

# Artículo

# ensayo

## Resumen

Hay historias que inevitablemente comienzan en un punto intermedio. ¿Se puede señalar una fecha para datar el momento de paso de un paradigma a otro paradigma, o narrar un acontecimiento único para explicar el cambio de una creencia a otra? Este ensayo es un work in progress; y conviene entenderlo como un mapa de rastros y acontecimientos parciales ocurridos entre el arte y la arquitectura y con relación a su función social y pública, desde comienzos del siglo XX. Materiales de diversa procedencia, que superpuestos, van a permitir re-construir las condiciones de un cambio sociocultural y político para desembarcar en la noción más actual de lo público como un proceso de construcción participativo

Recibido: 31 de marzo 2011  
Aprobado: 20 de octubre 2011

**Palabras clave:** Arquitectura, arte y función pública, la construcción de lo público, activismo colectivo, visibilidad, intercambio comunicativo.



## Arquitectura, arte y función pública.

## Architecture, art and public function.

### Abstract

There are stories that inevitably start at an intermediate point. Can we specify a date to record the moment of transition from one paradigm to another or narrate a unique event to explain the change from one belief to another one? This essay represents a work in progress, and it should be understood as a map of traces and partial events that have taken place among art and architecture and related to its social and public function, since the beginning of the twentieth century. Material from different sources, which combined, will allow rebuilding the conditions of a political and socio-cultural change in order to lead toward a more modern notion of the public as a participatory construction process.

**Keywords:** Architecture, art and public function, public construction, collective activism, visibility, communicative interchange.

### Riassunto

Ci sono storie che inevitabilmente iniziano in un punto intermedio. Si può indicare una data per risalire il momento di transizione da un paradigma all'altro o narrare un evento unico per spiegare il cambio di una convinzione ad un'altra? Questo saggio è un work in progress e conviene capirlo come una mappa di tracce ed eventi parziali successi tra l'arte e l'architettura e in relazione con la sua funzione sociale e pubblica dagli inizi del XXmo secolo. Materiali di diversa procedura che vengono sovrapposti permettono di ri-costruire le condizioni di un cambio socioculturale e politico per arrivare alla nozione più attuale di ciò che pubblico come un processo di costruzione partecipativo.

**Parole chiave:** Architettura, arte e funzione pubblica, la costruzione del pubblico, attivismo colectivo, visibilità, interscambio comunicativo.

### **María Jesús Muñoz**

Arquitecta, Doctora, profesora Titular del Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica de la Universidad Politécnica de Madrid.

[mjimpardo@gmail.com](mailto:mjimpardo@gmail.com)

## Europa 1900

Las declaraciones que Gustav Klimt realiza en 1908 en el discurso inaugural de la exposición de pintura realizada en Viena, en la sede del edificio de Joseph Hoffmann, nos proporciona indicios relevantes de un proceso de transformación social, con múltiples epicentros. Dice Klimt:

*...Desde hace cuatro años hasta hoy no hemos tenido más ocasión de presentar ante todos ustedes los resultados de nuestro trabajo sino en una exposición. No consideramos en modo alguno las exposiciones, como bien saben ustedes, instrumento ideal para establecer el contacto entre artistas y público, ya que en este sentido sería más deseable para nosotros por ejemplo la realización de grandes encargos públicos. Pero mientras la vida pública esté determinada de modo habitual por cuestiones económicas y políticas, el único camino que nos queda es el de las exposiciones... (Dubai 1981, p. 7).*

Gustav Klimt, y los miembros de la *Sezession* describen la condición artística como una forma de comunidad ideal de todos con todos; creadores y público. Estos hombres y artistas precursores de la era moderna, son parte activa y motor de un proceso de auto-liberación que transforma radicalmente los modelos productivos del siglo XX.

Sobre el mapa de las declaraciones que describen la comunidad ideal de Klimt, se sobrepone la cartografía de ese proceso de auto-liberación, que dibuja una línea de fuga y una ruptura con el protocolo clásico de comunicación y encuentro de los creadores con la ciudadanía.

Sin embargo y por contradictorio que en un primer momento pueda parecer, este texto es transparente, en lo que respecta a la prioridad que Gustav Klimt y los artistas y arquitectos de la *Sezession* atribuyen al modo comunicativo del arte. Frente a la comunicación con uno mismo ó con minorías especializadas, los miembros de la *Sezession* reclaman un mayor contacto entre artistas y público. A la misma velocidad que avanzan los procesos de auto-liberación y de emancipación del disciplinar del arte y la arquitectura, el sentido social de éstas formas de producción se ve más y más cuestionado.

### Encuentros con la ciudadanía

En el discurso inaugural de Gustav Klimt, reconocemos un doble vínculo, que es fundamental. En primer término está expresada la condición comunicativa del creador, cuando habla del contacto entre artistas y público. En segundo término vemos como en la comunicación artistas/público se reclama un formato de producción:

los grandes encargos públicos. De forma general aclaramos que aquello que llamamos formato, media en las formas de descripción del mundo, a través de ellos, nos comunicamos e inscribimos las obras en la realidad.

Las obras de arte de gran formato, pactadas por contrato público-administrativo, son acuerdos que en su mayoría estipulaban cuestiones relativas al tema de la obra, el nombre y número de personajes que el artista tendría que incluir en la escena, etc. Este tipo de obras, actúan como verdaderos mediadores en la comunicación y en la construcción de lo público; esto es lo que reclama Gustav Klimt.

Los procesos de privatización, asociados a la producción, van a incidir de forma decisiva en el saldo negativo sobre la función pública de la actividad humana.

Cuando en 1897 el grupo de artistas (Karl Moll, Kolo Moser) y arquitectos (Otto Wagner, Josef Hoffmann y Josef Maria Olbrich), liderados por Gustav Klimt, abandonan la Academia de Bellas Artes de Viena, inician un proceso de separación, de las Instituciones y el poder, que les alejará de la esfera pública y de la producción de obras de gran formato, pactadas por contrato administrativo.

Esta ganancia de autonomía para el arte tendrá como consecuencia que los encargos directos a artistas, no vinculados al poder político, se van a ver reducidos al mínimo. A partir de estas fechas será frecuente que la realización de murales y esculturas de gran formato para las nuevas construcciones sean gestionadas y mediadas por arquitectos y promotores, generalmente privados.

Fernand Léger es el primer artista Europeo de vanguardia en reconocer las nuevas condiciones a las que se enfrenta la pintura a comienzos del siglo XX. Lo que resulta singular en Léger es la actitud combativa y de resistencia contra la pérdida de función pública en la pintura, es el primer pintor en manifestar que "Es preciso sentar las bases para una situación de colaboración" (Léger 1990, p. 84) entre arquitectos y artistas que permitirá redefinir el arte colectivo a través de una nueva pintura arquitectónica. En su ensayo "*Funciones de la Pintura*" (1990), Léger argumenta cómo un nuevo modo de colaboración entre arquitectos y artistas se inicia:

*...cuando los arquitectos modernos limpiaron, no existe término más adecuado, la arquitectura estilo 1900 y se encontraron con paredes blancas y desnudas. Los arquitectos estaban maravillados. Lo que ocurre es que una casa no sólo se hace para ellos, sino para ser habitada por el propietario o por alguien más. Y se encontraron con muy poca gente dispuesta a vivir entre esas paredes blancas (Léger Ob. Cit., p. 82).*

En 1925, Léger inicia una etapa de colaboración con Le Corbusier, quien en esos momentos junto a Jeanneret y Collete se mostraba muy interesado por la función social de la arquitectura y el arte. Uno de los primeros trabajos que realiza son los muros de color del Pabellón *L'Esprit Nouveau* (figura 1). Léger explica que la postura de los pintores modernos se divide en dos tendencias “por un lado, el cuadro de caballete y, por otro, la adaptación del color a la arquitectura” (Léger Ob. Cit. 1990, p. 81). Pero el mismo Léger manifiesta que esta última no interesa a la mayoría de los pintores abstractos que conoce y que dicen al respecto “Ni hablar, nosotros hacemos cuadros de caballete” (Léger Ob. Cit. 1990, p. 84).

