The councils, obviously, were spaces of freedom. As such, they invariably refused to regard themselves as temporary organs of revolution and, on the contrary, made all attempts at establishing themselves as permanent organs of government. Far from wishing to make the revolution permanent, their explicitly expressed goal was "to lay the foundations of a republic acclaimed in all its consequences, the only government which will close forever the era of invasions and civil wars"; no paradise on earth, no classless society, no dream of socialist or communist fraternity, but the establishment of 'the true Republic' was the 'reward' hoped for as the end of the struggle. And what had been true in Paris in 1871 remained true for Russia in 1905, when the 'not merely destructive but constructive' intentions of the first soviets were so manifest that contemporary witnesses 'could sense the emergence and the formation of a force which one day might be able to effect the transformation of the State'<sup>49</sup>.

And was it not just such a transformation that Habermas had in mind when he attempted to establish the following necessary limits for the emergence of a truly scientific rationality?

Above all, it becomes clear against this background that two concepts of rationalization must be distinguished. At the level of subsystems of purposive-rational action, scientific-technical progress has already compelled the reorganization of social institutions and sectors, and necessitates it on an even larger scale than heretofore. But this process of the development of the productive forces can be a potential for liberation if and only if it does not replace rationalization on another level. Rationalization at the level of the institutional framework can only occur in the medium of symbolic interaction itself, that is through removing restrictions on all communication. Public, unrestricted discussion, free from domination, of the suitability and desirability of action-ordering principles and norms in the light of the socio-cultural repercussions of developing subsystems of purposive-rational action –such as communication at all levels of political and repoliticized decision making processes– is the only medium in which anything like 'rationalization' is possible<sup>50</sup>.

We are confronted in this complex passage with an existential political perspective that for Arendt and Habermas alike is the only possible vehicle for the rational determination of human ends. Such a decentralized 'cantonal' conception tends, I would submit, to return us to the dependency of political power on its social and physical constitution, that is to say, on its derivation from the living proximity of men and from the physical manifestation of their public being in built form. For architecture at least, the relevance of *The Human Condition* resides in this –in its formation of that political reciprocity that must of necessity obtain, for good or ill, between the status of men and the status of their objects.





## Notas sobre cultura británica 1945-1965

La arquitectura blanca y abstracta de la vanguardia Británica de entreguerras llegó a su fin con la Segunda Guerra Mundial. Por lo tanto, en el periodo de posguerra aparece más bien dividida en lo que respecta a cuál debería ser el estilo principal con el que acomodar las necesidades y expresar los valores de una sociedad con renovado progresismo. Volviendo la vista atrás, uno se puede dar cuenta que si bien la asignación de ciertos modos estilísticos a las diferentes situaciones socio-culturales no fue tan categórico como en el Tercer Reich, en la arquitectura Británica de las dos décadas siguientes al fin de la guerra sí que hubieron inflexiones sintácticas comparables.

Esto ya queda patente en el proceso constructivo prefabricado adoptado tanto para la vivienda de emergencia como para la construcción de escuelas, ambos procesos aprobados con carácter de urgencia: primero, para alojar a la población que había sufrido los bombardeos y, en segundo lugar, para producir unas 2500 escuelas alrededor del país, que se construyeron entre 1945 y 1960, particularmente tras la aprobación de la Ley de Educación promovida por el gobierno socialista de Clement Atlee en 1946. En primer lugar las viviendas Portal, modulares, minimalistas, de una sola

planta, que ya se construían en los solares vacíos de las grandes ciudades incluso antes de que acabara la guerra, y el igualmente modular, sistema de escuelas prefabricadas desarrollado por el Ministerio de Educación en colaboración con el gabinete de arquitectura de la ciudad de Hertfordshire, bajo la dirección de C.H. Aslin. En ambos casos, se podía encontrar un sistema constructivo eficiente, ligero, realizado a base de paneles y estructura de acero, desprovisto de cualquier tipo de iconografía reconocible más allá del hecho de tener paredes acabadas con colores primarios, estar amueblados con mobiliario apilable de acero y madera, contener plantas en su interior y una pintoresca jardinería prácticamente diminuta en su entorno inmediato.

Sin embargo, se haría evidente de inmediato que una *lingua franca* tectónica similar no se podría extender al entorno doméstico. En este caso, la herencia del movimiento Británico de la Ciudad Jardín, de principios del siglo XX, se modificó sutilmente para encarnar los grupos de viviendas de dos plantas –“la Vivienda para Héroe”– que constituían el grueso del tejido residencial de las 14 nuevas ciudades fundadas por el gobierno Laborista tras la guerra como resultado del *New Towns Act* (Nueva Ley de Municipios) de 1948.

Aquí se pueden incluir, los planes de viviendas aisladas y adosadas que se convirtieron en el vehículo principal para la aplicación de los denominados “detalles populares”. Estos comprendían un repertorio de cubiertas inclinadas cubiertas por tejas cerámicas, muros dobles de ladrillo portante, y todas las aberturas del conjunto realizadas con marcos y vidrios fijos fabricados en acero o madera, en ambos casos pintados invariablemente en blanco. Este estilo de neo-ciudad jardín, amable, y anti-calle, a menudo ligadas mediante pintorescas calles serpenteantes llevó a esquemas de planificación totalmente aleatorios que más tarde, junto a los detalles, se presentarían bajo el término

“contemporáneo” contrapuestos a la arquitectura moderna de pre-guerra. Este modo edificatorio, conjuntamente con la planificación en forma de “tren averiado” se convirtió en un modelo del que eran partidarios los arquitectos de extrema izquierda con cargos intermedios entre los 300 miembros del poderoso departamento de arquitectura de la LLC; de entre los que destacarían en la primera década tras la guerra, las figuras de Oliver Cox y Graham Shankland, ambos fuertemente influenciados por la arquitectura social-demócrata del estado de bienestar Sueco.

El *heimastil* (estilo nacional) de los ‘detalles populares’ se modificaba en el caso de los edificios en altura para los que las cubiertas planas se consideraban más apropiadas, sin embargo, por lo que a la tecnocracia de izquierdas atañía, la tipología en altura preferida también tenía origen Sueco; me refiero a las cuatro torres cuadradas de diez plantas con núcleo de circulación central y cuatro pisos por planta, como ejemplifica la serie de torres construidas en el centro del complejo LLC Roehampton de 1958. La influencia de las autoridades locales del momento era omnipresente dado que la mitad de los arquitectos colegiados del país eran por aquel entonces empleados de las administraciones locales y el resto de aquellos que ejercían de manera privada recibían, a uno u otro nivel, los encargos de la administración local. Tal y como señala Reyner Banham en su canónico estudio de 1996 *The New Brutalism* (El Nuevo Brutalismo), Cox y Shankland tenían fuertes vínculos personales con Suecia e incluso nos revela que el termino “brutalista” como adjetivo calificativo se originó en Suecia. Banham hace referencia a una carta de 1956, escrita por Hans Asplund, hijo de Gunnar Asplund, a Eric de Maré de *The Architectural Review* donde declara lo siguiente:

En enero de 1950 compartía despacho con mis estimados

colegas Bengt Edman y Lennart Holm. En aquel momento estos arquitectos estaban proyectando una vivienda en Uppsala. A juzgar por sus dibujos yo los llame con un tono ligeramente sarcástico 'Neo-Brutalistas'. (La palabra sueca para 'Nuevos Brutalistas!').

El año siguiente, mientras veraneaba con unos amigos Ingleses, entre los que se encontraban Michael Ventris, Oliver Cox y Graeme Shankland mencionamos la palabra de manera jocosa. El año pasado, cuando visité a esos mismos amigos en Londres, me explicaron que habían importado la palabra a Inglaterra y se había extendido como el fuego, y que había sido adoptada, de manera algo sorprendente, por una cierta facción de jóvenes arquitectos Ingleses.

Nada podría ser más retroactivamente irónico que el hecho de que el movimiento Brutalista Británico categóricamente anti Sueco hubiera tenido, al menos parcialmente, su origen en una conversación Sueca.

A pesar del eclipse total del "estilo internacional" Británico, un cierto vestigio de la sintaxis Neo-Purista de pre-guerra se incorporó al periodo de postguerra de manera más destacable en el trabajo de Lubetkin y Tecton, en concreto aplicados a edificios en altura de viviendas más bien formalistas que el estudio proyectó y erigió en el East End de Londres entre 1945 y 1955; tipificados ejemplarmente mediante su conjunto Spa Green construido en Finsbury en 1956. Estos edificios, totalmente diferentes del mencionado "detalles populares" se dinamizaban mediante los toldos de los balcones sincopados que cubrían la totalidad de las largas fachadas de los bloques tanto en el lado de las viviendas privadas como en los pasillos públicos. Lubetkin también está latente en la articulación de la planta y los detalles genéricos de lo que es todavía el auditorio público más sobresaliente construido en Gran Bretaña en los últimos cincuenta años, es decir, el Royal Festival Hall construido bajo la dirección de obra de Leslie

Martin quien era por aquel entonces el arquitecto jefe de GLC y diseñado al detalle por Peter Moro quien había trabajado para Tecton antes de la Segunda Guerra Mundial.

Una segunda figura, de la era pre-guerra, también comenzó a construir tras la guerra con un estilo más bien "barroco Neo-Corbuseriano", el arquitecto David du R. Aberdeen cuyas fachadas de piedra pulida frente a la sede central del sindicato junto a Bedford Square ayudaron a articular una forma monumental a la que, de manera suficientemente apropiada, difícilmente podría aspirar las populistas cubiertas inclinadas del tejido residencial de las *New Towns* o por la ligera construcción modular y tecnológica de las nuevas escuelas prefabricadas.

En muchos aspectos, el 1951 fue el *annus mirabilis* de la recuperación de la postguerra en lo que concierne a la arquitectura de postguerra Británica, en primer lugar en términos de edificios individuales y proyectos ya que es el año del Royal Festival Hall y la fecha del Concurso para la Catedral de Coventry para la que Alison y Peter Smithson presentaron un monumental proyecto excepcionalmente radical y tecnológico; y en segundo lugar porque fue el año del Festival de Gran Bretaña, que tuvo lugar en el South Bank del Támesis bajo la dirección de Hugh Casson.

Queda claro que el Festival de Gran Bretaña se inspiró en la Exposición social demócrata de Estocolmo de 1930 que bajo la dirección del arquitecto Gunnar Asplund y el intelectual crítico Gregor Paulson inauguraría de manera efectiva una nueva cultura de clase media igualitaria y la arquitectura y el diseño industrial acorde. El Festival de Gran Bretaña siguió al de Estocolmo al pie de la letra en lo referente a la propagación del buen gusto popular mediante sus alegres sillas metálicas tubulares de colores primarios diseñadas por Ernest Race y el popular eslogan *Black Eyes*

*and Lemonade* (Ojos Negros y Limonada) que resumía el espíritu jovial del evento. Al igual que en Estocolmo, el Festival transmitía un mensaje híbrido en lo referente al gusto arquitectónico ya que ambas exposiciones celebraban la arquitectura Constructivista como manifestación construida de una emergente sociedad tecno-científica. Tengo en mente el proyecto de Asplund para la cabina de control de la feria de Estocolmo, elevada sobre pilares y rematada por un mástil para publicidad, mientras la retórica ingenieril homóloga del Festival sería el Skylon; una estilizada pirona en forma de cigarrillo sujeta mediante cables diseñada por Powell y Moya en colaboración con el ingeniero Felix Samuely y la desmaterializada cubierta tesada de la cúpula del descubrimiento de Ralph Tubbs cuyo aro quedaba sujeto por puntales tridimensionales de acero como si se tratara de un platillo volador.

Sin embargo, a grandes rasgos, lo que Alvar Aalto escribió respecto la Exposición de Estocolmo de 1930 se podría aplicar casi intacto al Festival de Gran Bretaña veinte años después:

...Esto no es una composición de vidrio, piedra, y acero, como podría imaginar un visitante que menosprecie el funcionalismo; es una composición de viviendas, banderas, luces, flores, fuegos artificiales, gente alegre y manteles limpios.

