

“Las vanguardias estéticas de las ciudades”

Marzo 2006

Lic. Carolina Tkachuk*

Palabras clave: ciudad postmoderna – image – estética – tiempo y espacio – hecho histórico – no lugares.

Aún cuando podemos pensar que las ciudades se deben al azar, el diseño, el tiempo y la memoria, no deberíamos desechar el poder imaginario que se despliega sobre ellas produciendo utopías y realidades de ciudades que hoy son tan complejas y difíciles de pensar como unidades planificadas y perfectas.

Esto supone que el habitante de la ciudad es sujeto de unas reglas urbanas, que su formación y aceptación no siempre es coherente (como la misma modernidad en América Latina), que su proceso de desarrollo no siempre fue simultáneo, lo cual exige de los actores de la ciudad un reconocimiento de esa complejidad que las haga gobernables y eficientes en su comportamiento, como urbes en permanente proceso de reacomodo.

El espacio urbano y humano siempre ha sido literatura y, a su vez, la literatura es, sin duda, un “hecho urbano”. Esto nos conduce a una permanente producción de imaginarios poéticos y novelados que nos exige pensar la ciudad como materia física y como una “estructura eminentemente cultural y, por lo tanto, de diversísimas miradas”¹. Por ejemplo, la mirada literaria desde La Ilíada que nos legó una ciudad sitiada y unos dioses jugando con el destino de sus habitantes, o un Quijote dando vueltas sobre sí mismo, sin lograr salir nunca de un lugar imaginario como La Mancha, o el indescifrable texto de Borges: Tlön, uqbar, orbis tertius, en donde se diseña la utopía de una civilización desconocida que existía en las páginas de una enciclopedia como el tercer planeta.

* Licenciada en Comercio Internacional por la UNQ, Mg. en Economía Urbana por UTDT (cand.). Investigadora del Proyecto “Gestión, liderazgo y organización de la ciudad en condiciones de complejidad e incertidumbre” de UNQ.

¹ Cruz Kronfly Fernando (1998), *Pensar la ciudad*, F. Giraldo y F. Viviescas (compiladores). Ed. Tercer Mundo. Bogotá, Colombia.

La ciudad existe porque la imaginamos, luego la materialización la devuelve como una imagen que renace o muere, a cada instante, en un espejo. La ciudad, como objeto de nuestros sueños, también se fragmenta y nos plantea varias posibilidades de permanencia y de fugacidad, al decir de Marc Augé² tres posibilidades nos pueden ayudar a explicar y relacionar con claridad los procesos de una ciudad y sus amenazas.

En primer lugar, está la “ciudad-memoria” que es “la ciudad en donde se sitúan tanto los rasgos de la gran historia colectiva como los millares de historias individuales”³, es la ciudad de las relaciones de cada uno de los habitantes con los monumentos que testimonian una historia o un pasado colectivo; es la ciudad que se recorre con sentido histórico, son los referentes como los edificios, las calles, estatuas y monumentos, estableciéndose una dialéctica entre la idea de nación y un propio punto de vista que vive una relación con el pasado y su paso lento, o rápido a la modernidad.

En segundo lugar, está la “ciudad-encuentro” que se refiere a un dispositivo sensorial que afronta la agresión o la invasión de los sentidos. Es el encuentro del que llega a la ciudad y descubre un mundo diferente con otros hábitos; también, es la ciudad de la ensoñación y la frustración, la ciudad violenta y ruidosa o lo que llama Michell de Cereteau⁴ “la libertad de las retóricas peatonales” en donde se proyectan nuestros paseos y deambular por la ciudad.

Por último, Augé⁵ nos plantea la “ciudad-ficción” que es “la ciudad que amenaza con hacer desaparecer a las dos primeras”. La ciudad planetaria que se asemeja a otra ciudad planetaria, la ciudad de las imágenes y pantallas, la ciudad repetida que toma forma en las periferias de la ciudad antigua o sobre la ciudad antigua, es la ciudad de las imágenes que las transforma y las consume, borrándoles y otorgándoles nuevos rasgos de identidad.⁶

En este sentido, la ciudad planetaria puede leerse como ciudad postmoderna, al menos desde una dimensión estética, donde la imagen aparece con un claro protagonismo, representando un dispositivo urbano que rige el funcionamiento de las ciudades. Lo real es todo aquello que nuestros ojos pueden percibir. Ficción se vuelve imagen. Dentro del espacio urbano la distinción entre lo real y la ficción se hace imprecisa.