Una red básica de intercambio comunicativo

Ese otro plural, el destinatario de la obra de arte, ha interesado a los artistas y al arte de todos los tiempos, es uno de los invariantes que forman el triple enlace comunicativo: Obra/autor/receptor se trata de una red de categorías conceptuales que intervienen en la praxis de toda actividad creadora y que es común al arte y a la arquitectura.

Estas categorías-flujos se enlazan según una red de intercambio comunicativo, que es básica en los procesos de subjetivación y socialización, de las actividades productivo/creativas. Esta red básica es crucial en el debate e interpretación de los hechos de la realidad. Cada época y cada cultura, define y re-define esta red conceptual según sus creencias o paradigmas. En la construcción de esta red participan pensadores y creadores de todas las disciplinas ya sean éstas científicas o conjeturales. Podemos decir que el sistema obra/autor/receptor son modos ó máscaras del ser: un principio activo y de intercambio, desde el que se proyecta y se re-crea el sujeto, ya sea éste singular ó colectivo.

Además de hablarnos de la comunicación en el arte, el texto de Gustav Klimt, denuncia un estado de pérdida, una disminución en el efecto y poder de comunicación del artista, cuando éste carece de encargos de gran formato: encargos públicos. Desde 1881 hasta 1897, fecha en que funda la *Sezession*, Gustav Klimt realiza casi exclusivamente, obras murales de gran formato<sup>1</sup>, consiguiendo el máximo reconocimiento social por los frescos realizados sobre los muros y techos de la gran escalinata del Nuevo *Burgtheater* de Viena. Una obra que sigue el gusto y las convenciones de la Academia, representadas por el estilo del pintor francés David (figura 2).

En 1894 se produce una profunda transformación, Gustav Klimt libera a las figuras de las actitudes convencionales de la Academia, para ello concibe un nuevo paisaje emocional, a través de gestos y actitudes, que resultan inquietantes; entre otras cosas, por el modo directo y desafiante con el que las figuras desnudas miran al espectador. Los frisos: *La Medicina*, *la*



**Figura 1.**  
L'Esprit Nouveau, Léger  
y Le Corbusier.  
Fuente: Diseño y  
Arquitectura.net 2008.

*Jurisprudencia y la Filosofía*, realizados por Klimt para el aula Magna de la Universidad de Viena, son las obras que desatan la polémica, hasta que el contrato pactado para la realización de ésta obra, uno de los más importantes de su vida, queda anulado, y es cuando el pintor decide devolver los honorarios y quedarse con sus obras. La polémica, tanto con la prensa como con expertos y público en general, supuso un enfrentamiento de corte político, contra la oficialidad representada por la aristocracia imperial, que desembocó en un debate teórico sobre lo pertinente en arte y política.

Debates identitarios

Las discusiones teóricas en arquitectura se desarrollan según unas claves propias, que se comprenden mejor si las agrupamos en correspondencia con dos líneas de acción principales. En clave contemporánea hablaríamos por un lado, de una teoría y práctica de la arquitectura, resultado de una acción, de intercambio comunicativo transversal, de la arquitectura con respecto al resto de ciencias o saberes.

En el otro extremo hablaríamos de una línea de acción disciplinar, preocupada en la construcción de una identidad arquitectónica, que garantice unos rasgos propios y exclusivos de



**Figura 2.**  
Burgtheater de Viena.  
Fuente: Lessing Photo  
Archive s/f.



Figura 3.  
"A. Villa Moller" 1927-1928, Adolf  
Loos. Fachada e interior.  
Fuente: Agram Database 2003.

la teoría y práctica arquitectónica frente al resto de ciencias y artes.

¿Qué es ornamento, cuál es su origen, qué sentido e identidad confiere a las obras? El ornamento, es la primera de las controversias en liza que desde finales del siglo XIX, divide el campo de batalla, tanto en el arte como en la arquitectura.

El nuevo edificio del *Burgtheater* de Viena, sobre cuyos muros pintó Gustav Klimt, había sido diseñado por Gottfried Semper, uno de los arquitectos y teóricos más destacados del siglo XIX. La actualidad de la obra teórica de Semper proviene de su método transversal de producir conocimiento, un método que le facilita desarrollar una concepción antropológica de la arquitectura. Este es el legado más importante del arquitecto alemán. Con Semper, el ideal clásico: *Unidad e integración de las Artes*, adquiere una nueva dimensión, su pensamiento muy lejos de sufrir un proceso de purificación y dogmatización, se amplía y contamina de todas las experiencias y descubrimientos de la época. En 1849, Semper deja Dresde a causa de su participación en la revolución alemana y se refugia en Londres, donde conoce a Joseph Paxton. El nuevo contexto y los conocimientos adquiridos durante el evento de la *Gran Exposición Internacional*,

en la que participa en el diseño de algunos pabellones, le llevarán a una revisión de la arquitectura en su relación con los desarrollos sociales, a través de la historia de la humanidad.

En 1851, Semper publica el ensayo *Die vier Elemente der Baukunst* (Los cuatro elementos de la arquitectura). En este texto, el punto de partida de las argumentaciones de Semper, se fundamenta en cuatro elementos tomados de la arquitectura primitiva<sup>2</sup>: el basamento, el hogar, el tejado/armazón y una ligera piel de cerramiento. Su ensayo plantea que estos cuatro elementos esenciales de la arquitectura guardan un vínculo genético con los materiales y técnicas que los desarrollan. En opinión de Semper (1989), y esta es la construcción más original de su discurso, la envolvente o muro de cerramiento tiene un origen textil: esteras, alfombras, urdimbres de diversos materiales, que en su evolución tecnológica no cesa de re-crearse. De forma tal que, en posteriores desarrollos arquitectónicos, la piel envolvente de cerramiento conserva su vínculo con el referente textil originario a través del ornamento, que es usado para tapar el carácter pétreo de la construcción.

Si Gottfried Semper estaba preocupado por la esencia de la arquitectura como síntesis cultural, a su discípulo Adolf Loos le interesaba la pureza y la identidad arquitectónicas. Por esta razón enfrentó la ambigüedad e incertidumbre características, de teorías como las de Semper, con un discurso categórico sobre la controversia ornamento y arquitectura.

El modelo analítico-identitario de producir conocimiento representado por Adolf Loos será el modelo dominante de la Modernidad. Se trata, como decíamos anteriormente, de una línea de acción disciplinar, que ha sido puesta en crisis en las últimas décadas del siglo XX, por el nuevo paradigma de la sostenibilidad que recupera el modelo transversal de pensamiento y acción.

*Ornamento y Delito* es el título de una conferencia pronunciada por Adolf Loos, en 1908, en Viena (Loos 1972, pp. 43-50). Este título ha funcionado, con independencia de la intención del autor, como eslogan y medio para transmitir y definir la arquitectura desde su condición negativa. Sirvió para que desde la ortodoxia cultural se proclamara que además de la arquitectura, existía la antiarquitectura, aquella que se rinde al ornamento y lo promueve. En la actualidad, la noción de ornamento y su condición negativa para la arquitectura están siendo revisadas por críticos y profesionales como Juan Navarro Baldeweg<sup>3</sup>, o Herzog y de Meuron (Curtis 2003, p. 32).