Sea como sea, se generó un cisma claro no sólo entre los "detalles populares" de izquierdas de la arquitectura doméstica de baja densidad como la que presenta la Harlow New Town de Frederick Gibberd, pero también entre aquellos que miraban a la técnica ingenieril pura como fuente de un lenguaje tectónico sin precedentes como se intentó en el caparazón de hormigón de la Brynmawr Rubber Factory diseñada por la sociedad Architect's Co en 1952 en colaboración con

el ingeniero Ove Arup. La alternativa principal consistía en buscar una forma de expresión auténtica en la cultura callejera de la por aquel entonces todavía existente clase trabajadora Británica. Esta división queda patente en los primeros trabajos de Alison y Peter Smithson que oscilaba entre las formas de ingeniería heroica por un lado presentadas en su propuesta de concurso para una Escuela Neo-Miesiana en Norfolk en 1949 y su Catedral de Coventry de 1951 que nos recuerda a Nervi, y por otra parte, la existente 'otredad' sociológica de las viviendas de dos plantas en hilera de la clase trabajadora que, a base de ladrillo y cubiertas de pizarra, conformaban el tejido y proporcionaban el escenario de la vida cotidiana en las calles Bye Law de Bethnal Green. Los Smithson experimentaron por vez primera esta cultura al visitar la vivienda de Nigel y Judith Henderson en Bethnal Green; el uno fotógrafo y la otra socióloga, y donde aquel capturaba la vida callejera con su objetivo ella estudiaba las estructuras de su parentesco. *The Lore and Language of School Children* publicado en 1959 por los sociólogos Iona y Peter Opie documentaba el papel que jugaba la cultura de la calle en la evolución de esta sociedad.

Aquella Henderson y el escultor Eduardo Polozzi resultaron cruciales para la evolución de la sensibilidad de los Smithsons que surgiría del pabellón y el patio que configuraría su contribución conjunta a la seminal exposición de 1956 de la White Chapel Gallery *This is Tomorrow*. Esta reconstrucción 'anti-consumista' de la cabaña primitiva del Abad Laugier y una imagen a doble página de ellos cuatro sentados de manera incongruente en el medio de Limmerson Street en Londres, a lo largo del ribete en espiral del catálogo, resumía de manera elocuente su aproximación *art brut*. Esta ética quedaba reforzada por una poética inscripción en una escritura 'infantil' aseverando el arcaísmo etnográfico anti-idealista del contenido.

El patio y el pabellón representan las necesidades fundamentales del habitat humano mediante una serie de símbolos. La primera necesidad es poseer un pedazo del mundo –el patio; la segunda necesidad es la de un espacio delimitado –el pabellón. Estos dos espacios están equipados con los símbolos de todas las necesidades humanas. La cabeza –para el propio hombre –su cerebro y sus máquinas. El árbol –para la naturaleza. Las rocas y los objetos naturales para estabilizar decorar el espacio construido por el hombre. La caja de luz para el hogar y la familia. Artefactos y cuadros –para sus necesidades irracionales. La rana y el perro –para los otros animales. La rueda y el aeroplano para la locomoción y la máquina.

A pesar de que James Stirling y los Smithsons rivalizarían a lo largo de toda su trayectoria, es de lo más significativo en lo que respecta al Brutalismo que ambos cultivaran la estética de la ‘chimenea’ en sus variadas iteraciones de ladrillo vernáculo independientemente de que el solar fuera urbano o rural. Esta sensibilidad compartida queda patente en la similitud existente entre una cierta cantidad de obras de ‘grado cero’ proyectados y construidos por ambos durante la primera mitad de los años 50.

En relación a los Smithsons recuerdo el proyecto de la pequeña vivienda aterrazada de cuatro plantas entre medianeras de ladrillo y hormigón para la zona del Soho de Londres de 1952. De esta obra dejaron dicho lo siguiente: “de haberse construido, hubiera sido el primer exponente del ‘nuevo brutalismo’ en Inglaterra”.

Un ejercicio igualmente primitivo de muros portantes de ladrillo también caracteriza los excepcionales proyectos de viviendas de Stirling y Gowan en 1955 y 1957; las tres plantas de apartamentos de Ham Common construidos en un frondoso emplazamiento de Richmond de 1955 y las viviendas aterrazadas de 3 y 4 plantas construidas como un bloque fragmentado

en Preston, Lancashire en 1957. La intención cultural general que provoca este último plantea de manera aún más explícita que cualquier texto de los Smithsons la sensibilidad común del momento en lo que respecta a los ensayos de vivienda de bajo coste y baja densidad. De este modo podemos leer lo siguiente:

En las normativizadas colonias industriales del siglo XIX se pasa por delante de al menos veinte puertas de entrada antes de llegar a la propia, ante las que juegan niños en las calles, los padres conversan en los portales, y los ancianos espían desde la ventana. Este acercamiento horizontal a través del vecindario para llegar a la vivienda propia parece ser la razón de la fraternidad y el sentido de comunidad que existe en estas colonias y la solución del siglo XIX parece más dinámica que las soluciones de planeamiento posteriores para la vivienda colectiva urbana...

En la *oeuvre complete* inicial publicada en 1975, Stirling y Gowan dejan claro que esta 'nostalgia de la barraca' era una sensibilidad Británica de postguerra muy amplia que se extendía más allá de la arquitectura y se encontraba en artistas tan diversos como el novelista Somerset Maugham, el pintor L.S. Lowry y George Orwell en su épica de la clase trabajadora de 1945 *On the Road to Wigan Pier*. Este era precisamente el ambiente que los Smithsons deseaban evocar con sus 'calles en el aire' de 10 plantas para el concurso de viviendas de Golden Lane de 1952, cuya pasarela de acceso se construiría con una mayor escala en el conjunto de viviendas de Parkhill construido según el proyecto de Jack Lynn e Ivor Smith para la Municipalidad de Sheffield en 1961. Este logro demostraría, a una mayor escala, la realidad de la crítica observación crítica que afirmaba que: "Por encima de la sexta planta se puede aceptar que las antiguas formas de contacto con el suelo ya no son válidas".

Esta compartida nostalgia por el declive de lo 'vernáculo' también tendría una versión rural en el trabajo de ambos estudios a principios de los años 50 como se deduce del prototipo de vivienda entre medianeras para un pueblo que Stirling expuso en el congreso del CIAM X en Aix-en-Provence de 1953, inspirada en el estudio de 1945 de Thomas Sharp titulado *The English Village*. Un tema prácticamente idéntico componía el proyecto de las 'fold houses' (villorios) dibujado para la misma ocasión por los Smithsons para West Burton en Yorkshire y descrito en *Uppercase 3* de 1955.

Lo nuevo se coloca sobre lo antiguo como una planta joven creciendo a través de las viejas ramas –o como las frutas nuevas en las viejas ramillas. El patio hace de barrera al viento. La casa da la espalda al viento predominante. En lugar de una vivienda 'de manual' llegada desde los suburbios –un vendedor callejero en pleno campo.

Sesenta años más tarde las referencias oblicuas de esta frase se pueden malinterpretar fácilmente (por ejemplo, el descontento de los autores con las imposiciones burocráticas de la pequeña burguesía) debido a su predilección por la cultura callejera de la 'venta ambulante' como forma de revitalizar lo vernáculo rural de las colinas de Yorkshire.

En el resumen de la exposición organizada por los Smithsons, Paolozzi, y Henderson en el Institute for Contemporary Arts (ICA) de Londres en 1953 "Parallel Life and Art" (El paralelismo entre la vida y el arte), los Smithsons reconocían abiertamente como ellos y Stirling & Gowan habían estado igualmente involucrados en la denominada ideología 'brutalista' emergente del Independent Group que se encontró en el ICA a principios de los años 50, incluyendo figuras tales como Reyner Banham, Theo Crosby, Colin St John Wilson, Richard Hamilton y Laurence Alloway, este último sería el

comisario de la exposición *This is Tomorrow*. Dos edificios canónicos de mediados de los 60 dejaban intuir como ambos estudios evolucionarían desde sus respectivos inicios durante la siguiente década. El edificio de 1963 *Economist* de los Smithsons en St James Street, Londres, y la Facultad de Ingeniería de Leicester de Stirling & Gowan, completada en 1964. A pesar de ser ambas torres de mediana altura, el *Economist* cuenta con diecisiete plantas y Leicester con once, el primero insertado en una densa trama urbana tiene un carácter inequívocamente Sittesco y Neo-Miesiano, mientras el segundo es un edificio aislado Neo Constructivista. Ya por esas fechas parecían haber establecido posturas muy diferentes, mientras los Smithsons optaban por piezas tectónicas modulares con latentes afinidades clásicas, Stirling configuraba una vigorosa organización orgánica con referencias parciales a Louis Kahn y Alvar Aalto. Esta última afinidad quedaría más patente aún en la residencia universitaria de St. Andrews, Escocia, también construida durante los años 60. La tradición ingenieril británica del siglo XIX queda patente como elemento expresivo fundamental (con ecos del Crystal Palace y Brunel) mientras que en St. Andrews asistimos a un sorprendente ensayo de hormigón y cristal con sorprendentes reminiscencias a la propuesta de los Smithsons para el concurso de la Universidad de Sheffield de 1953. Al mismo tiempo existen ligeros trazos del Revival Gótico tanto en Leicester como en *The Economist*. En primer lugar, como admitiría el propio Stirling, Leicester hace alusión al edificio de All Saints Margaret Street de William Butterfield realizado entre 1849 y 1859, mientras que en el caso del *Economist*, el Gótico se hace presente en los parteluces estructurales del edificio retranqueados como si se tratara de contrafuertes atenuados que expresan la disminución de la carga a medida que se elevan, a semejanza de los mengüantes montantes de los Promontory Apartments de Mies Van der Rohe de 1949.

En contraposición a *The Economist*, que el destino marcaría como el cese virtual de la actividad de los Smithsons al no conseguir más proyectos de envergadura similar, la Facultad de Ingeniería de Leicester les proporcionaría a Stirling y Gowan una serie de encargos universitarios que culminaría en lo que últimamente se ha denominado como la Trilogía Roja en referencia a su acabado en ladrillo rojo y teja. Por orden cronológico tras Leicester: la Facultad de Historia en la Universidad de Cambridge (1964) y la Residencia Florey en el Queen's College de Oxford (1966). Todos estos grandes proyectos tanto de los Smithsons como de Stirling involucraron la participación activa y creativa del brillante calculista de estructuras Ron Jenkins de Ove Arup and Partners en el caso de la Hunstanton School de Norfolk de 1949-54, y Frank Newby de Felix Samuely and Partners en el caso de la Trilogía Roja y St Andrews University.

El auspicio creativo de la sensibilidad 'brutalista' se trasladaría de Londres a Cambridge con la designación de Leslie Martin como profesor de arquitectura en la Universidad de Cambridge en 1956. Con este cambio de liderazgo y objetivos el denominado movimiento entró en su madurez. Sin embargo antes de fijarnos en el excepcionalmente prolífico estudio de Martin y Colin St. John en Cambridge debemos comentar la importancia de ciertos estudios de la escena Londinense de los años 50 y 60, por encima de todas el estudio de Lyons Israel & Ellis que serviría de campo de experimentación para la siguiente generación, principalmente John Miller y Neave Brown, que colaboraron estrechamente con Tom Ellis; en un primer momento para un anexo al Old Vic Theatre (1958) y posteriormente en los auditorios de hormigón visto blanco del Instituto Wolfson del Hospital Hammersmith (1961). Oatrick Hodgkinson fue el tercer arquitecto de talento excepcional de la promoción del mismo año de la AA, y resul-

tó tener un papel seminal en el desarrollo de una generalizada estética moderna Aaltiana del ladrillo apropiada para el clima Británico como surgiría del estudio de Martin / St. Wilson desde 1956 en adelante; de manera relevante en la implicación directa de Hodgkinson sería su proyecto de viviendas aterrazadas de tres plantas con muros de carga para St. Pancras, Londres, de 1959 y el albergue estudiantil del Caius College de 1962. La casa en Burrell's Field, Cambridge realizada en 1964 por Hodgkinson para Lord Adrian, profesor jubilado del Trinity College, demostraría la importancia que tuvo Hodgkinson en los trabajos mencionados anteriormente. Hodgkinson demostraría su extraordinaria destreza como arquitecto con su monumental fragmento urbano conocido como el Brunswick Centre desarrollado y re-acondicionado entre 1965 y 1973.