Al mismo tiempo, las identidades se mueven híbridas y mestizas con la presencia modificadora de la cultura mediática, lo que conduce a una nueva perspectiva de actores en la ciudad. Aparece una cultura, un hábito y unos consumos que hacen de las ciudades el escenario central del mestizaje y las hibridaciones culturales con toda la densidad que

² Augé, Marc (1998), *El viaje imposible, el Turismo y sus imágenes*, Ed. Gedisa. Barcelona, España.

³ Op. Cit. , pp. 112.

⁴ Michell de Certeau es citado por Augé M. , op. cit., pp 123.

⁵ Op. cit pp 112-124.

⁶ El mismo Augé comenta la visión cinematográfica de los arquitectos de la Disney Corporation, con respecto al reacondicionamiento del centro de Nueva York : después de la expulsión de un gran número de habitantes de modestos recursos se ha previsto la construcción de un gran hotel atravesado por una brecha; por ésta habrá de pasar un “rayo galáctico”; se ha considerado también la construcción de un centro comercial provisto de pantallas gigantes: la ciudad real va a imitar a la ciudad de Superman y de los dibujos animados. Así se cierra el círculo que desde un estado en que las ficciones se nutran de la transformación imaginaria de la realidad, se pasa a un estado en que la realidad se esfuerza por reproducir la ficción.

otorga la modernidad, hasta la visión de consumo visual y virtual que establece la postmodernidad. La composición multicultural en las metrópolis favorece patrones dominantes de consumo con relación a estilos de vida, usos, expectativas sociales, creando nuevas identidades locales. Aquí hay un evidente desnivel de vitalidad entre el territorio real y el propuesto por los mass media; la posibilidad de desequilibrios no derivan del exceso de vitalidad de los media, sino que más bien parten de la débil, confusa y estancada relación entre los ciudadanos y el territorio real.

Una sociedad requiere antecedentes, nos recuerda G. Steiner⁷. Así como cada grupo humano y los individuos verifican el sentido de identidad y de la compleja estructura en la que pretende instalarse en la civilización que la redefine. La razón nos dio una ilusión y unas utopías, este siglo con sus desmesuras será el antecedente de la sociedad que viene. Sólo intento poner en escena las diversas formas como el hombre organiza e imagina la ciudad; tal como el arte vive en un permanente proceso de destrucción y creación.

La ciudad como obra de arte y hecho histórico

Desde el momento en que toda ciudad condensa su proceso histórico a lo largo de sus rasgos artísticos y arquitectónicos, podríamos reivindicar la comprensión de la ciudad desde su estética. En palabras de Nicolás Casullo : “Se puede plantear la historia desde un recorrido estético, a partir de la biografía del arte...”⁸

En este sentido, podemos leer a la ciudad desde su estética, la cual, a su vez se encuentra ampliamente vinculada a la historia que esa misma ciudad lleva impregnada en sus calles. Esta cuestión puede ser mejor comprendida si pensamos a la Modernidad como una *subjetividad de la historia*⁹ donde las relaciones del sujeto se dan en términos temporales y espaciales, lo que nos lleva a concebir una subjetividad urbana que se va metamorfoseando en tiempo y espacio, una subjetividad pensada como espacio donde el sujeto practica constantemente intercambios simbólicos con el mundo y con su ciudad, como dialéctica que no es constante en el tiempo. Planteado por N. Casullo: “...Esta problemática tiene un momento central para ser explicada, que es el aporte que le hace la historia de la estética al estudio de la Modernidad. Porque precisamente, cuál es el espacio donde una subjetividad, una individualidad, una soledad, desde la imaginación, desde la sensación, desde el sentimiento, desde la sensibilidad, desde la crítica, va a expresar mejor que nada, anticipadamente, este problema de nuestra subjetividad en el mundo y en el espacio y en el tiempo y en la ciudad”¹⁰.

⁷ Steiner, George (1991), *En el Castillo de Barba Azul: Aproximación a un nuevo concepto de cultura*, Ed. Gedisa. Barcelona, España.