A través de sus discursos, Adolf Loos proclama que el arquitecto no tiene que ser un decorador. A pesar del manifiesto interés de éste arquitecto, en la reforma social por medio de la arquitectura, lo que sus apasionadas teorías contra el ornamento terminan

promoviendo es una reforma orientada a la evolución social del gusto y de la estética. Con Adolf Loos, el cuerpo de la casa se separa en dos, interior y exterior: la fachada, la zona pública ha de presentar la más rigurosa austeridad y ausencia de ornamento, mientras que el interior de concepción más intimista puede con moderación dejarse en manos de decoradores, artesanos y artistas (figura 3).

Los arquitectos racionalistas continuadores de este proceso de purificación, limpiaran el interior de la casa de alfombras, lámparas, etc. hasta llegar a lo que Léger ha definido como “desnudo interior” de la vivienda, donde “...los rincones de intimidad desaparecen haciendo difícil que alguien que no sea un arquitecto racionalista la desee y la habite.” (Léger Ob. Cit., p. 95). Con este proceso iniciado por Loos se da forma, en términos arquitectónicos, a una conceptualización del espacio escindido en dos: espacio interior y espacio exterior. Las narrativas espaciales del objeto arquitectónico del siglo XX, dan primacía al espacio interior que de esta forma adquiere un estatuto de privilegio dentro de las categorías de la estética y de la tectónica.

En contraposición a este conjunto de creencias y valores, en el siglo XXI, la arquitectura y el arte se enfrentan al reto que supone la incorporación de las “narrativas espaciales del contexto”<sup>4</sup>. El predominio excesivo de la construcción de lo privado sobre la construcción de lo público, ha generado unos desequilibrios ecológicos de tal magnitud que hace inaplazable la reactivación de redes sociales capaces de imaginar acciones productivo-creativas, mediadas por un concepto ampliado de la ecología y el medioambiente<sup>5</sup>.

Enfrentados a este nuevo lienzo-espacio en blanco defendido por Adolf Loos, algunos pintores de la vanguardia como Léger advierten que existe una demanda de pintura mural “que va a manifestarse bajo una forma colectiva; una pintura que pierde su marco, su reducido tamaño, su cualidad móvil e individual para adaptarse a la pared, en colaboración con un arquitecto” (Léger Ob. Cit., p. 85). Esta nueva pintura arquitectónica es la que puede llegar a convertirse en un arte colectivo<sup>6</sup>.

Los acontecimientos hasta aquí descritos ilustran el proceso de agotamiento de las formas dominantes del pensamiento sintético, de las viejas historias inmutables y los dogmas de fe. Representan el inicio del eclipse de una visión del Mundo y el nacimiento de otra. El mito analítico que caracteriza el siglo XX, penetró en la vida cotidiana en las postrimerías del siglo XIX, como reflejo y expansión de la industria mecánica y sus procesos. Como hemos visto, las primeras experiencias analítico identitarias tuvieron lugar en el ámbito de las relaciones humanas, en los círculos artísticos, literarios, y filosóficos de las principales ciudades Europeas.



### Libertad / Revolución

Decíamos, que los discursos heroicos de la Modernidad celebran la emancipación al tiempo que privilegian uno de los extremos de la polaridad del ser, el yo individual. Un examen de la producción artística y arquitectónica de los movimientos de vanguardia del siglo XX, nos confirma la primacía de la noción de auto-liberación, como fuente de toda libertad, frente a la liberación social o revolución de masas.

Sin embargo, y a pesar de que la crítica especializada haya dado un trato favorable a lo privado, en el proyecto de emancipación de la Modernidad se pueden distinguir dos vías que concuerdan con la doble centralidad del hombre moderno, que es, individual/colectiva ó pública/privada. Por esta razón, los procesos de emancipación del arte pueden historizarse según dos polaridades. Una es la privada, la de escala íntima y emocional del lienzo, que se corresponde con el pequeño y mediano formato, el estudio del artista y las exposiciones de los grupos de vanguardia. La otra polaridad es la que tiene en cuenta la dimensión colectiva del hombre, la gran escala y la exterioridad de las actividades humanas. El arte de gran formato, es aquel al que tradicionalmente se le ha denominado arte o pintura mural y que en sus inicios ha servido al poder político totalitario, o religioso, para mantener el contacto con la comunidad, conmemorar hazañas y desarrollar una narrativa épica del poder y del estado. El sentido social del arte comienza en los muros de cuevas y refugios prehistóricos<sup>7</sup> y llega hasta el arte, cuyo formato es el más grande e inmaterial de los que conocemos hasta la fecha, el arte electrónico y digital.

### La construcción de lo público

Calificado como “mural”<sup>8</sup> (Vernon 1941, en Combalia 1981), el Guernica es un lienzo de gran escala, un lienzo del tamaño de una pantalla de cine.

Picasso, el artista más criticado por su egocentrismo auto liberador absoluto, así como por su ambigüedad política, hasta 1944, no se declaró miembro de movimiento alguno<sup>9</sup>, sorprendió a críticos, artistas y público en general realizando el mayor lienzo cubista

Figura 4.  
Guernica en el Pabellón de la  
República del arquitecto Sert J.L.  
Fuente: Oppler 1988.

(349,30cm x 776,60cm), al servicio de la comunicación y construcción de un hecho público. Consciente de su liderazgo artístico, Picasso aprovecha la oportunidad que le brindan las circunstancias y, pone su arte al servicio de la realidad social y política de España. El gobierno de la república española que buscaba apoyo en la comunidad internacional, mediante el Guernica, anuncia su política de defensa de la igualdad y la libertad. En esa gran pantalla colocada en un foro de encuentro internacional se muestra la barbarie de Franco y sus aliados (figura 4).

Desde su aparición, el Guernica ha sido mediador de lo público. Ha generado una red de opinión de alcance global en contra de los regímenes totalitarios y la guerra en general. La función pública de esta obra sobreviene como consecuencia de que el debate trasciende las fronteras de la crítica artística y del público especializado, convirtiéndose en un hecho que inaugura un parlamento público.<sup>10</sup>

Este es un parlamento que reaparece y se re-crea con cada guerra (Vietnam, Irak, etc.) y en cada imagen del Guernica que es reinventada por artistas y aficionados que gritan por la libertad. A través de la catarsis visual del Guernica muchos espectadores adquirieron de golpe la experiencia, del sin-sentido de la guerra y de un nuevo lenguaje, visual, fragmentado y sintético del collage cubista. Si embargo, hay que recordar que en un primer momento, el gobierno de la república dudó sobre la eficacia comunicativa de la obra, a causa de la inadecuación entre tema y modo de representación, llegando incluso a plantearse la posibilidad de retirar el Guernica de la exposición y sustituirlo por otro cuadro de lectura y figuración más fácil.

Picasso trata a los espectadores como a verdaderos artistas, una comunidad inteligente, preparada para leer imágenes, capaz de recomponer y ensamblar los fragmentos que él propone. Picasso no duda de que el receptor, es un hombre acostumbrado a la realidad cinematográfica, a la imagen fragmentada y en movimiento del cine y el automóvil, un observador capaz de dar sentido lingüístico al sin sentido de lo real, el bombardeo de Guernica.

### Hacia un modelo democrático de participación

El Guernica es un ejemplo de aquellos casos paradigmáticos en los que la obra construye un parlamento. En estas ocasiones, la pintura adquiere verdadero estatuto de función pública, porque el receptor se reconoce así mismo como productor de la obra. Aquí, la idea dominante de un autor único se ve modificada, en favor de una multiplicidad de autores/productores y usufructuarios de la obra.