Podríamos decir que el Brunswick Centre es un trabajo Neo-Brutalista fundamental de escala urbana ya que, construido por completo en hormigón armado, se establece como una ciudad en miniatura, como una ciudad micro-cósmica dentro de la ciudad, rompiendo por completo con el patrón tradicional de calles y plazas Georgianas al que se enfrenta en el lado de Marchmont Street. El estar concebido en sección más que en planta conlleva un carácter problemático ya que comprende dos bloques de cinco plantas aterrazados situados frente a frente a ambos lados de un paseo central, flanqueados por locales comerciales a lo largo de toda su longitud además de un cine al final de un eje transversal monumental que conduce a un parque cercano.

Al igual que Hodgkinson, Miller también trabajó en el estudio de Cambridge de Martin/St. John Wilson antes de asociarse con Alan Colquhoun en 1960 con el encargo de proyectar un instituto en Stratford, East London completado en 1964. Al igual que el Caius College, es significativo que este edificio de dos plantas con muros

de carga dibuje en planta un cuadrado perfecto del que se excavan vacíos para producir la figura de la escuela que al mismo tiempo queda envuelta en una sala de actos central cuadrada de doble altura.

Mirando hacia atrás resulta obvio que la planta de este instituto está íntimamente relacionada con las salas de lectura cuadradas e iluminadas cenitalmente que Martin and St. John Wilson proyectaron para el nuevo complejo bibliotecario de la Universidad de Oxford construido entre 1959 y 1979. Seguramente es justo decir que la sensibilidad 'neo-brutalista' británica influenciada en gran parte por Aalto se demuestra en el trabajo de Martin y sus colegas a lo largo de los años 70 en lo que sería el esfuerzo para confeccionar un paradigma para la arquitectura moderna de las Islas Británicas ejecutada principalmente en ladrillo.

## El estatus del hombre y el estatus de sus objetos

La única filosofía que puede llevarse a cabo responsablemente en un contexto de desesperación es el intento de contemplar todas las cosas como se presentarían ellas mismas desde el punto de vista de la redención; todo lo demás es reconstrucción, pura técnica. Las perspectivas deben crearse de modo que desplacen y alejen el mundo, que lo revelen, con sus grietas y depresiones, como deformado e indigente, del modo en que aparecerá un día bajo la luz mesiánica.

Theodor Adorno, *Minima Moralia*, 1947

### *Los corolarios arquitectónicos de la labor y el trabajo*

En su libro *La condición humana*, subtítulo de modo significativo como "Un estudio de los dilemas centrales del hombre moderno", Hannah Arendt seleccionó tres actividades –*labor*, *trabajo* y *acción*– como las fundamentales para una *vita activa*. Establecía al inicio de su argumento los significados particulares que asignaría consistentemente a cada uno de estos tres términos. Sobre la labor escribió:

La labor es la actividad correspondiente al proceso biológico del cuerpo humano, cuyo espontáneo crecimiento, metabolismo y decadencia final están ligados a las necesidades vitales

producidas y alimentadas por la labor en el proceso de la vida. La condición humana de la labor es la misma vida<sup>1</sup>.

Sobre el trabajo escribió:

Trabajo es la actividad que corresponde a lo no natural de la existencia del hombre, que no está inmerso en el constantemente repetido ciclo vital de la especie, ni cuya mortalidad queda compensada por dicho ciclo. El trabajo proporciona un 'artificial' mundo de cosas, claramente distintas de todas las circunstancias naturales. Dentro de sus límites se alberga cada una de las vidas individuales, mientras que este mundo sobrevive y trasciende a todas ellas. La condición humana del trabajo es la mundanidad<sup>2</sup>.

En su definición de los atributos público y privado de la *vita activa* –el primero dependiente del segundo– Arendt amplió su original distinción entre *trabajo* y *labor*. Afirmaba que la labor, al ser un proceso en transformación constante pero repetitivo –semejante al ciclo biológico de la supervivencia– es intrínsecamente *procesal, privado* y *no-permanente*, mientras que el trabajo, al ser la precondition de la despersonalización del mundo como espacio de la aparición humana, es por definición *estático, público* y *permanente*.

Sería raro que un arquitecto pudiera fallar a la hora de remarcar la correspondencia entre estas dos distinciones y la ambigüedad fundamental del término 'arquitectura', una ambigüedad que encuentra su reflejo en el *Oxford English Dictionary*, que ofrece dos definiciones significativamente diferentes. La primera, "el arte o la ciencia de la construcción de edificaciones para uso humano", y la segunda "la acción y el proceso de construir"<sup>3</sup>. Estas definiciones con su potencial jerarquía latente incluso en la etimología del término griego *architekton* –constructor jefe– parecen paralelas a la distinción que Arendt hace de labor y trabajo<sup>4</sup>.

La referencia "para uso humano" supone una actividad específicamente humana, si no humanista, lo cual da una connotación al conjunto de la primera definición, aludiendo a la creación de un mundo específicamente humano, mientras que la sentencia "la acción y el proceso de construir" de la segunda definición implica claramente un acto continuo de construcción siempre incompleto, comparable al interminable proceso de la labor biológica. El hecho de que el diccionario afirme que la palabra 'edificio' puede ser usada para referirse a una "construcción grande y estática como una iglesia, un palacio o una fortaleza" ayuda a apoyar la connotación de trabajo de la primera definición, ya que estos tipos de edificios, como 'representaciones' del poder espiritual y temporal, siempre han sido, al menos hasta hace poco, públicos y permanentes. Más aún, la palabra 'edificio' lleva directamente al verbo 'edificar', el cuál no lleva consigo sólo el significado de 'construir', sino también de 'educar', 'fortalecer' e 'instruir' –connotaciones que aluden directamente a la 'resistencia cultural'<sup>5</sup> del ámbito público. De nuevo la raíz latina de este verbo –*aedificare*, de *aedes*, un 'edificio', o, aún más originalmente, un 'hogar'; y *ficare*, "hacer"– tiene latente dentro de sí la connotación pública del hogar como el originario espacio 'público' de la aparición. Este aspecto persiste incluso hoy en día en el ámbito doméstico, donde seguramente ningún lugar es tanto un foro en la casa actual como el hogar o su sustituto, el aparato televisor, el cual como un sustituto público imaginario tiende a inhibir o usurpar la emergencia espontánea del discurso 'público' en el ámbito privado.

En el corpus de la teoría arquitectónica moderna no existe un texto que preste más atención a los respectivos estatus de la arquitectura y la edificación que el ensayo de Adolf Loos "Arquitectura 1910" en el que define la naturaleza eminentemente biológica, innata y

repetitiva de la construcción vernácula en los siguientes términos:

El campesino corta la hierba de la zona donde la casa será construida y excava donde se colocarán los muros fundacionales. Entonces aparece el albañil. Si existe una tierra arcillosa en las proximidades, entonces habrá una ladrillera para proveer los ladrillos. Si no, la piedra del río se usará para el mismo fin. Y mientras el albañil coloca un ladrillo tras otro, y una piedra tras otra, el carpintero se ha colocado cerca de allí. Los golpes de su hacha se escuchan alegremente. Está construyendo el tejado. ¿Qué tipo de tejado? ¿Uno bonito o feo? No lo sabe. El tejado... Su meta era construir una casa para él, su familia y su ganado, y lo ha conseguido. Al igual que sus vecinos y antepasados lo consiguieron. Como todo animal que se deja llevar por su instinto, triunfa<sup>6</sup>.

Loos era consciente de que, al igual que la pura instrumentalidad de la ingeniería, este enraizamiento vernáculo no tenía nada que ver con el papel tradicionalmente representativo de la arquitectura. Más adelante, en el mismo texto, escribe:

Sólo una pequeña parte de la arquitectura pertenece al arte: la tumba y el monumento. Todo lo demás, todo lo que sirve a un fin, debería ser excluido de la esfera del arte... Si encontramos un montículo en el bosque, de seis pies de largo y tres de ancho, con forma de pirámide, construido con una pala, nos ponemos serios y algo dentro de nosotros nos dice que alguien está enterrado aquí. Esto es arquitectura.

### *La esfera pública y el artificio humano*

Mientras el ámbito representativo de la arquitectura ha sido severamente reducido con el cambio de siglo, el espacio de la aparición pública podría aún servir no sólo para albergar al ámbito público, sino también para

representar su realidad. Mientras que en el siglo XIX las instituciones públicas fueron explotadas como una oportunidad de concretar los valores permanentes de la sociedad, la desintegración de estos valores durante el siglo XX ha tenido un efecto de atomización de los edificios públicos en una red de instituciones abstractas. Esta disipación del ágora refleja aquella sociedad de masas cuya fuerza alienadora está originada no tanto por el número de personas "sino por el hecho de que el mundo que está entre ellos ha perdido su poder de mantenerlos unidos, de relacionarlos y de separarlos"<sup>7</sup>.

Mientras que la vida política de la *polis* griega no procede directamente de la presencia física y de la representación de la ciudad-estado, Arendt enfatiza, en contraste con la presente proliferación de la dispersión urbana, los atributos 'cantonales' espontáneos de la concentración:

El único factor material indispensable para la generación de poder es el vivir unido del pueblo. Sólo donde los hombres viven tan unidos que las potencialidades de la acción están siempre presentes, el poder puede permanecer con ellos, y la fundación de ciudades, que como ciudades-estado sigue siendo modelo para toda organización política occidental, es por lo tanto el más importante prerequisite material del poder<sup>8</sup>.

Nada podía estar mas alejado de esto que nuestra actual generación de 'motopía'<sup>9</sup> y nuestra evidente incapacidad de crear nuevas ciudades que sean física y políticamente identificables como tales. Por el mismo motivo, nada podría estar más alejado de la esencia política de la ciudad-estado que las exclusivas categorías económicas de la teoría racionalizadora de la planificación. Esta teoría, expuesta por planificadores como Melvin Webber, cuyas *concepciones ideológicas de comunidades sin proximidad y dominios urbanos ilocalizados*, no son sino eslóganes ideados para racionalizar la ausencia de cualquier esfera adecuada de

aparición pública en los barrios modernos<sup>10</sup>. La manipulación y los prejuicios 'apolíticos' de tales ideologías no se han expresado nunca más abiertamente que en la obra de Robert Venturi *Complexity and Contradiction in Architecture*, donde el autor afirma que los americanos no necesitan plazas desde que pueden estar en casa viendo la televisión<sup>11</sup>. Ésta y otras posturas reaccionarias similares de observar parecen enfatizar la impotencia de un pueblo urbanizado que ha perdido paradójicamente el objeto de su urbanización. Que su poder creció inicialmente fuera de la ciudad es corroborado en la concepción de Arendt de las relaciones obtenidas entre política y forma construida:

El poder preserva a la esfera pública y al espacio de la aparición y, como tal, es también la sangre vital del artificio humano que, si no es la escena de la acción y del discurso, de la trama de los asuntos humanos y de las relaciones e historias engendradas por ellos, carece de su última *raison d'être*. Sin que los hombres hablen de él y sin albergarlos, el mundo no sería un artificio humano, sino un montón de cosas sin relación al que cada individuo aislado estaría en libertad de añadir un objeto más; sin el artificio humano para albergarlos, los asuntos humanos serían tan flotantes, fútiles y vanos como los vagabundeos de las tribus nómadas<sup>12</sup>.

Esto es similar a la realización de los monumentos de la Ringstrasse, construidos alrededor de Viena durante la segunda mitad del siglo XIX, que no son sino una secuencia de 'objetos inconexos', que llevó a Camillo Sitte a demostrar que cada una de estas estructuras públicas aisladas podría recuperarse para convertirse en una *res publica* en sí misma. En su *City Planning According to Artistic Principles* (1889), reveló cómo el tejido de la ciudad medieval había tenido la capacidad de incluir como una única entidad 'política' a ambos, el monumento y su plaza cívica<sup>13</sup>.