⁸ Casullo N., Forster R., y Kaufman A., (1999) “Itinerarios de la modernidad”, Ed. Eudeba, Buenos Aires.

⁹ Op. cit pp 20.

¹⁰ Op. cit pp 22.

No obstante, se genera cierta controversia cuando frente al concepto de la ciudad como obra de arte, acuñado por la Modernidad, se reivindica la comprensión de la ciudad como hecho histórico a través del tiempo, estableciendo un fuerte antagonismo entre historia y estética de la ciudad, donde las ciudades son esencialmente históricas antes que estéticas. A mi criterio, esta concepción se nos presenta como un obstáculo que trunca la versatilidad de las ciudades en lo interno de sus estéticas, despojando la idea de ciudad como obra de arte, cuando ambas dimensiones no deben por qué ser incompatibles.

Tomando como ejemplo la ciudad medieval, se nos aparece como una ciudad amurallada, donde ella es entendida como fortaleza y guarnición en la regulación administrativa de la propiedad inmobiliaria netamente burguesa.

Hoy en día no quedan murallas, y esto parece ya historia pasada; pero la realidad es otra, pues la existencia de aquellas pretéritas defensas gravita sobre las ciudades de hoy no sólo por lo que respecta a una estructura física todavía vigente, sino por el papel que desempeñaron en la constitución de la comunidad municipal. La ciudad, como la realidad histórica, no es nunca independiente de las etapas por las que pasó en su evolución: es actualización de ellas y su proyección hacia el porvenir.

Al pasar del medioevo al mundo moderno, aparece cierto sentido especulativo en el criterio de evidencia, una evidencia que se da por medio de la razón. Todo lo que no es racional viene a ser sospechoso. Las ciudades antiguas, como producto de la historia, no podían ponerse como ejemplo de construcciones racionales. Todavía en el siglo XVII la historia no tiene nada que ver con la razón, incluso se opone a ella; lo que la razón hace –por ejemplo, una ciudad instituida de acuerdo a un plan unitario- es lo contrario de lo que la historia va acumulando en su curso y que parece obra del azar.

Durante los siglos XVII y XVIII se trató de racionalizar la ciudad, de pensarla *more geométrico*, al considerar que todo lo anterior no era más que obra del azar; en este sentido, cada una de las ciudades al quedar afectada por el impacto del racionalismo, siguió viviendo su propia vida histórica, matizada de una u otra manera de acuerdo a complejas circunstancias en que se produjo el hecho y según el alcance del mismo.

De esta manera, el racionalismo dio nacimiento a la ciudad como obra de arte, como artefacto; anteriormente, las ciudades habían sido bellas por su crecimiento natural y orgánico, donde si bien nada en ella era producto de la razón del hombre, sí era producto de su historia.

Los primeros rasgos de impronta racionalista en la ciudad fueron tímidos. Respecto de edificios y espacios relevantes, se construyeron plazas pensadas con simetría y adecuación artísticas; otras veces, estas plazas regulares constituían por sí solas entidades completas; cuando las circunstancias lo permitían, se trazaban ciudades de plano regular, y allí el sistema seguido fue el de la cuadrícula, muy geométrico y cartesiano, pero falto en general de sutileza artística y estética¹¹.

¹¹ La cuadrícula había sido utilizada por los griegos también cuando el racionalismo, o si se quiere el idealismo, presidía su pensamiento. Lo fue también por los romanos, llevados por su sentido práctico.

Con la llegada del mundo barroco la ciudad sufrió una mayor y trascendental transformación. Para ello, sobre la base inicial del racionalismo cartesiano, que había sentado ya la necesidad de la ciudad como arti-facto, como faena de la voluntad humana iluminada por la razón, tuvieron que producirse dos hechos, uno de carácter estéticos y otro de carácter político-económico. El primero fue el desarrollo de la perspectiva, del perspectivismo como concepción del espacio artístico, y el segundo, el auge del poder absoluto del príncipe unido a la economía consumidora de la corte.

En tanto, el siglo XIX provocó en la ciudad nuevas alteraciones. La revolución industrial, basada en los postulados del utilitarismo y en la política del *laissez-faire*, derivó en el convencimiento de que lo más importante era aumentar la riqueza de los individuos por todos los medios posibles. Con criterio, todos los valores humanos, sociales, estéticos, se supeditaron al despotismo de la producción, cuestión que se plasma y se materializa en la forma y desarrollo que las ciudades adquieren.