Los procesos productivo/creativos del arte, interesados en la construcción de lo público, enfrentan,

desde comienzos del siglo XX, cambios profundos en las nociones de autoría y receptor<sup>11</sup>. La búsqueda y construcción de un receptor activo, es decir, de un usuario participativo (implicado en los procesos creativos en arte y en arquitectura), está asociada a la Política y a los procesos revolucionarios, de modernización y emancipación de las sociedades. El siglo XX se caracterizó por un activismo colectivo de carácter revolucionario, cuyo horizonte terminaría por orientarse hacia la conquista del modelo democrático de participación.

A pesar de que prestigiosos pensadores de este siglo confirman que la revolución ha sido eliminada, debido a su ineficacia como estrategia de cambio social, las sociedades pre-modernas y pre-democráticas del pasado siglo XX, ensayaron la revolución, y, confiaron en las potencialidades de la arquitectura y el arte para fidelizar al pueblo y elaborar una nueva identidad nacional.

Es posible, que en términos absolutos podamos hablar de fracaso de la revolución, pero hay que reconocer que uno de sus mayores logros es la movilización de la controversia sobre la función pública en la arquitectura y en el arte.

El carácter sincrético del pueblo mexicano ha sido decisivo para el renacimiento y transformación de la Pintura mural del siglo XX. Gobierno y artistas posrevolucionarios mexicanos asumieron con naturalidad el desafío de crear un nuevo arte nacional y una nueva identidad cultural, que reuniría al indígena que practica el arte prehispánico, a la clase media que conserva y practica un arte europeo, matizado por el arte prehispánico o el indígena y a la clase aristocrática que afirma que su arte es europeo puro.

Para conseguir estos objetivos, José Vasconcelos, ministro de educación pública en 1921, puso en marcha una serie de programas educativos y de producción de obras de arte y literatura, entre ellos, el llamado programa muralista. Al mismo tiempo, hizo un llamamiento a los artistas e intelectuales (que se encontraban fuera del país) para que se unieran al proyecto de reestructuración de la nación mexicana. Muchos de ellos, como Rivera ó Siqueiros, regresaron a México.

Coincidiendo con la crisis económica de 1929, el movimiento muralista mexicano y sus principales protagonistas adquieren prestigio y popularidad en los Estados Unidos, por lo que son invitados a exponer su trabajo, al tiempo que reciben importantes encargos para realizar murales en Instituciones públicas y en grandes edificios pertenecientes a sedes corporativas, en diversas ciudades del país vecino. El contexto americano ofrecía a la vista un paisaje social e industrial moderno donde pintores, como Diego Rivera, investigan e incorporan en los murales, describiendo de esta forma a la naciente Norteamérica del siglo XX (figura 5).



Figura 5.  
Murales de Diego Rivera en  
The Detroit Institute of Art's.  
Fuente: Rivet Head 2011.

En 1933, el escándalo social causado por el retrato de Lenin, pintado por Diego Rivera en los murales del Rockefeller Center, reafirma el prestigio y la popularidad de los muralistas mexicanos entre los artistas estadounidenses. Fue George Biddle quien en 1933 le propone al presidente Roosevelt que pusiera en marcha un programa muralista patrocinado por el gobierno:

*Los artistas mexicanos han producido la mayor escuela nacional de pintura mural desde el Renacimiento italiano. Diego Rivera me dice que sólo fue posible porque Obregón permitió a los artistas mexicanos trabajar por salarios de fontanero para expresar en las paredes de los edificios oficiales los ideales sociales de la revolución (Foster y otros 2006, p. 258).*

Finalmente, en el marco del *New Deal* de Franklin D. Roosevelt, se ponen en marcha distintos programas de ayuda federal entre 1933 y 1935. El *Public Works of Art Project* es el primer programa que destina fondos para los artistas, a través de contratos públicos.

Posteriormente con el programa *Federal Art Project*, unos 1000 artistas residentes en Nueva York se incorporan a la nómina del gobierno. Las directrices del programa exigían que los pintores se distribuyeran entre las divisiones de murales y de caballete, su nivel salarial se regulaba según su grado de profesionalidad: no cualificados, intermedios y cualificados o profesionales.

Estos programas favorecieron la reunión de artistas de una manera nueva, que les llevó a reconocerse e identificarse como colectivo. Estas experiencias pusieron en evidencia la existencia de un ejército de artistas capaces de asumir el reto de crear un

arte propio que contribuyera a la construcción de la identidad americana, como expresión de una sociedad contemporánea, de valores democráticos, un arte de genuina originalidad totalmente americano y emancipado de Europa.

Los cambios nacidos del *New Deal* hicieron más visibles el vigor de la sociedad americana, no solo como potencia mundial en el sector económico y empresarial, también para asumir el liderazgo y destino en el escenario del arte. Para la gran mayoría de artistas y críticos americanos el referente del momento era Pablo Picasso; alguien siempre abierto a la experimentación, capaz de resistir, una figura heroica y emancipadora. En las primeras semanas de 1944 Jackson Pollock termina su encargo, una pintura para el apartamento de Peggy Guggenheim, que tituló *Mural*. Un óleo del tamaño de una pared, 247cm x 605cm, con un estilo totalmente personal (figura 6).

El desaire con el que la revista *Life* calificó de garbatos el nuevo trabajo de Pollock, sería reconducido por críticos como Clement Greenberg, enfatizando la nueva abstracción de Pollock, realizada con telarañas de pintura tejida a modo elegantes de ideogramas chinos. El desenfreno y exceso de Pollock era re-codificado, como libertad y sensibilidad liberada, esto le convertiría, en 1949, en el emblema de modernidad e identidad del arte americano.

Guggenheim, Rockefeller, Pritzker, y muchos otros patriarcas del sector privado estadounidense, iniciaron en esos años una concienzuda labor de mecenazgo de la cultura y el arte. Para alguno de ellos se trataba de una relación nueva que les llevó a descubrir en el arte un valor añadido, que ofrecía indudables ventajas para sus empresas, en estrategias de comunicación e imagen, y en la mejora de su relación con la sociedad civil.

Estas iniciativas de mecenazgo llevaron a Joan Miró, en 1947, a visitar por primera vez Estados Unidos para realizar una pintura mural para la *Gourmet Room* del Terrace Plaza Hotel de Cincinnati. Miró es uno de los artistas españoles del siglo XX que más interés ha demostrado por la pintura mural a lo largo de toda su actividad creadora.

### La imaginación al poder

*Me gustaría ir más allá de la pintura de caballete, que en mi opinión persigue un objetivo pequeño, y encontrar caminos de acercamiento, en términos pictóricos, a la masa amplia de gente que siempre ha estado en mi mente (Chilvers y Colorado 2001, pp. 528).*

Esto lo expresaba Joan Miró en 1958, cuando se instalaron los murales del Sol y la Luna en el edificio sede de la Unesco en la ciudad de París, hablando de democratizar el arte y de acercarlo al hombre.



*La pintura mural me interesa porque requiere el anonimato, porque llega a las masas directamente y porque tiene un papel en la arquitectura. Verdaderamente exitosa es la arquitectura... es anónima. El gusto por el anonimato conduce al trabajo colectivo. Esta es la razón por la que me interesa tanto hacer cerámica con Artigas (Miró 2005, p. 70).*



**Figura 6.**  
Peggy Guggenheim  
y Pollock ante la obra  
titulada *mural*.  
Fuente: Voller s/f.

**Figura 7.**  
Pintura realizada por  
Miró en la fachada del  
Colegio de Arquitectos  
de Barcelona.  
Fuente: Sweeney 1970.