### *El ámbito privado y el emerger de lo social*

Aunque Arendt reconoce que el surgimiento de la intimidad moderna y el individualismo eliminó el aspecto de privación del término 'privacidad', no obstante, es consciente de que una vida excluida de la esfera pública está también 'despojada' de la virtud de su ser, confinada en el interior del sombrío y doméstico *megaron* –aquella tradicional célula de volumen de la península Griega, cuya etimología misma manifiesta el hogar familiar como el dominio de la oscuridad<sup>14</sup>. A diferencia de los griegos, que despreciaban el ámbito individual o *idion* como la provincia de la idiotez<sup>15</sup>, y de modo similar a los romanos, que valoraban la interdependencia de las dos esferas, Arendt concibe lo privado como el fundamento esencialmente 'oscuro' que no sólo sustenta la esfera pública sino que también determina su profundidad existencial<sup>16</sup>. Al mismo tiempo reconoce que el surgimiento de lo social –con el que está íntimamente relacionado– ha tenido el efecto definitivo de empobrecer tanto la esfera pública como la privada y, con esto, también la capacidad mediadora de construir formas para articular la una respecto a la otra. Arendt argumenta que el florecimiento del arte social, la novela, después de 1750, efectivamente coincidió con el progresivo declinar de todas las artes públicas, especialmente la arquitectura<sup>17</sup>. El triunfo definitivo de lo social en la vida colectiva, según apunta Arendt, ha hecho surgir una:

sociedad de masas (que) no sólo destruye la esfera pública sino también la privada, quita al hombre no sólo su lugar en el mundo sino también su hogar privado, donde en otro tiempo se sentía protegido del mundo y donde, en todo caso, incluso los excluidos del mundo podían encontrar un sustituto en el calor del hogar y en la limitada realidad de la vida familiar<sup>18</sup>.

Esta tesis, como la de la pérdida de la esfera privada a manos de lo social, encuentra corroboración en

los escritos fragmentarios del arquitecto mejicano Luis Barragán, que ha criticado el paisaje sobreexpuesto de los barrios contemporáneos en los siguientes términos:

Cada día más la vida se está volviendo demasiado pública. La radio, la TV, el teléfono invaden la privacidad. Los jardines deberían estar cerrados, no abiertos a la mirada pública.

En otro lugar Barragán continúa:

Los arquitectos están olvidando la necesidad del ser humano de la penumbra, el tipo de luz que proporciona tranquilidad, en sus salas de estar y en sus dormitorios. La mitad del cristal que se usa en muchos edificios –tanto hogares como oficinas– debería ser eliminado para obtener la calidad de luz que permite a uno vivir y trabajar de una manera más concentrada<sup>19</sup>.

La puntualización que hace Arendt de que el triunfo de la sociedad laborante ha condenado al hombre a un movimiento perpetuo<sup>20</sup>, encuentra eco en los textos de Barragán cuando afirma:

“Antes de la era de la máquina, aún en el centro de las ciudades, la naturaleza era la compañía en la que todos confiaban... Actualmente, la situación es la contraria. El hombre no se encuentra con la naturaleza, incluso cuando deja la ciudad para acercarse a ella. Encerrado en su flamante automóvil, en su espíritu ha quedado marcado el mundo del cual el automóvil emergió; él es, en la naturaleza, un cuerpo extraño. Un cartel publicitario es suficiente para silenciar la voz de la naturaleza. La naturaleza llega a ser un despojo de la naturaleza y el hombre un despojo del hombre”<sup>21</sup>.

Esta tendencia a la reducción global, por no decir una fusión total, entre el hombre, la máquina y la naturaleza –latente en el triunfo progresivo de la producción industrial– encuentra su corolario ideológico en

las 'ciencias del comportamiento', sobre las que Arendt ha escrito:

Para calibrar el alcance del triunfo de la sociedad en la Edad Moderna, su temprana sustitución de la acción por la conducta y ésta por la burocracia, el gobierno personal por el de nadie, conviene recordar que su inicial ciencia de la economía, que sólo sustituye a los modelos de conducta en este más bien limitado campo de la actividad humana, fue finalmente seguida por la pretensión omnicomprendiva de las ciencias sociales que, como 'ciencias del comportamiento', apuntan a reducir al hombre en todas sus actividades, al nivel de un animal de conducta condicionada<sup>22</sup>.

#### *La dualidad del homo faber: artificio frente a instrumentalidad*

La dependencia del artificio humano en el trabajo del homo faber procede de la durabilidad intrínseca de los objetos y su capacidad de perdurar (Gegenstand) frente a las erosiones de la naturaleza y a los procesos de uso. Como escribe Arendt:

El mundo de cosas hecho por el hombre, el artificio humano erigido por el homo faber, se convierte en un hogar para los hombres mortales, cuya estabilidad perdurará al movimiento siempre cambiante de sus vidas y sus acciones sólo hasta el punto en que trascienda el puro funcionalismo de las cosas producidas para el consumo y la pura utilidad de los objetos producidos para el uso. La vida en su sentido no biológico, el período de tiempo que tiene todo hombre entre nacimiento y muerte, se manifiesta en la acción y el discurso, que comparten con la vida su esencial futilidad... Si el *animal laborans* necesita la ayuda del *homo faber* para facilitar su labor y aliviar su esfuerzo, y si los mortales necesitan su ayuda para erigir un hogar en la Tierra, los hombres que actúan y hablan necesitan la ayuda del homo faber en su más elevada capacidad, esto es, la ayuda del artista, de poetas e historiógrafos,

de constructores de monumentos o de escritores, ya que sin ellos el único producto de su actividad, la historia que establecen y cuentan, no sobreviviría. Con el fin de que el mundo sea lo que siempre se ha considerado que era, un hogar para los hombres durante su vida en la Tierra, el artificio humano ha de ser lugar apropiado para la acción y el discurso, para las actividades no sólo inútiles por completo a las necesidades de la vida, sino también de naturaleza enteramente diferente de las múltiples actividades de fabricación con las que se produce el mundo y todas las cosas que cobija<sup>23</sup>.

Ningún otro pasaje de *La condición humana* formula la dualidad esencial en el *homo faber* tan sucintamente como éste –el hombre como productor de la fractura entre la fabricación de objetos inútiles, como las obras de arte, que son fines en sí mismos, y la invención y producción de objetos útiles, que sirven como varios medios predeterminados a un grupo dado de fines. Para Arendt, el *homo faber* es al mismo tiempo el artesano y el fabricante de las herramientas; el constructor del mundo y el fabricante de los instrumentos por los que es construido. Mientras que uno se dirige a sí mismo para el ‘qué’ de la representación y la materialización –es decir, a aquel objeto de conmemoración que Loos encomendó a la providencia del arte– el otro se refiere al ‘cómo’ de la utilidad y el proceso en el que las herramientas tienden, al menos en el mundo moderno, a ser los únicos objetos que sobreviven a su uso. Nada revela más esta segunda condición de producción que la fabricación a máquina de bienes de consumo, como tampoco la primera es revelada mejor que por la historia cíclica de los monumentos construidos los cuales, desde su inicio hasta su demolición, son testigos de una transferencia continua de valores del pasado al futuro.

La ambigüedad de la arquitectura –su estatus como ‘edificación’ o como ‘edificio’ y a menudo bajo aspectos diferentes en la misma entidad física– refleja

la ambigüedad paralela del *homo faber*, que en ningún caso es un artista puro o un técnico puro. De igual manera, representación y conmemoración no pueden nunca separarse totalmente y la actual encarnación de los valores del pasado asegura su disponibilidad para el futuro. Toda significación en la forma construida encarna un sentido de inmortalidad. Esto es lo que trata de dejar claro Arendt en su discusión sobre el arte:

En esta permanencia, la misma estabilidad del artificio humano –que, al estar habitado y usado por mortales, nunca puede ser absoluto– consigue una representación propia. En ningún otro sitio aparece con tanta pureza y claridad el carácter duradero del mundo de las cosas, en ningún otro sitio, por lo tanto, se revela este mundo de cosas de modo tan espectacular como el hogar no mortal para los seres mortales. Es como si la estabilidad mundana se hubiera hecho transparente en la permanencia del arte, de manera que una premonición de inmortalidad, no la inmortalidad del alma o de la vida, sino de algo inmortal realizado por manos mortales, ha pasado a ser tangiblemente presente para brillar y ser visto, para resonar y ser oído, para hablar y ser leído<sup>24</sup>.

Mientras la fabricación finalizaba invariablemente en el mundo antiguo bien en un instrumento de uso o en un objeto de arte, con el surgimiento de la ciencia empírica llegó a insinuar su proceso de conversión en una metodología de investigación y, con su desviación, a eliminarse a sí misma de la teleología tradicional del artificio a favor de la consecución de instrumentos abstractos de conocimiento. El Renacimiento, fractura entre las artes liberales y las mecánicas –anticipación de la división industrial del trabajo– llevó al surgimiento del *homo faber* como un hombre de invención y especulación; del que el arquitecto y *uomo universale*, Filippo Brunelleschi, fue uno de los primeros ejemplos. Como mostró G.C. Argan, este surgimiento del *homo*

*faber* como arquitecto trajo como resultado la ampliación de la incipiente división entre la invención y la fabricación, y llevó a la degradación de los artesanos tradicionales al estatus de *animal laborans*:

Brunelleschi pensaba que una nueva técnica no podía estar derivada del pasado, en cambio debía venir de una experiencia cultural distinta, de la historia. De este modo refutó las viejas técnicas 'mecánicas' y creó una nueva técnica 'liberal' basada en aquellas acciones típicamente individualistas que son la investigación histórica y la inventiva. Abolió la jerarquía tradicional de la logia de albañiles donde la cabeza era el coordinador del trabajo especializado de varios grupos de obreros entrenados y que pasó a formar la logia de los maestros. Ahora, había un único planificador o inventor; los demás eran meros trabajadores manuales. Cuando el maestro albañil alcanzó el estatus de planificador único, cuya actividad estaba a la par con otras disciplinas humanistas, los otros miembros del equipo de albañiles cayeron del rango de maestría al cargo de diversos aspectos del trabajo al de simples trabajadores. Esto explica la impaciencia de los albañiles y su rebelión contra los maestros albañiles que habían llegado a ser 'arquitectos' o 'ingenieros'<sup>25</sup>.

Esta deliberada creación de distancia entre concebir y construir se extiende a todo el Renacimiento. Estuvo muy presente en la invención de la perspectiva por Brunelleschi o de sus máquinas para la construcción de la cúpula sobre Santa Maria delle Fiore en Florencia en 1420, del mismo modo que en el invento del telescopio por Galileo Galilei en 1610, con el que el hombre estableció por primera vez la prueba del universo copernicano. La división efectiva entre apariencia y ser, que fue la consecuencia de esta demostración, sirvió para instituir la duda cartesiana como la base fundamental de la nueva perspectiva científica. Como Arendt ha escrito:

El método Cartesiano de asegurar la certeza sobre la duda universal correspondió más precisamente a la más obvia conclusión que iba a extraerse de la nueva ciencia física: aunque no se puede conocer la verdad como algo dado y revelado, el hombre puede al menos conocer lo que hace. Esto se convirtió en la actitud más generalmente aceptada de la Época Moderna, y dicha convicción, más que la duda subyacente, empujó a una generación tras otra durante más de trescientos años a caminar con paso siempre acelerado por la senda de los descubrimientos y del desarrollo<sup>26</sup>.

Igual que el cambio a un modelo heliocéntrico del universo fue desarrollado con la ayuda de una herramienta óptica –el telescopio– el *homo faber* tomó su lugar en el mundo moderno mediante la reevaluación de su papel tradicional. Desde Galileo, ya no ha sido valorado por su producto como resultado final sino por su proceso como un medio para un fin. Como demuestra Arendt, la fabricación, que había desaparecido hasta ahora en el producto, ahora llega a ser un fin en sí misma desde que la ciencia pura no se interesa en la apariencia de los objetos, sino en la capacidad de los objetos de revelar la estructura intrínseca que subyace tras toda apariencia. Abandona la contemplación pasiva de los objetos *per se* en favor de la penetración instrumental de las leyes de la naturaleza. Esto invierte efectivamente la jerarquía tradicional de contemplación y acción –un cambio que, como Arendt demuestra, tuvo profundas consecuencias para el objeto de la arquitectura–:

En lo que atañía al *homo faber*, el moderno cambio de énfasis del 'qué' al 'cómo', de la propia cosa a su proceso de fabricación, no fue en modo alguno pura bendición. Privó al hombre constructor de esos modelos y mediciones permanentes y fijos que, antes de la Época Moderna, le habían servido de guía para su acción y de criterio para su juicio. No es sólo, y quizá ni siquiera primordialmente, el desarrollo de la sociedad

comercial lo que, con la triunfal victoria del valor de cambio sobre el valor de uso, introdujo en primer lugar el principio de intercambiabilidad, luego el de relativización y, finalmente, la devaluación, de todos los valores. Para la mentalidad del hombre moderno, tal como quedó determinada por la evolución de la ciencia moderna y el concomitante desarrollo de la filosofía moderna, fue decisivo que el hombre comenzara a considerarse parte integrante de los procesos, superhumanos y que lo abarcan todo, de la naturaleza y de la historia, los cuales parecían destinados a un infinito progreso sin alcanzar ningún inherente telos ni aproximarse a ninguna idea predeterminada<sup>27</sup>.