La realidad radical de una ciudad se conforma, por un lado, de una organización física, con instituciones, una serie de calles, edificios, luces, tranvías, teléfonos, hospitales, escuelas, universidades, etc., pero al mismo tiempo, por otro lado existe un conjunto de costumbres, tradiciones y sentimientos que definen algo que muchos, entre ellos Spengler, denominan *alma de la ciudad*. Aquí es donde la visión historicista de la ciudad tiende a volverse única: desde el momento en que ambas dimensiones, tanto la física como la moral, se modelan y modifican en su mutua interacción, este fenómeno se produce dentro de un ámbito que no puede ser otro que el de la vida de la propia ciudad, en este caso la historia. Por lo tanto, la ciudad, en última y radical instancia, es un ser histórico.

Como sabemos, Londres, Berlín, París, Nueva York, habrán variado y lo seguirán haciendo a través del tiempo, pero en ningún momento esas alteraciones conllevan cierta pérdida de identidad en ellas, más allá de su emplazamiento físico que desde ya resulta invariable. La individualidad que hace a la ciudad un ser único respecto a otras, si bien tiene claras raíces materiales, no son sólo originadas por el sitio, por su emplazamiento, sino también por la propia estructura de la ciudad, y aquí comienza a primar la dimensión estética que adquiere conjuntamente con la dimensión histórica. La tesis de Spengler a la que nos referíamos anteriormente respecto del *alma de ciudad*, tiene tanto de estético como de histórico.

Sin embargo, la corriente historicista nos propone que esta pretensión de convertir a la ciudad en obra de arte, no alcanza más que a determinadas fases del acontecer humano. La ciudad en su integridad es muy pocas veces obra de una voluntad previamente establecida, cuando esta voluntad llega a manifestarse, lo hace de una manera fragmentaria y episódica. A su vez, el proceso de racionalización de la ciudad, que la convierte en artefacto, en algo racionalmente pensado y dispuesto por la voluntad humana, podría estar brindándonos arenas sobre las que comenzar a pensar a la ciudad como verdadera obra de arte, en el sentido que no puede considerarse creación artística sino aquella que proviene de la voluntad humana claramente definida. Esto es, la obra de arte no se entiende sin el artista. Dentro de esta concepción, se concluye, por lo tanto, que toda ciudad es, estéticamente hablando, una frustración. Esta insatisfacción se produce porque si bien se trata de un fenómeno artístico, el mismo se encuentra supeditado a la evolución histórica; es un fenómeno artístico en cuanto que es expresión en cada momento de una realidad social,

pero el constante cambio de ésta, bien sea por evolución o salto, no permite que se produzca el equilibrio requerido en toda creación artística.

Desde mi punto de vista, considerar tanto la dimensión estética como histórica nos evitará amputaciones injustificadas y una integral percepción del fenómeno urbano. La estética resulta tan elocuente como la historia para pensar la metrópolis.

Hacia la consagración estética de las ciudades. Por los caminos de la “ciudad ficción”

Ante todo, precisamos aclarar que al referirnos a la estética de las ciudades, desde ya partimos de la concepción de los procesos que se generan en torno a la estética de la modernidad o, lo que es lo mismo, al flanco ideológico-cultural de la modernización político-económica. La modernidad cultural, que considera también el desarrollo moderno de la arquitectura y la vida urbana, se connota por un grado de experimentalidad que articula una estética transclásica (superación de la mimesis) y una estética trasromántica (superación de la sublimidad), aunque en rigor, tales superaciones no son absolutas.

Las vinculaciones existentes entre las dimensiones política y estética en torno al control de la forma y uso de ciudad, la estética nueva como crítica y a la vez provocación, la crisis en la relación sujeto/objeto, suponen instancias sustancialmente reformadoras en cuanto al pensum urbano arquitectónico moderno cuya integridad es difícilmente perceptible como historia única y sistemática. Los cambios fácticos de ese pensum van más allá de una adecuación discursiva o estilística, y parecen responder más a nuevas oportunidades de mercado, de lo cual se deriva un proceso que es consecuencia del mismo mercado antes que de un proceso endógeno de la arquitectura para cambiarse a sí misma. En este sentido, el pasaje de una teoría moderna del proyecto a una posmoderna se derivan de transformaciones de contexto que definen o condicionan la praxis y el pensamiento de la arquitectura.