En 1960, dos años después de recibir el premio *Guggenheim International Award* por el mural de la Unesco, Miró y Artigas por encargo del arquitecto Walter Gropius realizan un mural en el edificio Harkness Commons de la Harvard University que había diseñado Gropius y en el que también participan artistas de la Bauhaus como Josef Albers, Jean Arp, ó Herbert Bayer. De regreso de Estados Unidos, donde Joan Miró es nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad de Harvard, el Colegio de Arquitectos de Barcelona realiza la

Exposición *Miró Otro*. En el transcurso de la exposición, una madrugada de 1969, en un momento de tensa situación política en la España pre-democrática, y, sin más testigos que los necesarios, Joan Miró realiza una pintada sobre los cristales de la fachada del Colegio de Arquitectos en Barcelona (figura 7). Una acción llena de significado político que se borró, tal y como decidió el artista, quedando únicamente el registro de una filmación de Pere Portabella<sup>13</sup> y unas fotografías de Colita.

La acción consistiría en unos brochazos negros sobre los 70m<sup>2</sup> del cerramiento, preparado con manchas de color sobre el vidrio de planta baja del edificio. "Lo que me interesaba, señaló después Miró, era el gesto instantáneo, sobre un fondo preparado, con inscripciones en catalán en favor de la libertad para Cataluña" (Malet 2006, p. 169)<sup>14</sup>. Una acción que recuerda el activismo clandestino y las pintadas de Mayo del 68 en París. Otra revolución fallida que cambió la vida de generaciones de estudiantes y trabajado-

res, una nueva conciencia ciudadana con epicentros en diversas ciudades del mundo como Nueva York, Berkeley, Roma, Berlín, Praga o Ciudad de México.

Sin embargo, mientras que las revoluciones rusa o mexicana se explican desde el esquema político marxista, las proclamas y reivindicaciones de mayo del 68 como "la imaginación al poder, o, no queremos un mundo donde la garantía de no morir de hambre se compense con la garantía de morir de aburrimiento" eran vitales, subjetivas y estéticas, muy influenciadas por las teorías y el activismo de los situacionistas. Un grupo de filósofos, arquitectos escritores, artistas y activistas políticos que se anticiparon al diseño de prácticas colaborativas y participativas innovadoras, que plantearon el interrogante sobre el papel del hombre y la cultura, en la sociedad de consumo de posguerra. La utopía situacionista, consiste en la creación de situaciones nuevas que subviertan el orden establecido, ya sea el social, el artístico, el moral, el familiar, el ciudadano, el político, el docente, etc. *Mayo del 68* es un indicador de que la política y las ideologías estaban hechas añicos, y con ellas, muchos de los mitos intocables de la filosofía moderna. Para Edgar Morín, *Mayo del 68* en París, fue más que una simple protesta, pero menos que una revolución (Font 2008). Sin embargo André Malraux califica los acontecimientos de Mayo del 68 como "una verdadera crisis de civilización" (Sahagún 2008).

### Activismo colectivo siglo XXI

Mediado por la tecnología y por la ecología, el activismo característico de este siglo es participativo. Promueve una redefinición de la política mediante prácticas colaborativas que fortalecen el ejercicio democrático. La debilitación de la democracia, como consecuencia de la restricción de la esfera pública crítica, ha favorecido el surgimiento de nuevos movimientos que cuestionan el ejercicio del poder gubernamental y corporativo de las democracias representativas tradicionales. "Estos nuevos movimientos rechazan ser dirigidos por unos partidos políticos que se autoproclaman representantes de los intereses esenciales del pueblo (Deutsche 2001, p. 7)". La base social de los nuevos movimientos sociales, en vez de fundarse en la clase, se funda en la identidad de sexo/género, etnia o nacionalidad. Es característico que estos movimientos establezcan alianzas provisionales con otros grupos, especialistas, profesionales ó artistas para formalizar sus acciones.

A la corriente crítica y activista de post-guerra representada en Europa por los situacionistas se sumaron otras voces, una de las más singulares es la del artista vienés Hundertwasser, sus prácticas artísticas desbordaron los límites de lo canónico, traduciendo a lenguaje formal razonamientos provenientes del embrionario movimiento ecologista. La carrera profesional de Hundertwasser comienza a ser reconocida

en los años 40, su propuesta creativa difícil de clasificar, es un híbrido entre la arquitectura y el arte que emerge desde la observación del contexto, y, de la urgente necesidad que siente por combatir la inhabilitabilidad, ocasionada por la arquitectura racionalista, en muchas áreas urbanas, áreas industriales, barrios pobres y deprimidos.

Hundertwasser hace un llamamiento a la participación, se dirige principalmente a ciudadanos ordinarios, para que participen en la transformación de la ciudad racionalista, porque “ha llegado el tiempo para aquellos que se rebelan contra su confinamiento en cubículos (construcciones cúbicas) como pollos o conejos en cajas, un confinamiento que está alienando su naturaleza humana” (Hundertwasser 1997 p. 46)<sup>15</sup>. En 1958 hizo público su primer manifiesto: *Verschimmelungs-Manifest*; también conocido como *Manifiesto Mould*, en contra del racionalismo en la arquitectura. Hundertwasser estaba convencido de que “Únicamente cuando el arquitecto, el albañil y el propietario son una unidad, o una y la misma persona, podemos hablar de arquitectura, lo demás no es arquitectura, es un acto criminal que se ha convertido en forma” (Hundertwasser 1997, p. 46). Declaró que el hombre tiene que recuperar la función crítica y creativa que ha perdido y sin la cual deja de tener una existencia verdaderamente humana, de tal forma que, el diseño de cualquier edificio debería estar influenciado por la estética de cada uno de sus habitantes.

Mientras que Adolf Loos aproxima la idea de ornamento al delito, la aversión de Hundertwasser por la línea recta y su pureza le llevan a definir como criminal el uso de líneas rectas, ángulos en T y sobre todo el acatamiento de leyes y normativas edificatorias, que son el “síntoma de un nuevo desastre y desintegración de nuestra civilización” (Hundertwasser Ob. Cit., p. 48). En las ciudades, la destrucción del entorno urbano, está sobrecargada por la desaparición de la naturaleza. Para enfrentar este desequilibrio, Hundertwasser hace una propuesta que recoge en otro manifiesto de 1972, *Your window right-your tree duty*<sup>16</sup>, en el que sugiere que plantar árboles en entornos urbanos debería ser obligatorio. El manifiesto va acompañado de diversas acciones urbanas como la de plantar árboles inquilinos en los balcones y terrazas de los edificios (figura 8).

El activismo de Hundertwasser es un precedente que nos interesa porque ilustra dos vías de acción para re-fundar el proyecto y la práctica, arquitectónica y artística. Una vía es la medioambiental recientemente reformulada como la nueva cultura de la sostenibilidad, la otra vía activista está inspirada en el llamamiento a la desobediencia civil, el cuestionamiento de la normativa y la ley, que rigen el planeamiento y a las edificaciones urbanas, en definitiva el cuestionamiento del control ciudadano del espacio público por parte del poder.

Hay dos figuras de referencia que cuestionan los modelos arquitectónicos y directrices de planeamiento urbano del Modernismo. Una es la escritora y activista Jane Jacobs<sup>17</sup> que desde la década de 1960 lideraría las protestas de los vecinos de su barrio en New York para frenar los proyectos, de derribo de viviendas y construcción de una autovía, defendidos por el urbanista Robert Moses (figura 9). El éxito de la campaña de 1968 frenó definitivamente la construcción del *Lower Manhattan Expressway*<sup>18</sup>, y cambió radicalmente el planeamiento de la ciudad de New York. En el activismo de Jacobs hay que destacar su dedicación a la difusión y organización de movimientos sociales autodefinidos o espontáneos (*grassroots*)<sup>19</sup> encaminados a paralizar los proyectos urbanísticos que entendía que podían destruir las comunidades locales. En Canadá consiguió la cancelación del *Spadina Expressway* y la red de autopistas que pretendían construirse. Como dice el urbanista José Fariña:

...la palabra sostenibilidad no aparece en el libro de Jacobs, ni tan siquiera los presupuestos teóricos o ideológicos que tratan de enfrentar este reto del siglo actual. Sin embargo, si tratamos de resumir sus propuestas para la ciudad veremos la extraordinaria coincidencia con los criterios que deben seguir las ciudades sostenibles (o menos insostenibles): mezcla de usos, variación en las tipologías edificatorias, densidades que permitan mantener una vida urbana digna de ese nombre o calles frecuentadas. Casi, punto por punto, podría tratarse de un manual sobre sostenibilidad urbana (Fariña 2009).