Este desplazamiento del 'qué' al 'cómo' encuentra su reflejo en la separación entre ingeniería y arquitectura durante la Ilustración; en primer lugar con la creación categórica anti-gremial de Colbert de varias academias reales para las artes y las ciencias incluida la Académie Royale d'Architecture (1677), cuyos graduados en 'arquitectura' se dedicaban únicamente al 'qué', esto es, la reificación de las estructuras públicas encargadas por el Estado; y además en 1747, con la creación por Perronet de la Ecole des Ponts et Chaussées, cuyos graduados en 'ingeniería' se ocupaban únicamente del 'cómo', particularmente de los medios para aumentar el acceso permanente a este ámbito. Que estos dos aspectos del *homo faber* ya habían llegado a estar divididos profesionalmente en la defensa y el asedio de ciudades amuralladas puede deducirse del hecho de que, de acuerdo con Michel Parent y Jacques Verroust: "En el siglo XVI la defensa de las ciudades y castillos fue trabajo de los 'arquitectos'. La palabra ingeniero permaneció reservada a los que no sólo construían las máquinas de asedio sino que también las manejaban"<sup>28</sup>. La invasión progresiva de la ciudad del artificio por las máquinas –primero los ingenios de asedio y luego las locomotoras, y a continua-

ción, por supuesto, los tranvías eléctricos y el automóvil acompañó la disolución definitiva de las ciudades amuralladas a mediados del siglo XIX. Junto con su retórica monumental y su reducción simultánea de su honorífica forma construida al estatus de ser una materia rentable, el Ringstrasse que reemplazó la fortificación de Viena en la segunda mitad del siglo fue, casualmente, el terreno para las pruebas iniciales del tranvía tirado por caballos<sup>29</sup>.

Despojada de su fe en la cultura recibida del Renacimiento por la duda cartesiana, la teoría de la arquitectura se vio obligada a buscar su autoridad en el conocimiento de una arqueología objetiva. Al mismo tiempo empezó a buscar su principio creativo en los fenómenos de la naturaleza. Entonces mientras los arquitectos comenzaron a reproducir y a emular los modelos supervivientes de la antigüedad, la ley natural se convirtió en el primer principio universal. Nuestros conceptos modernos de arqueología e historia son ambos la consecuencia de desarrollos como éste. Desnudado por la ciencia de su mágica unidad, el mundo moderno comenzó a fragmentarse. Puesto que la apariencia, ahora, oculta la verdad, se hizo necesario considerar la forma como un ser separado del contenido y para este fin la moderna ciencia de la estética vio la luz con la *Aesthetica* (1750) de Baumgarten. Al mismo tiempo los teóricos de la arquitectura, como Abbé Laugier en su ensayo *Essai sur l'architecture* (1753), empezaron a abogar por las estructuras primitivas 'naturales' de evidente lucidez. Las estructuras reducidas a la pureza vinieron a ser el paradigma de la arquitectura y la luz vino a ser observada como una metáfora de la iluminación de la razón misma.

La ascensión de la burguesía, el emerger de lo social y de la intimidad, el redescubrimiento de la antigüedad, la dualidad entre luz y naturaleza como la inmanencia sublime del Ser Supremo, y sobre todo, la influencia de Rousseau

y Newton combinados para distraer a la arquitectura de la tarea de la realización y para proyectarla o bien a un pasado arqueológico y remoto o a un futuro utópico e inalcanzable. Esta distracción ideológica se ve claramente en el trabajo de Etienne Boullée, que imaginó espectaculares masas de mampostería, a escala de los acantilados naturales –enormes megalitos de tamaño prohibitivo, penetrados por interminables galerías de espacios, a menudo, inaccesibles. ¿No es esta la figura que Arendt tenía en mente cuando escribió sobre el *homo faber* renunciando a la llamada tradicional en favor de la *vita contemplativa*? “Lo único que tuvo que hacer fue dejar caer los brazos y prolongar indefinidamente el acto de contemplar el *eidos*, el eterno modelo y forma que antes había querido imitar y cuya excelencia y belleza sabía ahora que podía estropear mediante cualquier intento de reificación”<sup>30</sup>.

Mientras que la teoría de la arquitectura tendía hacia una total desmaterialización, como en los escritos de Laugier, o hacia el surrealismo de lo sublime, la forma irrealizable, como en las imágenes de Boullée, la ingeniería se dedicaba a trabajar con la naturaleza y a someter sus excesos indomables con una infraestructura medida de carreteras metalizadas y canales navegables. Su área ya no fueron los bastiones y las escarpas de las ciudades fortificadas, sino los viaductos, los puentes y las presas de un sistema de distribución universal. Su técnica no sólo se basó en el rendimiento de los materiales y métodos tradicionales sino que también proporcionó una forma más explícita de la expresión estructural –una en la que la estructura era trasparentemente penetrada por el proceso. Desde este momento la arquitectura buscó en tal estructura mucho más que su substancia simbólica y encontramos un arquitecto neoclásico tardío como Karl Friedrich Schinkel ignorando totalmente la arquitectura contemporánea en su primera visita a Inglaterra en 1826 y tomando nota en su lugar de los logros distributivos y

productivos del tiempo: el puente en suspensión de Menai Straits y las 'procesuales' factorías de Manchester.

### *El animal laborans y la fungibilidad del mundo*

La concentración bruta de la fuerza de labor natural, aunque sea semejante al poder del agua, precede, como Robin Evans ha tratado de mostrar, a los desarrollos tardíos del siglo XVIII de la producción industrial tal como es generalmente entendida hoy en día. El *workhouse* como un lugar de producción, secreto, y de mejora moral (esto último siendo nada más que obtener forzosamente el 'deseable' comportamiento del animal humano) fue instituido mucho antes de la invención de instrumentos de producción tan importantes como el motor de Newcomen o la máquina de hilar multi-bobina de Arkwright. Que este lugar de trabajo fuera invariablemente un mundo cerrado sirvió únicamente para enfatizar la *no-mundanía* esencial de la labor de todos aquéllos en los que la privacidad surgía primariamente de la necesidad de un secreto industrial. Fue en este entorno tan hermético, donde la privación en su sentido original fue conectada con el trabajo ético y puesta a disposición de la máquina. En el primer *workhouse* los vagabundos detenidos, que hasta ese momento habían sido torturados, como castigo por su inactividad nómada, a partir de la mitad del siglo XVI, fueron obligados a emplearse en la producción tanto de cosas útiles como inútiles. Útil en el sentido en el que el proyecto del Panopticon de Jeremy Bentham de 1797 –por citar un tipo de *workhouse* altamente desarrollado– fue una máquina para la extracción que mejoró el trabajo de "aquéllos de los que no cabría esperar ninguna destreza ni buena voluntad"<sup>31</sup>. Inútil en el sentido de la rueda de molino de William Cubitt instalada en la Penitenciaría de Brixton en 1821 que impulsaba una vela situada en la parte superior de

la fábrica y que servía solamente para recordar la inutilidad de los esfuerzos de los prisioneros.

La *no-mundanía* fundamental del *animal laborans* se manifestó en el siglo XIX con la producción mecánica 'ciega' de los *workhouse* y las fábricas, y tuvo un paralelo en el siglo XX en los procesos igualmente ciegos del consumo de masas. Como Arendt escribió:

En nuestra necesidad de reemplazar cada vez más rápidamente las cosas que nos rodean, ya no podemos permitirnos usarlas, respetar y preservar su inherente carácter durable; debemos consumir, devorar, por decirlo así, nuestras casas, muebles y coches, como si fueran las 'buenas cosas' de la naturaleza que se estropean inútilmente si no se llevan con la máxima rapidez al interminable ciclo del metabolismo del hombre con la naturaleza. Es como si hubiéramos derribado las diferenciadas fronteras que protegían al mundo, al artificio humano, de la naturaleza, tanto el biológico proceso que prosigue su curso en su mismo centro como los naturales procesos cíclicos que lo rodean, entregándoles la siempre amenazada estabilidad de un mundo humano<sup>32</sup>.

Arendt continúa argumentando que la edad moderna ha sacrificado progresivamente las ideas de permanencia y durabilidad al ideal de abundancia del *animal laborans*, y que vivimos en una sociedad de trabajadores desde que la fuerza de labor ha sido dividida para eliminar del empuje de su metabolismo natural el 'antinatural' y consciente obstáculo del artificio humano -el objeto original del *homo faber*.

Que el *animal laborans* no puede construir un mundo humano fuera de sus valores se confirma con la tendencia acelerada de la producción de masa y el consumo que socava no sólo la durabilidad del mundo sino también la posibilidad de establecer un lugar permanente en él. Las formas de ciencia ficción proyectadas por las

utopías urbanistas del siglo XX han surgido de los intentos, tanto elitistas como populistas, de concretar los procesos industriales como si fueran manifestaciones 'ideales' de una nueva naturaleza. Desde la Città Nouva el arquitecto futurista Antonio Sant'Elia (1914), que, citando el *Manifiesto de la arquitectura futurista*, afirmó que "nuestras casas durarán menos tiempo del que tardamos en hacerlas y cada nueva generación tendrá que hacer las suyas propias"<sup>33</sup>, hasta el espontáneamente dinámico. *New Babylon* (1960) de Constant Nieuwenhuys, donde el cambio urbano sería tan acelerado que dejaría sin sentido volver a casa –en cada ejemplo estamos representando con imágenes igualmente cinéticas que proyectan a través de una exageración profética la tendencia fundamental a la desubicación de la realidad urbana actual. Nieuwenhuys escribió:

No habría opción para ningún patrón de vida fijo desde que la vida en sí misma sería un material creativo... En New Babilón la gente estaría constantemente viajando. No tendrían necesidad de volver a su punto de partida y este en cualquier caso habría cambiado. En cada sector habría habitaciones privadas (un hotel) donde la gente pasaría la noche y descansaría un rato<sup>34</sup>.

Desde el punto de vista de la máquina o de la producción racionalizada, la arquitectura se ha visto tan afectada como el urbanismo por la sustitución de las normas productivas o procesales y la mayor parte de los criterios tradicionales de mundanidad y de uso. Cada vez más los edificios son diseñados en respuesta a los fenómenos mecánicos de su erección o, alternativamente, a los elementos del proceso como son las grúas, ascensores, escaleras mecánicas, escaleras, rampas de basura, pasarelas, huecos de servicio y los automóviles que determinan la configuración de la forma construida en mayor medida que los criterios jerárquicos y más

públicos del *lugar*. Y mientras que el espacio de la aparición pública está siendo invadido cada vez más por el tráfico o inundado a escala urbana por accesos de alta velocidad restringidos, las aisladas torres megalíticas de las ciudades modernas mantienen su estatus potencial como 'bienes de consumo' en virtud de su forma aislada. Al mismo tiempo, los elementos prefabricados con los que son ensamblados garantizan la optimización de su producción y consumo en la economía industrial. Su potencial para una rápida amortización, demolición y sustitución adecuadas, comienza a invalidar la distinción tradicional entre *muebles* e *inmuebles*, una difusión de significado que fue anunciada primero en el siglo XIX, con la 'eliminación' a gran escala de estructuras intactas<sup>35</sup>. De forma parecida aunque más inmediata, la automatización impone una igualdad en las condiciones de producción a todos los diseños industriales por la que se tiende a la servo-mecanización del consumo, donde los ritmos de las máquinas amplifican la tendencia fundamental de la vida a destruir la durabilidad del mundo<sup>36</sup>. De este modo incluso la categoría mundana del uso es absorbida por el consumo en tanto que los objetos de uso –en este caso, herramientas– son transformados por la abundancia en bienes 'de usar y tirar'; sutil desplazamiento cuyo auténtico significado reside en la intrínseca capacidad destructora del consumo como opuesto al uso.