A este respecto, se propone pensar una praxis proyectual posmoderna que experimenta dispositivos surgidos de la Modernidad, pero bajo un manto de banalidad.

Es importante entender que lo que cambia radicalmente desde las condiciones de la globalización es, el contexto de proyecto, como formas de producción y consumo de los proyectos por un lado, y como ambiente, entendiendo una ciudad o un territorio hacia donde se despliega una expansión muy fuerte de las tecnologías. Quizás entonces, la raíz que constituya el proyecto y la idea arquitectónica de las ciudades continúe lineamientos modernos, y la diferencia se encuentre en la lectura adaptativa en base a esas nuevas condiciones de contexto, emergiendo así una nueva dimensión de rediseño y regeneración urbana de proyecto.

Aquí entra en escena un contexto global que se nos presenta como dispositivo reestructurador. Nace un proyecto que se piensa como análisis operativo-funcional, pero a la vez como performance y operación artística. Este modo de pensar la metrópolis presenta aspectos no necesariamente negativos.

Wellmer¹² nos brinda un punto de vista diferente. Él valora la cultura posmoderna, estableciendo la defensa de lo local desde una negativa rotunda a la regresión de la conservación, dirigiendo su mirada al universalismo tanto tecnológico como democrático. “La democracia es el *terminus medius* que puede proteger la arquitectura...contra los peligros de la perversión tecnológica, de corrupción económica y política y de degeneración estética que le son inherentes. Los arquitectos sólo pueden convertirse en genuinos abogados de la integridad de un territorio, de una forma particular de vida, de una determinada reserva de recursos naturales y culturales si se convierten a la vez en defensores de valores universalistas, en modernistas no atados a ningún compromiso – en el sentido de Lyotard quien ha dicho que nada en el arte moderno es moderno sino empieza siendo posmoderno- y en liberales radicales.” Concluye Wellmer : “...merece conservarse en particular algo de radicalidad y atrevimiento estéticos e incluso algo de las energías utópicas de la arquitectura moderna, aún cuando hayamos aprendido mientras tanto, que la tecnología no puede salvarnos y que el mundo humano nunca puede convertirse en una obra arquitectónica global”

En torno a esta paradoja planteada por Wellmer, antepone la necesidad de volver o llegar a ser modernos para ser posmodernos.

La urbanidad que genera una experiencia moderna de ciudad es una urbanidad ficticia, donde la simulación cinematográfica se traduce como un modo posmoderno de configurar experiencias urbanas, de entender y vivir las ciudades.

En tanto la arquitectura supone ser una riquísima fuente de imaginarios para la virtualidad del espectáculo (escenografías), es interesante percibir cómo en un determinado momento se invierten los roles y la construcción de la imagen ficcional opera como pantalla icónica para el diseño del proyecto de ciudad.

Como sabemos, el principio de la racionalidad moderna impone un orden al desorden de la ciudad devenida en metrópoli, supone ante todo una idea muy clara de orden acorde con una organización formal y social. Si pensamos en una fusión entre el estado natural en el que se desarrollan las ciudades en sí mismas y esta idea de orden, podríamos identificar cierta tendencia a proyectar la realidad en mercado y el aprovechamiento estético de las formas de la tecnología.

La nueva condición de la ciudad moderna implica nuevos programas de ingeniería urbana e infraestructura de los territorios, cuyo efecto paradigmático estético-político suscita un repertorio de imagerías disponibles para ese aprovechamiento estético.

La inevitable elocuencia del universo del consumo y el aprovechamiento de las prestaciones tecnológicas, se convierten en dimensiones sustanciales de las estéticas y programáticas posmodernas: desde el nuevo escenario impuesto por los shoppings, show-

¹² Wellmer A., (1996), “Arquitectura y territorio”. Ediciones Cátedra, Madrid, España. Pp. 273.

rooms, hasta el furor museístico de este tiempo, hasta arquitecturas globales como McDonalds, Microsoft, Nextel, Siemens, etc.