Uno de los escasos arquitectos que cuestionó, desde la práctica proyectual, la doctrina Modernista, fue el arquitecto Inglés Ralph Erskine. Su proyecto más emblemático y pionero en el diseño de arquitectura participativa se inicia en la década de 1970 y se conoce como *Byker Wall*. Las viviendas Victorianas de la antigua comunidad de *Byker* eran insalubres, prosaicas y extremadamente repetitiva, consistentes en hileras de viviendas con espacios comunes y zonas verdes muy escasas. Pero sus habitantes deseaban permanecer allí. Así que a mediados en la década de 1960, el Ayuntamiento de *Newcastle Upon Tyne* decidió reconstruir esta parte de la ciudad. El proyecto ganador (figura 10) destacó sobre los demás porque adaptó la idea (del comité de planeamiento de la ciudad) de realizar un muro para protección de las viviendas, frente a la auto-



Figura 8.  
Sección explicativa: tree-tenants. Árboles inquilinos.  
Fuente: Hundertwasser 1997



Figura 9.  
Jane Jacobs contra la demolición  
de Penn Station en 1963.  
Fuente: Rogers 2011

vía de nueva creación. Adoptó una política de puertas abiertas con los residentes, se trasladó desde Suecia a Newcastle y estableció su oficina con 20 arquitectos más, en el local de una funeraria. Además del diseño participativo, Erskine estaba interesado en mantener la riqueza y diversidad cultural de la población y en la definición de un trazado amable de los edificios que facilitara la interacción entre los espacios verdes y entre los propios residentes. El nuevo modelo productivo de la cultura sostenible exige que los procesos de diseño y gestión sean participativos, asegurando la colaboración de profesionales de muy diversas áreas. A causa de estas prácticas transversales, las fronteras tradicionales entre expertos y áreas de conocimiento están cambiando y se están haciendo más porosas. Los colectivos y asociaciones activistas a favor de una cultura sostenible son cada vez más numerosos y diversos.

#### Visibilidad e inclusión: lo que no existe

La actual condición de existencia se resuelve en la visibilidad; visibilidad de personas, asuntos, lugares y controversias. En una de sus 15 tesis sobre el arte, Alain Badiou (citado en Jimenez 2009) afirma:

*El arte de hoy se hace solamente a partir de lo que no existe para el Imperio. El arte construye abstractamente la visibilidad de esta inexistencia. Es lo que ordena, para todas las artes, el principio formal: la capacidad de hacer visible para todos lo que no existe para el Imperio (y por lo tanto para todos desde otro punto de vista).*

Por esta razón el objetivo primero de estos movimientos consiste en dar visibilidad a las minorías desposeídas, denunciar el control del poder gubernamental, la censura de información y la crítica a la representación. Las prácticas activistas ejercen una función mediadora en la construcción de lo público. Podemos afirmar que la función mediadora del activismo es asimilable a un proceso de autoconstrucción de lo público, con el que se adquiere visibilidad e inclusión y se accede a la categoría de lo que existe. Estos procesos de autoconstrucción recuperan para tod@s el slogan "lo personal es político", bandera del feminismo de la década de 1970<sup>22</sup>.

¿Qué sucede entonces con lo privado? Esta es la pregunta que vuelve. Lo privado y lo público están en proceso de redefinición, mientras tanto, en lo que hay acuerdo es en que hay que fomentar una concepción múltiple de lo privado y una concepción múltiple de lo público, que favorezcan la inclusión social y de contenidos.

La construcción de lo público pasa por la superación de las desigualdades de la Naturaleza, los pobres, las mujeres, etc. La mujer es y ha sido, la gran excluida de parlamentos y asambleas. Más de doscientos años, de asociacionismo y movimientos de lucha de mujeres, han transcurrido hasta obtener ciertos logros identitarios, en el terreno social, cultural y político, que se revelan cuando voces provenientes de la cultura patriarcal dominante advierten que "la sociedad se feminiza, no para llevarnos de nuevo al matriarcado, sino para restituir el porcentaje de déficit democrático que ahora falta" (Hernández 1998), preservando la identidad del ser humano en la diferencia.

Una consecuencia del activismo actual es la ganancia de visibilidad mediática, en muchos casos estas prácticas implican procesos de subjetivación que favorecen la construcción de identidades. La construcción social de la identidad siempre tiene lugar en un contexto marcado por las relaciones de poder, Castells (2003, p. 29) propone tres orígenes y formas para crear identidad: la "identidad legitimadora", introducida por las instituciones dominantes de la sociedad para extender y racionalizar su dominación frente a los actores sociales; la "identidad de resistencia", generada por aquellos actores que se encuentran en posiciones/condiciones devaluadas o estigmatizadas por la lógica de la dominación, por lo que construyen espacios de resistencia; y la "identidad proyecto" cuando los actores sociales, basándose en los materiales culturales de que disponen, construyen una nueva identidad que redefine su posición en la sociedad y al hacerlo buscan la transformación de toda la estructura social. Este es el caso, por ejemplo, de las feministas cuando salen de los espacios de la resistencia de la identidad y los derechos de las mujeres para desafiar al patriarcado. Las identidades legitimadoras generan una sociedad civil, las de resistencia generan comunas o comunidades y las de proyecto engendran sujetos.

Autores como Alberto Melucci (1999) opinan que en la sociedad compleja actual los nuevos movimientos sociales desplazan sus objetivos de lo político hacia las necesidades de autorrealización de los actores en su vida cotidiana. Dice este autor, que existen movimientos sociales orientados a la acción política, cuyas metas están dirigidas a modificar la sociedad en relación con el ejercicio del poder político a través de acciones instrumentales; por otro lado, existen movimientos sociales cuyas actividades se desarrollan en el terreno cultural y buscan cambiar la mentalidad y el comportamiento de los individuos.

Hoy en día, la tarea de la democracia es dejar de hablar de mayorías y minorías, de opiniones dominantes y de opiniones pervertidas, y pasar a respetar la diversidad de opiniones que existen dentro de la esfera pública y promover la interacción entre las múltiples esferas de lo público.

La prensa y el parlamento ya no son las principales organizaciones e instituciones de la esfera pública, como se muestra en el estudio *Sobre la Televisión* (Bourdieu 1998), existen nuevas formas de esfera pública y foros para ésta; que oscilan entre un arte de medios interactivos y unos laboratorios virtuales que son cruciales para las nuevas esferas de la democracia.

## Notas

1 Entre 1881 y 1897 trabaja en colaboración con su hermano Ernst Klimt y con el pintor Franz Matsch con quienes había fundado el estudio "Compañía de Artistas". En 1892 fallece su hermano y en 1894 Gustav Klimt se separa de Franz Matsch.

2 Para ello realiza estudios etnográficos sobre la cabaña caribeña, y del material expuesto en la Gran Exhibición Internacional de Londres, como de piezas y objetos de arte de otras culturas primitivas.