La consecuencia de todo esto para la arquitectura contemporánea es tan inquietante como universal. Elevados en autopistas o en pasarelas peatonales o secuestrados tras verjas de seguridad, se nos obliga a atravesar amplias zonas de espacio urbano abstracto e inaccesible que no puede ser apropiado ni adecuadamente mantenido. De un modo similar estamos ante plazas cuyo hipotético estatus público está viciado por la vacuidad del contexto, o en otras ocasiones somos conducidos por calles desposeídas de toda vida públi-

ca por las necesidades circulatorias del tráfico. Cruzamos umbrales cuya naturaleza pública representativa ha sido suprimida o entramos en vestíbulos que han sido dispuestos o iluminados de tal manera que arruinan el acto de paseo público. Además, estamos obligados a emprender los viajes desde aeropuertos cuya funcionalidad rechaza el ritual de la despedida. En cada caso nuestra cultura de la comodidad sin valores engendra una equivalencia donde los museos son organizados como refinerías de petróleo y los laboratorios adquieren una forma monumental. Por un motivo similar los restaurantes son rudamente encarcelados en sótanos, mientras los colegios se encuentran arbitrariamente encajonados entre los perímetros de almacenes sin ventanas. En cada caso la cruel reducción cultural se enmascara en la retórica de lo *kitsch* o en la celebración de la técnica como un fin en sí misma<sup>37</sup>.

#### *La identidad del consumo y la no-mundanía del juego*

Las primeras concentraciones de fuerza de labor, iniciadas primero en las *workhouse* y continuadas luego en las fábricas, produjo el desarraigo de la población agraria que llegó a estar tan alienada de su cultura tradicional como lo estaban de los objetos de la producción industrial. Esta pérdida de lo 'vernacular' más adelante alienó<sup>38</sup> a los descendientes de estas poblaciones a medida que se convirtieron en consumidores 'emancipados' de sus propios productos. Mientras que la forma específica de no-mundanía que resultó de este consumo inducido varía con las sucesivas generaciones y clases, la inicial pérdida de identidad reforzada por las condiciones de la producción industrial fue sublimada, independientemente de las clases, por una identidad que es adquirida inmediatamente a través del consumo. El fenómeno del *kitsch* –de *Verkitschen*, 'fingir'– surge con la aparición

de los grandes almacenes, aproximadamente a mediados del siglo XIX, cuando la civilización burguesa consigue por primera vez tener una capacidad de producción más que suficiente y esto la lanza a crear una cultura generalizada de sí misma- una cultura que permaneció extrañamente suspendida entre lo útil y lo inútil, entre la pura utilidad de su propia ética puritana del trabajo y un deseo compulsivo de imitar la vida licenciosa del gusto aristocrático<sup>39</sup>.

Aunque Marx, justo antes del comienzo en serio del consumo de masas, proyectó la posible liberación de toda la humanidad de la necesidad del trabajo despiadado, falló al no tener en cuenta el latente potencial de la producción mecánica de promover una sociedad de consumo voraz en la que Arendt apunta: "casi toda la 'fuerza de labor' se gasta en consumo, con el concomitante y grave problema social del ocio"<sup>40</sup>. En esta sociedad el problema principal ya no es la producción, sino la creación de los suficientes desechos diarios para mantener la incansable capacidad de consumo. La observación consiguiente de Arendt de que éste consumo supuestamente indoloro sólo aumenta la capacidad devoradora de la vida, encuentra su corroboración en un mundo donde la reducción de las horas de trabajo, la suburbanización, y la masificación del uso del automóvil han supuesto, en el ámbito del consumo, una continua aceleración del tránsito en las megalópolis, una situación, en la que las horas ganadas a la producción son precisamente "compensadas" con horas perdidas en el viaje diario al trabajo.

La victoria del *animal laborans* con la que Arendt concluye su estudio de los dilemas que enfrentan al hombre moderno consiste no sólo en la reducción del arte a la problemática *no-mundanidad* del libre juego, sino también en la sustitución de la gratificación social por la elaboración de normas estándar de funcionamiento y uso. Por esto, Arendt argumenta:

Quizá nada indica con mayor claridad el fundamental fracaso del homo faber en afirmarse como la rapidez con que el principio de utilidad, la quintaesencia de su punto de vista sobre el mundo, desapareció y se reemplazó por el de 'la mayor felicidad del mayor número'<sup>41</sup>.

Mientras la utilidad presuponía originalmente un mundo de objetos de uso por los que el hombre estaba significativamente rodeado, este mundo empezó a desintegrarse con la tendencia a hacer herramientas, de manera que cada objeto no es un fin en sí mismo sino un medio para otros objetos y para otros fines. Como Arendt ha señalado, en esta coyuntura donde "el 'con el fin de' se ha convertido en el contenido del 'en beneficio de', ...la utilidad establecida como significado que genera no-significación"<sup>42</sup>.

El arte, por otra parte, como la esencia de lo inútil –y esto por supuesto incluye los aspectos no funcionales de la arquitectura– se rinde en silencio en esta sociedad, hasta tal punto que es reducido a una abstracción introspectiva o vulgarizado en la vaga idiosincrasia del *kitsch*. En el primer caso no puede ser compartido fácilmente y en el segundo es reducido a un artículo de pura apariencia. Si, como insiste Arendt, el mundo debería ser construido con pensamiento más que con cognición<sup>43</sup>, entonces en cuanto no es esencial para los procesos de la vida en una sociedad laborante, el arte pierde su original mundanidad y se convierte en juego. Esto, por supuesto, crea la problemática cuestión sobre cuáles son las condiciones bajo las cuales el juego puede considerarse mundano. En cualquier caso, la libertad en una sociedad laborante es percibida únicamente como una liberación del trabajo, en particular, como juego, y es el reconocimiento de este hecho por Arendt el que hace de su texto una perspicaz, aunque parcial, crítica a Marx.

Marx predijo correctamente, aunque con injustificado júbilo, 'el marchitamiento' de la esfera pública bajo condiciones de desarrollo no trabado de las 'fuerzas productivas de la sociedad', y fue también justo, es decir, consecuente con su concepción del hombre como animal laborans, cuando vaticinó que los 'hombres socializados' dedicarían su liberación del laborar a esas actividades estrictamente privadas y esencialmente no mundanas que llamamos hobbies<sup>44</sup>.

### *La condición humana y la teoría crítica: una postdata*

El escepticismo de Hannah Arendt, como el que muestra hacia la redención prometida por los pronósticos marxistas, no dudará en presentarse reacio a que se compare su discurso con la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt<sup>45</sup>. Las reservas que Arendt expresó públicamente sobre esta escuela de criticismo marxista deberían ser suficiente prevención contra tales comparaciones. Aun a pesar del desdén que parece sentir por estos a los que consideraba unos marxistas renegados, puede encontrarse una preocupación común e incluso un método para relacionar los argumentos desarrollados en *La condición humana* con los análisis socio-culturales de la Escuela de Frankfurt. Está claro que tanto Arendt como la Escuela de Frankfurt estuvieron igualmente obsesionados por la interacción entre estructura y superestructura en las sociedades industriales avanzadas, aunque estos términos fueran absolutamente extraños al pensamiento de Arendt.

Aceptadas estas salvedades, se puede sostener que la evolución de la Escuela de Frankfurt, especialmente la progresión teórica que enlaza el pensamiento último de Herbert Marcuse con los escritos de Jürgen Habermas, aborda unos temas que fueron suprimidos o puestos en suspenso en la conclusión de *La condición humana*. Entre estas cuestiones se pueden señalar dos. La primera, el problemático estatus cultural del juego y el placer en una futu-

ra sociedad laborante tras su hipotética liberación de la obsesión del consumo (Marcuse); y, la segunda, la problemática posibilidad de reconstrucción del espacio de la aparición pública por medio de la racionalidad autónoma de la ciencia y la técnica como un eficaz ámbito político (Habermas).

Si se deduce de *La condición humana* la implicación de que un orden altamente secularizado, laboral e industrializado debe prevalecer por encima de cualquier estado capitalista, sociedades capitalistas o socialistas, y si se propone un estado futuro en el que la 'fatalidad' de un consumismo siempre acelerado fuera, en alguna medida, redimido, entonces la pregunta que surgiría es: ¿cuáles son las prioridades medioambientales mínimas que este estado transformado puede considerar de un modo realista?

Mientras que la *vita activa* en el sentido antiguo no cabe duda que quedaría a la expectativa, cierto desarrollo del hábitat privado, esencial para la calidad de la vida doméstica, podría declararse a sí mismo como una prioridad una vez que esta vida no sea objeto ni de un consumo depredador ni de una producción optimizada. Pero aunque es cierto, como afirma Arendt, que desde el punto de vista de la naturaleza es el *trabajo* más que la *labor* el que es destructivo, esta observación pasa por alto que la dimensión cualitativa del consumo mas allá de la cuál 'el hombre es metabolizado con la naturaleza' llega a ser incluso más destructiva de la naturaleza que el *trabajo*, al cruzar esa frontera que ya hemos cruzado, donde los recursos no renovables como el agua y el oxígeno empiezan a estar permanentemente contaminados o destruidos<sup>46</sup>. En esta coyuntura, la idea de labor como consumo optimizado, que se presenta como opuesta a la propia idea de Bentham del culto a la vida como sumo bien, como intimidad *per se*, como quintaesencia de la labor y la vida, es enfatizada por la simplificación productiva de todos los objetos

construidos al estatus de 'bienes de consumo'; un umbral que también ha sido alcanzado en la industria de las casas-móviles en los Estados Unidos.

La adaptabilidad humana sin embargo, el criterio básico de la intimidad expresado por Barragán, se postula no sólo como la necesaria 'figura' del terreno público, sino también como la única norma estándar por la cual se puede finalmente mantener una vida *equilibrada y acompasada* para las especies. Las consecuencias urbanas de aplicar criterios como las densidades económicas serían crear de manera espontánea los límites de una forma urbana 'negativa' -particularmente, algún tipo de ámbito público, aunque no constituya inmediatamente un 'mundo' en el sentido de Arendt. Como el espacio de la ciudad medieval fue la otra cara física del tejido privado, Arendt también ha reconocido en sus afirmaciones que es el perímetro exterior del ámbito privado el que efectivamente da forma al espacio de la ciudad.

Como el arte, esto es, como la simbolización de los valores comunes y la forma en la que estos pueden ser representados, esta conjunción inmediatamente introduce el dilema cultural del 'juego' y la extensión con la que una expresión común puede o no puede ser reificada. La permanencia no es la precondition absoluta para la reificación, la música es una excepción obvia, como Arendt admite: "en música y poesía, las menos 'materialistas' de las artes debido a que su material está formado por sonidos y palabras, la reificación y elaboración se mantienen al mínimo"<sup>47</sup>.

Las vanguardias artísticas del siglo XX han recurrido frecuentemente a juegos colectivos o a formas de arte aleatorias como la expresión necesaria de un futuro esencialmente 'social' y dinámico, aunque los valores 'laborantes' en muchas instancias innatos han asegurado que nada puede ser conseguido excepto la tautología de producirse a sí mismos<sup>48</sup>. Mientras esta estrate-

gia puede sacar provecho de la indiscutible autoridad de la instrumentalidad, la tendencia simultánea del arte a sobrevivir a través de las afirmaciones reductivas de su propia autonomía es una ilustración de la tendencia general de una sociedad laborante a moverse hacia la privatización. Es relativamente accidental que ambas estrategias de las vanguardias surgieran en primer lugar en los primeros tiempos de la Unión Soviética; la primera, la *sensibilidad productivista*, tipificada de forma extrema en las películas autoreferenciales de Dziga Vertov, donde la producción de películas sobre la producción ejemplificaba la producción misma<sup>49</sup>, y la segunda, el culto a la *estructura autónoma*, que fue reflejada en el formalismo artístico general del periodo. La dificultad de estas vanguardias para encontrar su público hizo retirarse al estado Soviético al *kitsch* del realismo social. Sólo la reprimida Proletcult con su teatro político y su programa para 'teatralización de la vida cotidiana' conservaron cierta lucidez para la realización de una cultura alternativa.

Que la arquitectura, como opuesta a la construcción, sea capaz de volver a la representación de valores colectivos es un punto dudoso. En todas las circunstancias, su papel representativo tendría que estar sujeto al establecimiento de una esfera pública en el sentido político. De otro modo, limitada por definición al acto de conmemoración permanecería exactamente donde Adolf Loos la dejó en 1910. Que este impulso conmemorativo permanecería vivo incluso en una sociedad laborante se puso de manifiesto después de la primera guerra mundial en numerosos memoriales al 'soldado desconocido'; aquellos testamentos a alguien desconocido que se dio a conocer tras cuatro años de matanzas masivas<sup>50</sup>.