“Si el moderno era un colonizador naíf del mercado, el posmoderno es un esclavo del brand”¹³

En este sentido, la posmodernidad se nos presenta como una necesidad permanente de capturar imágenes o imaginarios que permitan generar un proyecto de ciudad, desde una mera capacidad adaptativa a las nuevas condiciones del mercado global, antes que generar ideas genuinas que nos lleven a construir la metrópoli en terminos locales. Esto es lo que nos permite entender la creciente relevancia que va adquiriendo el dispositivo *image* con el que se piensan las ciudades de hoy.

Como manifestación de esta circulación de imágenes que genera la globalización económica y cultural, el proyecto se vuelve una forma de consenso entre los sujetos del contexto, donde la arquitectura intenta crear un locus dentro de una ciudad estallada.

Este momento posmoderno al que nos referimos advierte dos esferas dominantes de práctica proyectual: la primera vinculada a un proceso adaptativo de oportunidades intersticiales del desarrollo urbano globalizado; la segunda, a una clara intención reformista del concepto de proyecto, entendible como representación o mediación proactiva.

Desde una dimensión positiva, se produce la recuperación del espacio neutral frente a una posible rentabilidad mercantil inmobiliaria; por la negativa, el deseo de generar espacio público responde a una de las utopías de la modernidad.

El lineamiento moderno de la arquitectura de construir y diseñar ciudad más en un contexto anónimo, donde la demarcación entre espacio público o privado es nada evidente, sobretudo en lo que respecta a expandir periféricamente la ciudad, se nos vuelve en estos tiempos un proceso muy complejo de llevarse a cabo: en parte, debido a la desorganización morfológica de la ciudad, en parte también por la liberalización frenética de las fuerzas especulativas del mercado inmobiliario. Cabe destacar que esta liberalización del mercado en las formas y bienes urbanos, donde la idea de espacio público como bien común y como derecho ciudadano se vuelve relevante, engendra un estatus de demanda de una nueva arquitectura, ya no disciplinada a exigencias normativas de planificación, sino a aprovechar oportunidades arquitectónicas en nichos urbanos que puedan ser regenerados desde una dimensión útil y rentable. El arquitecto se reubica en la tarea de rentabilizar la ciudad (o los territorios metropolitanos de la economía), como un hallazgo de espacios vacíos aprovechables desde un punto de vista urbano.

¹³ Op.cit., pp 284.

A modo de conclusión

El “versus” con el que iniciamos este trabajo entre las dos concepciones que adquiere la ciudad, como obra de arte y como hecho histórico, y que intentamos aquí reconciliar y compatibilizar, nos lleva a reflexionar en torno a un fenómeno determinante en la forma de percibir, imaginar y pensar la ciudad que hoy vivimos: el movimiento vanguardista.

La vanguardia entendida como lectura de una crisis, más específicamente la crisis de la modernidad, y el pasaje a la vez hacia fuertes procesos de rupturas y de lógicas de un mundo instituido de valores y morales burgueses, donde lo que se comienza a generar es una fuerte necesidad de liberación artística por medio de una concepción del Arte desde una dimensión mucho más amplia y abarcadoramente crítica a las ideas del mundo, de la realidad, de la sociedad; un Arte que surge independiente de una idea de belleza.

Desde un punto de vista estético, dice Casullo:

“Las vanguardias artísticas sabían que nacían para morir. Su grito de protesta, su cuestionamiento crítico desde el arte a un mundo de razones dadas, va a ser tan enérgico contra las formas institucionales del arte, que su propio espíritu las obliga a pensarse circunstanciales, de efímero recorrido...Lo peor que podía pasarle a una vanguardia estética es prolongarse.”¹⁴

En este sentido, pensando en las vanguardias estéticas que contienen y experimentan las ciudades permanentemente, se esconde esa idea de una ciudad en constante transformación, morfológicamente distinta por naturaleza a través del tiempo. Tal como referimos anteriormente en el presente trabajo, la *imagen* se vuelve relevante al momento de pensar las ciudades al representar la antesala del proyecto que queremos alcanzar, pero tampoco esa imagen es constante en el tiempo, sino que es funcional al contexto del mundo que nos toca vivir. De este modo, las vanguardias estéticas se construyen a través de lo que Casullo define como “nueva imagen crítica del mundo”¹⁵. Así como “las vanguardias estéticas trabajan en términos absolutamente provocativos”, en las ciudades esa provocación se manifiesta y genera constantes procesos de metamorfosis en los estilos de desarrollo urbano y arquitectónico.