3 "... Eso es para mí el ornamento: una estructura que introduces para pautar el espacio, para pautar la exploración temporal...". "En el momento en que se introduce un orden se ha creado ornamento, pura y simplemente" (Navarro 1999, pp. 124-125).

4 Me refiero a todas aquellas producciones artísticas y/o arquitectónicas vinculadas a la ecología de la acción; que están ampliando la noción de espacio. La arquitectura hasta hace unas décadas estaba focalizada en la narrativa espacial del objeto; cada vez más se está orientando hacia las narrativas espaciales del contexto. El Land Art y algunas propuestas surgidas en el arte conceptual las podemos considerar como precedente ó punto de inflexión de este cambio en el arte.

5 Para una noción ampliada de la ecología, consultar Guattari (2000).

6 Esta noción de "arte colectivo" es la que evoluciona hacia la de "arte público", que pertenece a un modelo de pensamiento (actualmente en crisis) donde se separa el arte público del arte no público, el arte que se muestra en el interior de museos y galerías del que se muestra en el exterior en calles y ciudades, el arte que es financiado por las Instituciones del Estado del que es financiado por instituciones privadas.

7 Es posible afirmar que El sentido social del Arte comienza en los muros de cuevas y refugios prehistóricos cuando el arte es entendido como proceso cultural y de socialización., así lo entiende y desarrolla el filósofo Eugenio Tria en estudios diversos (1997, 2001). La ciudad se puede entender como el mayor logro de este proceso de socialización avanzado.



**Figura 10.**  
Byker Wall, Erskine R.  
Fuente: De Molina 2011.

8 Muchos espectadores, y también algunos estudiosos como Vernon Clark (Artículo original 1941, pp. 185, 190), hablan de mural al referirse al *Guernica*, expresión que queda recogida en la traducción del artículo de este autor publicado en el libro *Estudios sobre Picasso*.

9 Picasso se afilió al Partido comunista francés en 1944 poco antes de que París fuera liberada de los Nazis, la noticia de su ingreso en el partido comunista francés dividió a la opinión pública en dos bandos: los que gritaban "Á nous Picasso!" y el otro "Á bas Picasso"... (Boorstin 2008, p. 670). 65 aniversario de la adhesión de Picasso al partido comunista entrevista <http://www.iufuenmayor.es/?q=content/65-aniversario-de-adhesión-de-pablo-picasso-partido-comunista> fuente Gómez J.J. "Crítica, tendencia y propaganda: textos sobre arte y comunismo, 1917-1954", Edt. ISTPART Sevilla 2004. La controversia sobre las múltiples interpretaciones que suscita la lectura social y política del *Guernica* es extensa, una muestra de ello la encontraremos en la selección de textos que aparece en "Estudios sobre Picasso".

10 Este concepto fue desarrollado por Bruno Latour y Peter Weibel en la exposición *Making Things Public, Atmósferas de la Democracia*.

11 Uno de los primeros estudiosos que pone en crisis la noción de Autor, al tiempo que señala los grandes cambios que la técnica está operando en el espectador-receptor de la obra de Arte es Walter Benjamin. La revisión de estas categorías es inducida a partir de sus teorías sobre el aura, así como del texto de 1936: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. La obra de arte ha cambiado su relación con el público y viceversa, como consecuencia de la industria y la tecnología que permiten y favorecen su reproductibilidad técnica, de igual manera se pone en crisis la noción de autor de una obra. Esto es aprovechado por artistas y corrientes de pensamiento contraculturales como en su momento ha sido el arte conceptual, para ensayar nuevas estrategias de producción como es la creación participativa. Actualmente el sistema de producción en red, tanto artística como tecnológica, está causando una profunda revisión conceptual sobre las nociones tradicionales de autoría y receptor con relación a las obras.

12 Declaraciones realizadas por Miró en 1959. Tailander Yvon "I work like a gardener" XXIème Siècle, París.

13 Pere Portabella (2006), relata la situación política y la colaboración artística con Miró en su artículo "Miró otro", en el libro Joan Miró 1956-1983 Sentiment, emoció, gest.

14 Tomado de Raillard 1977, p. 177.

15 La traducción del inglés ha sido realizada por la autora del ensayo. La cita pertenece a la conferencia realizada por Hundertwasser en 1958 titulada Mould Manifesto Against Rationalism in Architecture.

16 "Tu derecho a la ventana. Tu deber hacia el árbol".  
El derecho a la ventana  
El que vive en una casa debe tener derecho a asomarse a su ventana y a diseñar como le apetezca todo el trozo de muro exterior que pueda alcanzar con el brazo. Así será evidente para todo el mundo desde la lejanía que allí vive una persona. Seckau, 1958.  
Nos asfixiamos en las ciudades a causa de la contaminación atmosférica y la falta de oxígeno.  
La vegetación que nos permite vivir y respirar está siendo destruida sistemáticamente.  
Nuestra existencia está perdiendo dignidad.  
Pasamos por delante de fachadas grises y estériles, sin darnos cuenta que estamos condenados a vivir en celdas de cárcel.  
Si queremos sobrevivir, todos tenemos que actuar.  
Cada uno de nosotros debe diseñar su propio ambiente.  
No puedes quedarte esperando a que las autoridades te concedan el permiso.  
Los muros exteriores te pertenecen tanto como tu ropa y el interior de tu casa.  
Cualquier clase de diseño personal es mejor que la estéril muerte.  
Tienes derecho a diseñar a tu gusto tus ventanas y los muros exteriores, hasta lo que alcance tu brazo.  
Hay que ignorar los reglamentos que prohíben o restringen este derecho.  
Es tu deber ayudar a la vegetación a conseguir sus derechos con todos los medios a tu alcance.  
La naturaleza debe crecer libremente donde cae la lluvia y la nieve; lo que está blanco en invierno, debe ser verde en verano.  
Todo lo que se extiende en horizontal bajo el cielo, pertenece a la naturaleza. En las carreteras y los tejados deben plantearse árboles.  
Hay que conseguir que se pueda respirar de nuevo el aire del bosque en la ciudad.  
La relación entre el hombre y el árbol tiene que adquirir proporciones religiosas.  
Así, la gente entenderá por fin la frase: la línea recta es atea. Hundertwasser 1972 Dusseldorf.

17 The Death and Life of Great American Cities, libro de referencia de Jane Jacobs publicado en 1961, donde la autora critica razonadamente las prácticas de renovación urbana de las grandes ciudades en Estados Unidos.

18 Lower Manhattan Expressway es la autopista trazada por R. Moses a través del Manhattan's Washington Square Park y West Village. Desde 1962, Jane Jacobs fue la presidenta del comité que luchó por parar este proyecto.

19 Grassroots se traduce como algo que nace espontáneamente desde la raíz.

20 Para un conocimiento más detallado de la historia y evolución de Byker Wall se puede consultar el trabajo de Copur Ulker 2007.

21 Intervención realizada por Alain Badiou en el Drawing Center de Nueva York.

22 Para una visión global del tema consulte Nash 2004.

## Referencias

Agram Database 2003, *Adolf Loos*, revisada marzo 14, 2010, en: <http://agram.saariste.nl/scripts/index.asp?dir=loos&pics=lo&tekst=Adolf%AO0Loos>

Badiou, Alain 2003, *Quince tesis sobre el arte contemporáneo*, revisada diciembre 09, 2011 en: <http://www.wokitoki.org/wk/032/quince-tesis-sobre-el-arte-contemporaneo>

Boorstin, Daniel 2008, *Los creadores*, Crítica, Barcelona.

Bourdieu, Pierre 1998, *Sobre la Televisión*, Anagrama, Barcelona.