Nada queda tan bien esbozado en *La condición humana* como el abismo teleológico que se ha abierto progresivamente en el camino del hombre industrializa-

do. Arendt y la Escuela de Frankfurt percibieron el mismo vacío pero sacaron conclusiones distintas de él, como puede notarse en el siguiente pasaje de la obra de Herbert Marcuse *Eros y civilización*:

El argumento que condiciona la liberación a un nivel de vida más alto sirve demasiado fácilmente para justificar la perpetuación de la represión. La definición del nivel de vida en términos de automóviles, televisores, aeroplanos y tractores es la del principio de actuación misma. Más allá del dominio de este principio, el nivel de vida será medido con otro criterio: el de la gratificación universal de las necesidades humanas básicas, y la liberación de la culpa y el temor –tanto lo internalizado como lo externo, lo instintivo como lo ‘racional’... Bajo condiciones óptimas, la superioridad, en la civilización madura, del bienestar material e intelectual sería tal que permitiría la gratificación, sin dolor, de las necesidades, y la dominación ya no impediría sistemáticamente tal gratificación. En este caso, la cantidad de energía instintiva dirigida todavía hacia el trabajo necesario... sería tan pequeña que se derrumbaría, al dejar de estar sostenida por fuerzas exteriores, una gran área de contenciones y modificaciones represivas. Consecuentemente, la relación antagonista entre el principio del placer y el principio de la realidad sería alterada en beneficio del primero. Eros, los instintos de la vida, serían liberados hasta un grado imprevisto<sup>51</sup>.

Mientras esta utópica proyección de un futuro donde “la eliminación de la represión sobrante sería eliminada *per se* si no hay trabajo, y entonces la organización de la existencia humana en un instrumento de trabajo” no elimina sino incluso acentúa los valores vinculados a la vida del *animal laborans*, el reconocimiento de Marcuse de que el culto a la *productividad* como un fin en sí mismo es el principal punto muerto de la sociedad industrial le coloca sorprendentemente cerca de Arendt.

La eficacia y la represión convergen: elevar la productividad del trabajo es el ideal sacrosanto tanto del capitalismo como del estalinismo estajanovista. Este concepto de productividad del trabajo tiene sus límites históricos: son los del principio de actuación. Más allá de este dominio, la productividad tiene otro contenido y otra relación con el principio del placer: este contenido y esta relación se anticipan en el proceso de la imaginación que se conserva libre del principio de actuación y mantiene la aspiración de un nuevo principio de la realidad<sup>42</sup>.

Que un día tal realidad será alcanzada parece ser anticipado en el mismo grado por las apreciaciones de Arendt sobre los primeros Soviets Rusos y por los pronósticos de Jürgen Habermas para el futuro de la *vita activa*. Los dos pasajes relevantes se ofrecen abajo, el primero del estudio de Arendt de la política revolucionaria titulado *On Revolution* y el segundo del ensayo de Habermas, dedicado a Marcuse en su setenta cumpleaños, titulado *Technology and Science as Ideology*. Sobre los Soviets Arendt escribió:

No hay duda de que los consejos eran espacios de libertad. En cuanto tales, se opusieron sistemáticamente a presentarse como órganos provisionales de la Revolución y, por el contrario, hicieron cuanto pudieron para constituirse como órganos permanentes de gobierno. Lejos de ellos el deseo de una revolución permanente; su propósito declarado era "poner las bases de una república llevada hasta las últimas consecuencias, el único gobierno que clausurará para siempre la era de las invasiones y de las guerras civiles"; la 'recompensa' que se esperaba al fin de la lucha no era ningún paraíso sobre la tierra, ninguna sociedad sin clases, ninguna fraternidad imaginaria socialista o comunista, sino el establecimiento de la 'verdadera república'. Lo que había sido cierto para el París de 1871, era igualmente cierto para la Rusia de 1905, donde las intenciones "no simplemente destructivas, sino constructivas" de los primeros sóviets fueron tan evidentes que los testigos de la

época "podían sentir la aparición y la formación de una fuerza que algún día sería capaz de llevar a cabo la transformación del Estado<sup>53</sup>.

¿Y no fue ésta justo la transformación que Habermas tenía en mente cuando intentó establecer los límites necesarios para el surgimiento de una verdadera racionalidad científica?

Sobre todo, llega a estar claro sobre este fondo que deben distinguirse estos dos conceptos de racionalización. En el nivel de subsistemas de acción de propósito racional, el progreso científico-técnico ha forzado la reorganización de las instituciones y sectores sociales, y la necesita incluso a una escala mayor que antes. Pero este proceso de desarrollo de las fuerzas productivas puede ser un potencial para la liberación si y sólo si no sustituye la racionalización en otro nivel.

La racionalización al nivel del marco de trabajo institucional puede darse sólo en el medio de la interacción simbólica en sí misma, que se logra eliminando las restricciones de todas las comunicaciones. Debates públicos sin restricciones, sin dominación, sobre la disponibilidad y la conveniencia de los principios de acción dirigida y las normas a la luz de las repercusiones socioculturales de desarrollar sistemas de acción de propósito racional –como la comunicación en todos los niveles de la política y la decisión repolitizada de los procesos de toma de decisión– es el único medio en el que algo como la 'racionalización' es posible<sup>54</sup>.

Nos enfrentamos en este complejo pasaje con una perspectiva política existencial que para Arendt y Habermas es el único vehículo posible para la determinación racional de los fines humanos. Tal concepto de descentralización 'cantonal' tiende, diría, a hacernos volver a la dependencia del poder político en nuestra constitución social y física, es decir, en su derivación de la proximidad viva de los hombres y de la manifesta-

ción física de su ser público como forma construida. Al menos para la arquitectura, la importancia de La condición humana reside en esto –en la formación de esa reciprocidad política que es necesario obtener, por las buenas o por las malas, entre el estatus de los hombres y el estatus de sus objetos.



## Notes / Notas

### The Status of Man and the Status of his Objects

1. Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1958, p. 7.

2. Ibid.

3. *The Shorter English Dictionary*, 3rd Edition, Oxford: Clarendon Press, 1947.

4. Arendt provides the following etymological footnote on p.136 of *The Human Condition*: 'The Latin word *faber*, probably related to *facere* ("to make something" in the sense of production), originally designated the fabricator and artist who works upon hard material, such as stone or wood; it also was used as translation for the Greek word *tekton*, which has the same connotation'.

5. Adolf Loos, 'Architecture 1910', in Tim and Charlotte Benton, eds., *An International Anthology of Original Articles in Architecture and Design, 1890-1939*, New York: Watson Guptil, 1975, pp.41-45. In her essay 'Thinking and Moral Considerations' Arendt directly relates representation with thought in her footnote on Augustine: 'The image, the *representation of something absent* is stored in memory and *becomes* a thought object, a "vision of thought" as soon as it is willfully remembered'. See *Social Research* 38, no.3, Autumn 1971, p.424.

6. Arendt, *The Human Condition*, p.53

7. Ibid., p.201

8. See Melvin Webber, *Explorations into Urban Structure*, Philadelphia, PA: University of Pennsylvania, 1964. See also his article in Lowdon Wingo, Jr., ed., *Cities and Space*, Baltimore, MA: Johns Hopkins University Press, 1963.

9. Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York: Museum of Modern Art, 1966, p.133

10. Arendt, *The Human Condition*, p.204. See also her essay 'Thinking and Moral Considerations', pp.430, 431. In his text Arendt opposes the house to the nomadic tent. 'We can use the word house for a great number of objects -for the mud hut of a tribe, the palace of a king, the country home of a city dweller, the cottage in the village, or the apartment house in town- but we can hardly use it for the tents of some nomads. The house, in and by itself, *auto kath'auto*, that which makes us use the word for all these particular and very different buildings, is never seen, neither by the eyes of the body, nor by the eyes of the mind; ...the point here is that it implies something considerably less tangible than the structure perceived by our eyes. It implies "housing somebody" and being "dwelt in" as no tent could house or serve as a dwelling place which is put up today and taken down tomorrow'. This recognition of the house as a *place of dwelling* is fundamentally Heideggerian and such relates to the 'darkness' of *megaron*. As in Martin Heidegger's 'Building, Dwelling, Thinking', the argument implicitly links 'house-building' to agriculture and to rootedness.

11. Camillo Sitte, *City Planning According to Artistic Principles*, trans. George R. Collins and Christiane Craseman Collins, New York: Random House, 1965. As the translators point out, Sitte made pointed use of the term *Platz* ('place') rather than the word 'square', which has geometrical connotations antipathetic to Sitte's urban principles. Sitte's work was polemically against the normative grid-

ded city as advocated by Reinhardt Baumesiter.

12. Arendt provides the following etymological footnote on p.71 of *The Human Condition*: 'The Greek and Latin words for the interior of the house, *megaron* and *atrium*, have a strong connotation of darkness and blackness.' She cites Theodor Mommsen, *Römische Geschichte*, 5th edition, Berlin: Weidmann Book 1, pp.22, 236.

13. Arendt, *The Human Condition*, p.38.

14. Ibid., p.39.

15. Ibid., p.59.

16. Luis Barragán, quoted in Clive Bamford-Smith, *Builders in the Sun: Five Mexican Architects*, New York: Architectural Book Publishing Co., 1967, p.74.

17. Arendt, *The Human Condition*, p.122.

18. Luis Barragán, quoted in Bamford-Smith, *Builders in the Sun*, p.77.

19. Arendt, *The Human Condition*, p.45.

20. Ibid., pp.173-174.

21. Ibid., pp.167-168.

22. G. C. Argan, *The Renaissance City*, New York: Braziller, 1969, pp.25-26.

23. Arendt, *The Human Condition*, pp.282-283.

24. Ibid., p.307.

25. Michel Parent and Jacques Verroust, *Vauban*, Paris: Editions Jacques Fréal, 1971, p.60.

26. The horse-drawn tram of the Ringstrasse gave way to the electric tram in the early 1890s. In his *Teoría general de urbanización* (1867), Ildefonso Cerdá, the planner of modern Barcelona and inventor of the term *urbanization*, argues that 'the form of the city is, or must be, derived from the necessities of locomotion'. From this date onwards the city becomes inundated by mechanized movement.

27. Arendt, *The Human Condition*, p.304.

28. See Robin Evans, 'Regulation and Production', *Lotus*, no.12, September 1976.

29. Arendt, *The Human Condition*, p.125-126.

30. See Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, New York: Praeger, 1960, p.135.

31. For the complete text see Constant Nieuwenhuys, 'New Babylon', *Architectural Design*, June 1964, pp.304-305.

32. See Stanley Buder, *Pullman: An Experiment in Industrial Order and Community Planning, 1880-1930*, London: Oxford University Press, 1967. George Pullman, founder of the Pullman Palace Car Company, had, in fact, made his start in Chicago in 1855 raising buildings above the existing ground level.

33. Arendt, *The Human Condition*, p.132.

34. Innumerable examples exist of the specific displacement of the public realm in contemporary building. Among the more recent instances, one might cite the following: The Ford Foundation Building, New York, for its provision of a false 'public' foyer which is programmed in such a way as to assure that no

public realm may be allowed to come into existence. The Centre Pompidou, Paris, for its reduction to its 'users' to the same status as the 'services' –the users being piped-in, so to speak, on one side, and the services fed into the structure on the other. In short, the reduction of a museum to the status and model expressiveness of an oil refinery! The Richards Laboratories at the University of Pennsylvania has service towers rendered as monumental elements and the whole structure is pervaded by a sense of 'religiosity' inappropriate to the processual nature of a laboratory building. In this last example a misplaced monumentality fails to transcend the manifest absence of an appropriately 'representative' or 'commemorative' programme, whereas in the first case the presence of a 'representative' programme is rendered null and void by the rhetoric of a machine. Consciously designed as a cultural supermarket, art in the name of populism is reduced to a commodity.

35. See Herman Broch, 'Notes on the Problem of Kitsch', in Gillo Dorfles, ed., *Kitsch: The World of Bad Taste*, New York: Universe Books, 1969, p.54.

36. Arendt, *The Human Condition*, p.131.

37 Ibid., pp307-308.

38 Ibid., p.154.

39 Ibid., p.171. Arendt's distinction between 'thought' and 'cognition' is worth repeating here: 'Thought and cognition are not the same. Thought, the source of art works, is manifest without transformation or transfiguration in all great philosophy, whereas the chief manifestation of the cognitive processes, by which we acquire and store up knowledge, is the sciences'. Ibid., p.170.