Resulta interesante destacar que durante el lapsus en que surgen los movimientos de vanguardia, en sus primeros tiempos, van a posicionarse en un ángulo muy crítico y cuestionador no sólo del arte institucionalizado sino también con el pasado artístico que, según su hipótesis, supone una dimensión histórica que no contribuye a llevar a cabo este nuevo tipo de arte efímero que se intenta generar. En este sentido, los movimientos de vanguardia se vuelven ahistóricos.

Pero cabe aclarar –haciendo un paralelismo con los procesos urbanos- que ese lineamiento ahistórico no es el que rige las ideas de ciudad tal como son pensadas hoy, lo cual no

¹⁴ Op. cit. pp 69.

¹⁵ Op. cit. pp 70.

significa que se le resten claros tintes de vanguardia, en sus movimientos, en sus diseños, en sus espacios. Historia y vanguardia suponen dos dimensiones profundamente interrelacionadas en las ideas de ciudad.

La vanguardia anticipa pero sin desmerecer la historia.

A este respecto dice Casullo:

“Sólo la vanguardia atestigua ese latido de la historia, y está preparada, ahora, para acometer sus consecuencias, a través de un sujeto ‘listo para’. La vanguardia, estética, política, es el presente en estado absoluto, es esa carga moderna donde el presente sólo puede comprenderse como futuro ya llegado antes de lo previsto. La vanguardia aparece entonces claramente como una aceleración de la historia donde todo pasa a ser inmediato”¹⁶

Por otro lado, si bien en un principio las ideas de vanguardia eran esgrimidas desde “un desplegado mundo de la izquierda”¹⁷, por su corte revolucionario y fuertemente antiburgués, es más que evidente la paradoja que se esconde por detrás del concepto de vanguardia, consagrándose desde un ámbito claramente elitista. Desde el momento en que la vanguardia plantea que hay un determinismo histórico, en el sentido de que todo lo que es vanguardia será historia alguna vez y lo que hace la vanguardia es adelantarse, hay una creencia a ultranza de la idea de *progreso*, que responde claramente al progreso capitalista burgués y a la lógica de la modernidad capitalista desde la Revolución Industrial.

Pues bien, esta misma tendencia se observa en las ciudades: los espacios que podrían ser concebidos como vanguardistas, son espacios selectamente generados que permiten que determinados grupos puedan autoreferenciarse.

Uno de los interrogantes que a mi criterio se presenta, es si aquellos “no lugares” a los que hace referencia Marc Augé podrían ser concebidos como espacios de vanguardia, desde el momento en que –según el autor– “la sobremodernidad es productora de no lugares”¹⁸. Espacios de tránsito, provisionales, efímeros donde la individualidad se exagera casi naturalmente.

¹⁶ Op. cit. pp 82.

¹⁷ Op. cit. pp. 68.

¹⁸ Augé, M. (1992) “Los no lugares. Espacios del anonimato” Gedisa Editorial. Barcelona, España. pp 83

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

- Augé Marc, (1992) “Los no lugares. Espacios del anonimato”. Novena edición, noviembre 2005. Gedisa Editorial. Barcelona, España.
- Augé Marc, (1998) “El viaje imposible, el turismo y sus imágenes”. Gedisa Editorial. Primera edición. Barcelona, España.
- Berman Marshall, (1988) “Todo lo sólido se desvanece en el aire”. La experiencia de la modernidad. Siglo XXI Editores. España.
- Borges, Jorge Luis, (1944) “Ficciones”. 64ª edición 2005. Emecé Editores. Buenos Aires, Argentina.
- Casullo Nicolás, Forster Ricardo, Kaufman Alejandro, (1999), “Itinerarios de la modernidad”, Eudeba (UBA). Buenos Aires, Argentina.
- Cruz Kronfly Fernando, (1998), “Pensar la ciudad”, Favio Giraldo y Fernando Viviescas (comp.), Ediciones del Tercer Mundo. Bogotá, Colombia.
- Simmel Georg, (2002), “El individuo y la Libertad”. Ediciones Península. Barcelona, España.
- Wellmer A., (1996) “Arquitectura y territorio”. Ensayo n° 10 de su antología Finales de partida: la modernidad irreconciliable. Ediciones Cátedra. Madrid, España.