Castells, Manuel 1999, *La Era de la Información. Economía sociedad y cultura*, vol. 2: El poder de la Identidad, Siglo XXI Editores, México.

Chilvers, Ian y Colorado, Arturo 2001, *Diccionario Oxford – Complutense Arte del siglo XX*, Editorial. Complutense, Madrid.

Combalía, Victoria 1981, *Estudios sobre Picasso*, Gustavo Gili, Barcelona.

Curtis, William 2003, "Enigmas de Superficie y profundidad. La Arquitectura del estudio Herzog & Meuron", *El Croquis*, No. 109, 110.

Deutsche, Rosalyn 2001 "Agorafobia", traducción Carrillo J. y Expósito M. (trad.), *Quadrens Portátiles*, revisada mayo 23, 2011, en: <http://esferapublica.org/agorafobia.pdf>.

De Molina, Santiago 2011, *Pioneros de la participación*, revisada marzo 14, 2010, en: <http://www.laciudadviva.org/blogs/?p=9305>

Diseño y Arquitectura.net 2008, *El Pabellón de "l'espiritu Nouveau" (1922; Le Corbusier; París)*, revisada noviembre 10, 2011, en: <http://www.disenoyarquitectura.net/2008/12/el-pabelln-de-l'espiritu-nouveau-1922-le.html>.

Dubai, Johannes 1981, "El enigma de la grandeza de Gustav Klimt", fragmento de la Introducción del Libro *La obra pictórica completa de Klimt*, colección Clásicos del Arte, Editorial Noguer, Barcelona.

Fariña, José 2009, *Jane Jacobs, destellos de sostenibilidad*, revisada marzo 14, 2010, en: <http://elblogdefarina.blogspot.com/2009/02/jane-jacobs-destellos-de-sostenibilidad.html>.

- Font, Martín 2008, *Entrevista: Mayo 68 - Memoria de un protagonista Edgar Morin*. "Mayo del 68 sigue siendo un 'electroshock'", revisada octubre 16, 2010, en: [http://www.elpais.com/articulo/semana/Mayo/68/sigue/siendo/electroshock/elpepuculbab/20080419elpbabese\\_6/Tes?print=1](http://www.elpais.com/articulo/semana/Mayo/68/sigue/siendo/electroshock/elpepuculbab/20080419elpbabese_6/Tes?print=1).
- Foster, Hall; Krauss, Rosalind; Bois, Yves-Alain y Buchloh, Benjamin 2006, *El movimiento muralista mexicano. Arte desde 1900*, Akal, Madrid.
- Gómez, Juan 2004, *Crítica, tendencia y propaganda: textos sobre arte y comunismo, 1917-1954*, ISTPART, Sevilla.
- Guattari, Félix 2000, *Las Tres Ecologías*, Pre-Textos, Valencia.
- Hundertwasser, Friedrich 1997, *Hundertwasser Architecture*, Taschen, Köln.
- Hernández, Carlos 1998, *El género en cuestión*, revisada marzo 14, 2011, en: <http://habitat.aq.upm.es/boletin/n7/acher.html>.
- Ierardo, Esteban 1990, *Los Manifiestos de Hundertwasser*, revisada marzo 14, 2011, en: <http://www.temakel.com/textolhundertwasser.htm>.
- Izquierda Unida 2009, *65 aniversario de la adhesión de Picasso al partido comunista entrevista*, revisada, en: <http://www.iufuenmayor.es/?q=content/65-aniversario-de-adhesion-de-pablo-picasso-partido-comunista>.
- Jacobs, Jane 1967, *Muerte y vida de las grandes ciudades*, Península, Madrid.
- Jiménez, Carlos 2009, *Santiago Sierra y los Trabajadores*, revisada abril 05, 2010 en: <http://elartedehusmeardecarlosjimenez.blogspot.com/>.
- Latour, Bruno y Weibel, Peter 2006, *Making Things Public, Atmósferas de la Democracia*. Pardo, M. y Rivero, A. (trad), en: <http://bilboquet.es/B7REAL/DOC/MakingThingsPublic.BRUNOLATOUR.esp.pdf>.
- Léger Fernand, 1990, "Funciones de la Pintura", Alvarez A. (trad.), Paidós Ibérica, Barcelona.
- Lessing Photo Archive s/f, *Jugendstil Mural 19<sup>th</sup>*, revisada noviembre 10, 2011, en: <http://www.lessing-photo.com/dispimg.asp?i=40170664+&cr=7&cl=1>.
- Loos Adolf, 1972, *Ornamento y delito y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Malet, Rosa 2006, "Una voz en medio del silencio" en *Joan Miró 1956-1983 Sentiment, emoció, gest*. Fernández Miró Emili, Malet Rosa María, Montaner Teresa, Portabella Pere, Fundación Joan Miró, Barcelona.
- Melucci, Alberto 1999, *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*, Centro de estudios sociológicos; El Colegio de México, México.
- Miró, Joan 2005, *Miró*, Fundació Pilar I Joan Miró a Mallorca, Barcelona.
- Miró, Joan y Rowell, Margit (ed. lit.) 2002, *Escritos y conversaciones / Joan Miró; a cargo de Margit Rowell*, Institut Valencià d'Art Modern y Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Valencia.
- Navarro, José s/f, *El Guernica de Picasso: ¿un viajero perenne?*, revisada marzo 14, 2011, en: [http://www.elmanifiesto.com/articulos\\_imprimir.asp?idarticulo=3383](http://www.elmanifiesto.com/articulos_imprimir.asp?idarticulo=3383).
- Navarro Juan, 1999, *La habitación vacante*, Pre-Textos de Arquitectura, Valencia.
- Nash, Mary 2004, *Mujeres en el Mundo: Historia, retos y movimientos*, Alianza Editorial, Madrid.
- Oppler, Ellen 1988, *Picasso's Guernica*, W.W. Norton, Londres.
- Raillard Georges, 1977, *Joan Miró: Ceci est la couleur de mes rêves*, Ed. du Seuil, Paris.
- Rivet Head 2011, *Diego Rivera Detroit Industry Mural – Dia*, revisada marzo 14, 2011, en: <http://rivet-head.blogspot.com/2011/01/diego-rivera-detroit-industry-mural-dia.html>
- Rogers, Ben 2011, *Jane Jacobs was the seer of the modern city*, revisada mayo 30, 2011, en: <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/cifamerica/2011/may/19/seer-modern-city-jane-jacobs>.
- Sahagún, Felipe 2008, *Una revolución fallida que cambió la vida de generaciones*, revisada marzo 14, 2011, en: [http://www.elmundo.es/especiales/2008/04/internacional/mayo\\_68/francia.html](http://www.elmundo.es/especiales/2008/04/internacional/mayo_68/francia.html).
- Semper, Gottfried 1989, *The four elements of architecture and other writings*, Mallgrave F. y, Hermann, W. (trad.), Cambridge University Press, New York.
- Sweeney, James 1970, *Joan Miró*, Poligrafía, Barcelona.
- Trías, Eugenio 1997, *El artista en la ciudad*, Anagrama, Barcelona.
- Trías, Eugenio 2001, *Ciudad sobre ciudad*, Destino, Barcelona.
- Ulker, Copur 2007, *Towards Sustainable Regeneration initiatives for Byker Wall, New Castle Upon Tyne, GB*, revisada marzo 28, 2010, en: <http://departments.rwu.edu/saahp/researchandpub/0708/pdf/Bykerwall.pdf>.
- Voller, Ben s/f, *Abstract-expressionisme van The New York School*, revisada noviembre 15, 2011, en: <http://www.dekunsten.net/dk-archieff-modemeamerikaanse.html>
- Walter, Benjamin 1936, *La Obra de Arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Itaca, México.