40. Ibid., pp.117-118.

41. For a historical account of the Frankfurt School and Institute of Social Research see Martin Jay, *The Dialectical Imagination*, Boston, MA: Little Brown, 1973.

42. Earl F. Murphy, *Governing Nature*, Chicago, IL: Quadrangle Books, 1967, p.31. See also p.118 for an interesting comment on the nature of industrial consumption: 'Men have assumed that there was a direct line from production to consumption to disappearance. Now it is evident that man, whether as producer or consumer, is part of a cycle. The residue streaming from his production and consumption do not disappear'.

43. Arendt, *The Human Condition*, p.169. See also p.127 and Johan Huizinga, *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture*, Boston, MA: Beacon Press, 1950. As to the limits of play in respect of art we find Huizinga writing: 'The 'music' arts live and thrive in an atmosphere of common rejoicing; the plastic arts do not'. (p.167).

44. The history of Proletcult movement in the Soviet Union and its cult of production has yet to be written. For an introduction to the founding principles of the movement and work of Alexander Malinowsky, otherwise known as Bogdanov, see James B. Billington, *The Icon and the Axe*, New York: Knopf, 1968, p.489.

45. See Annette Michelson, 'The Man with the Movie-Camera: From Magician to Epistemologist', *Art Forum*, March 1972.

46. Arendt, *The Human Condition*, p.181.

47. Herbert Marcuse, *Eros and Civilization*, New York: Vintage Books, 1962, p.139.

48. Ibid., p. 141.

49. Hannah Arendt, *On Revolution*, New York: Viking Press, 1965, p. 268.

50. Jürgen Habermas, *Towards a Rational Society*, trans. Jeremy Shapiro, Boston, MA: Beacon Press, 1970, pp. 118-119.

### El estatus del hombre y el estatus de sus objetos

1. ARENDT, Hannah, *La condición humana*, traducción de Ramón Gil Novales, Paidós, Barcelona, 1998, p. 21. En el original el autor se refiere a *The Human Condition*, University of Chicago Press, Chicago, 1958.

2. Ibid.

3. *The Shorter English Dictionary*, 3d ed., Clarendon Press, Oxford, 1947.

4. Arendt aporta la siguiente nota etimológica en la p. 136 de la edición inglesa: "La palabra latina *faber*, probablemente relacionada con *facere* ("hacer algo" en el sentido de producción), originalmente designaba al fabricante y al artista que trabajaban sobre material duro, como piedra o madera; también era la traducción para la palabra griega *tektón*, que tenía la misma connotación".

5. El autor ha sugerido sustituir la expresión inglesa original "poetical restraint" por está otra, "cultural resistance", con el fin de clarificar el sentido de la frase.

6. Loos, Adolf, "Architecture 1910", en BENTON, Tim and Charlotte, (eds.), *An international Anthology of Original Articles in Architecture and Design, 1890-1939*, Watson Guptill, New York, 1975, pp. 41-45. En su ensayo "Thinking and Moral Considerations" Arendt relaciona directamente representación con pensamiento en su nota al pie sobre Agustín: "La imagen, la representación de algo ausente es guardado en la memoria y se convierte en un objeto del pensamiento, una "visión del pensamiento" tan pronto como es intencionalmente recordado". Ver *Social Research* 38, n. 3, Otoño 1971, p. 424.

7. ARENDT, H., op. cit., p. 53.

8. Ibid., p. 224.

9. En referencia al libro de JELICOE, Geoffrey Alan, *Motopia: a Study in the Evolution of Urban Landscape*, New York, 1961.

10. Ver WEBBER, Melvin, *Explorations into Urban Structure*, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1964. Ver también su artículo en WINGO, Lowdon Jr., (ed.), *Cities and Space*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1963.

11. VENTURI, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Museum of Modern Art, New York, 1966, p. 133.

12. ARENDT, H., op. cit., pp. 226-227. Ver también su "Thinking and Moral Considerations", pp. 430, 431. En este texto Arendt opone la casa a la tienda nómada. "Podemos usar la palabra casa para un gran número de objetos -para la choza de barro de una tribu, el palacio de un rey, el hogar en el campo de un habitante urbano, una cabaña en un pueblo o el apartamento en una ciudad- pero difícilmente podemos usarlos para las tiendas de algunos nómadas. La casa, en y por sí misma, auto kath' auto, aquello que nos hace usar la palabra para todos estos edificios particulares y tan diferentes, nunca se ve, ni por los ojos del cuerpo ni por los ojos de la mente; ...el punto aquí es que implica algo considerablemente menos tangible que la estructu-

ra percibida por nuestros ojos. Implica "alojar a alguien" y ser "habitado", a la vez que ninguna tienda puede alojar o servir como lugar de habitación ya que es puesta hoy y eliminada mañana". Este reconocimiento de la casa como el lugar del habitar es fundamentalmente Heideggeriano y como tal se relaciona con la "oscuridad" del megaron. Como en el "Construir, habitar, pensar" de Martin Heidegger, el argumento implícitamente conecta "la construcción de la casa" con la agricultura y el enraizamiento.

13. SITTE, Camillo, *City Planning According to Artistic Principles*, (trad. por George R. Collins y Christiane Craseman Collins), Random House, New York, 1965. Como señala el traductor, Sitte usa el término *Platz* (place, "lugar") más que la palabra "plaza" (square), que tiene unas connotaciones geométricas que no concuerdan con los principios urbanos de Sitte. La obra de Sitte se dirigió contra la ciudad normativizada y cuadrículada como la que proponía Reinhard Baumeister.

14. Arendt proporciona la siguiente aclaración etimológica en una nota al pie en la p. 95 de *La condición humana*: "Las palabras griega y latina que designan el interior de la casa, *megaron* y *atrium*, guardan íntimo parentesco con oscuridad y negrura". Ella cita a MOMMSEN, Theodor, *Römische Geschichte*, 5th ed., Book 1, pp. 22, 236.

15. ARENDT, H., op. cit., p. 49.

16. El autor ha sugerido sustituir la expresión original inglesa "experiential depth" por "existential depth" para facilitar la traducción.

17. Ibid., p. 39.

18. Ibid., p. 68.

19. BAMFORD-SMITH, Clive, *Builders in the Sun: Five Mexican Architects*, Architectural Book Publishing Co., New York, 1967, p. 74.

20. ARENDT, H., op. cit., p. 131.

21. BAMFORD-SMITH, C., op. cit., p. 77.

22. ARENDT, H., op. cit., p. 55.

23. Ibid., pp. 190-191.

24. Ibid., p. 185.

25. ARGAN, G. C., *The Renaissance City*, Braziller, New York, 1969, pp. 25-26.

26. ARENDT, H., op. cit., p. 309.

27. Ibid., p. 332.

28. PARENT, Michael y VERROUST, Jacques, *Vauban*, Editions Jacques Fréal, Paris, 1971, p. 60.

29. El tranvía tirado por caballos del Ringstrasse abrió el camino al tranvía eléctrico en los primeros años de la década de 1890. En su *Teoría general de urbanización*, 1867, Ildefonso Cerdá, el planificador de la moderna Barcelona e inventor del término urbanización, sostenía que "la forma de la ciudad está, o debe estar, derivada de las necesidades de locomoción. Desde esta fecha en adelante la ciudad pasó a estar inundada por movimientos mecanizada".

30. ARENDT, H., op. cit., p. 329.

31. Ver EVANS, Robin, "Regulation and Production", *Lotus* 12, septiembre 1976.

32. ARENDT, H., op. cit., p. 135.
33. Ver BANHAM, Reyner, *Theory and Desing in the First Machine Age*, Praeger, New York, 1960, p. 135.
34. Para el texto completo de Constant Nieuwenhuys véase, "New Babylon", *Architectural Design*, junio 1964, pp. 304-305.
35. Ver BUDER, Stanley, *Pullman: An Experiment in Industrial Order and Community Planning, 1880-1930*, Oxford University Press, London, 1967. George Pullman, fundador de *Pullman Palace Car Company*, había empezado, de hecho, en Chicago en 1855 levantando edificios por encima de los existentes de diez plantas.
36. ARENDT, H., op. cit., p. 139.
37. Existen innumerables ejemplos del específico desplazamiento del ámbito público en edificios contemporáneos. Entre los más recientes, se pueden citar los siguientes: el Edificio de la Ford Foundation, en Nueva York, por su aportación de un falso vestíbulo "público" que está programado de tal manera que asegura que ningún ámbito público puede alcanzar la existencia. El Centro Pompidou, en París, por su reducción de sus "usuarios" al mismo estatus que los "servicios", los usuarios son entubados, por así decir, por un lado, y los servicios alimentan el interior de la estructura por otro. En pocas palabras, ¡la reducción de un museo al estatus y el modelo expresivo de una refinería! Los Laboratorios Richards en la Universidad de Pennsylvania donde las torres de servicio son presentadas como elementos monumentales y donde toda la estructura está revestida de un sentido de "religiosidad" inapropiado para la naturaleza procesal de un edificio de laboratorios. En este último ejemplo una monumentalidad descolocada no consigue trascender la ausencia manifiesta de un apropiado programa "representativo" o "conmemorativo", mientras que el caso anterior la presencia de un programa "representativo" se hace nulo y vacío por la retórica de la máquina. Conscientemente diseñado como un supermercado cultural, el arte en el nombre del populismo es reducido a un producto de consumo.
38. El autor ha sugerido sustituir la expresión original "was to return to haunt" por esta otra, "further alienated", para hacer más claro el sentido de esta frase.
39. Ver BROCH, Herman, "Notes on the Problem of Kitsch", en DORFLES, Gillo, (ed.), *Kitsch: The World of Bad Taste*, Universe Books, New York, 1969, p. 54.
40. ARENDT, H., op. cit., pp. 138-139.
41. *Ibid.*, p. 33.
42. *Ibid.*, pp. 172-173.
43. *Ibid.*, p. 187. Vale la pena repetir aquí la distinción que hace Arendt entre "pensamiento" y "cognición": "Pensamiento y cognición no son lo mismo. El primero, origen de las obras de arte, se manifiesta en toda gran filosofía sin transformación o transfiguración, mientras que la principal manifestación del proceso cognitivo, por el que adquirimos y almacenamos conocimiento, son las ciencias".
44. *Ibid.*, p. 127.
45. Para una exposición histórica de La Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social puede verse JAY, Martin, *The Dialectical Imagination*, Little,

Brown, Boston, 1973.

46. MURPHY, Earl F., *Governing Nature*, Quadrangle Books, Chicago, 1967, p. 31. Ver también p. 118 para un interesante comentario sobre la naturaleza del consumo industrial: "Los hombres habían asumido que había una línea directa desde la producción al consumo hasta la desaparición. Ahora es evidente que el hombre, tanto como productor como consumidor, es parte del ciclo. Los residuos derivados de su producción y consumo no desaparecen".

47. ARENDT, H., op. cit., p. 186. Ver también p. 127 y HUIZINGA, Johan, *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture*, Beacon Press, Boston, 1950. Y sobre los límites del juego con respecto al arte encontramos el siguiente texto de Huizinga: "Las artes "musicales" viven y crecen en una atmósfera de común regocijo; las artes plásticas no" (p. 167).

48. La historia del movimiento Proletcult en la Unión Soviética y su culto a la producción tiene que ser escrita todavía. Para una introducción a los principios fundacionales del movimiento y a la obra de Alexander Malinowsky, también conocido como Bogdanov, puede verse BILLINGTON, J. B., *The Icon and the Axe*, Knopf, New York, 1968, p.489.

49. Ver MICHELSON, Annette, "The Man with the Movie-Camera: From Magician to Epistemologist", *Art Forum*, marzo 1972.

50. ARENDT, H., op. cit., p. 181.

51. MARCUSE, Herbert, *Eros y civilización*, Ariel, Barcelona, 1981, p. 148.

52. Ibid., p. 150.

53. ARENDT, H., *Sobre la revolución*, (traducción de Pedro Bravo), Alianza, Madrid, 2004, pp. 365-366.

54. HABERMAS, Jürgen, *Towards a Rational Society*, (trad. por Jeremy Shapiro), Beacon Press, Boston, 1970, pp. 118-119.