



*Felipe Lacouture Fornelli.
Museólogo mexicano*

Carlos Vázquez Olvera

México, INAH, 2004

por

ANA GARDUÑO

Estructura del libro

El libro está dividido en cinco capítulos en los cuales se condensa la información que el maestro Felipe Lacouture proporcionó a través de las numerosas entrevistas que Carlos Vázquez programó y estructuró. La serie de entrevistas se realizó en 1991 y su producto, el libro, representa la biografía profesional de uno de los funcionarios de museos más importantes de la segunda mitad del siglo xx.

El primer capítulo, “El arquitecto y su familia”, informa que Lacouture nació en 1928, de familia de origen francés y dedicada a la industria, que estudió arquitectura en la UNAM (entre 1947 y 1952) y que se casó con Josefina Dahl, también funcionaria de museos, ya que en alguna parte del texto se anota que fungió como directora Nacional de Museos y Exposiciones del INAH, a mediados de los setenta del siglo pasado.

De este primer apartado se destaca la necesidad de Lacouture de enfatizar los estudios en historia del arte que realizó, en especial en el Seminario de Arte de Juan de la Encina, entre 1956 y 1959. Esto, para justificar su actuación posterior, impedir que se le coloque la etiqueta de “autodidacta” y adentrarse de manera legítima en un área en que su familia no había incurrido. Es por ello que subraya su docencia en materias de historia del arte, tanto en la UNAM como en la Universidad Iberoamericana.

El núcleo del libro es sin duda el capítulo dos, titulado “El gestor”, en el que Carlos Vázquez se ocupa de presentar la trayectoria como funcionario del arquitecto Lacouture, sea en el INAH o en el INBA, las dos instituciones culturales más importantes de la época (antes del apresurado nacimiento del Conaculta).

Felipe Lacouture inició su carrera en museos en 1964 al ser nombrado director del Museo de Arte e Historia de Ciudad Juárez, puesto que ocupó durante el sexenio de Díaz Ordaz y que representó su ingreso formal al universo de los museos. Ante la necesidad de formarse en un área diferente a la que había incurrido hasta ese momento, acudió a tomar cursos a diferentes museos de Estados Unidos, recurriendo, sin saberlo, a una añeja tradición de la museografía mexicana: al menos desde los años treinta, aunque especialmente en los cuarenta, muchos de los fundadores de la llamada “museografía mexicana” habían tomado como modelo para sus

incipientes trabajos a diversos museos estadounidenses y habían realizado viajes de estudios e intercambiado información, tanto técnica como conceptual, con prominentes funcionarios de museos. Me refiero a personajes como Miguel Covarrubias, el arquitecto Enrique Yáñez y, por supuesto, Fernando Gamboa.

Su ingreso a “las grandes ligas” de la cultura en México lo realizó del brazo de su padrino profesional, Luis Ortiz Macedo. Así, al iniciar el sexenio de Luis Echeverría, recibió el nombramiento de jefe del Departamento de Museos Regionales del INAH. Cuando tres años después el director del INAH, Luis Ortiz Macedo, decide trasladarse al INBA como director general, el arquitecto ocupa el puesto de director del Museo de San Carlos y, de manera paralela, el de jefe del Departamento de Artes Plásticas. Esta práctica no era novedad en el INBA, pues ya durante el alemanismo Fernando Gamboa se había desempeñado como jefe del —en ese entonces— poderoso Departamento de Artes Plásticas y al mismo tiempo como director del Museo Nacional de Artes Plásticas, ubicado en el Palacio de Bellas Artes; además, fungió como subdirector general del naciente INBA; así, a pesar de la duplicidad de funciones de Felipe Lacouture, su poder y trascendencia en el INBA no se comparan con las de Gamboa con sus tres puestos simultáneos.

El desencuentro y hasta competencia entre Lacouture y Gamboa trascienden la anécdota. Se trata de dos maneras diferentes y aun contradictorias de concebir el trabajo en los museos. Frente al “decorativismo” de Gamboa, el arquitecto propone el montaje didáctico; ante el autoritarismo de Gamboa, quien toma de manera personal todas las decisiones de importancia en un montaje, Lacouture convoca a un equipo de trabajo interdisciplinario, aunque ello tampoco quiere decir que sepa delegar responsabilidades en sus subordina-

dos; en lugar del *show*, del manejo “expresionista” de luces, objetos y espacios, el arquitecto pone el énfasis en la comunicabilidad del discurso museográfico: busca comunicar y no apantallar. Lacouture está consciente del peligro de su estrategia: en diversas ocasiones resalta que algunas de las museografías de sus discípulos —no de él— son aburridas y poco vistosas.

Más aún, durante el sexenio de Luis Echeverría Álvarez, Gamboa y Lacouture coinciden en el INBA. Son dos generaciones de especialistas los que se enfrentan desde sus respectivos puestos: el primero desde su poderosa atalaya en el Museo de Arte Moderno y el segundo desde el muy inoperante Departamento de Artes Plásticas, al que sin embargo logró inyectarle vida, hasta lograr que ahí se aplicaran técnicas científicas para el manejo y control de acervo y para la realización de exposiciones. Logró la formación de un equipo de museógrafos y funcionarios de museos que todavía hoy ocupan buena parte de los puestos directivos en el plano nacional. Esto es, su herencia en el INBA aún es visible.

Al iniciar el sexenio de López Portillo, el arquitecto Lacouture regresa al INAH en calidad de director del Museo Nacional de Historia, institución que dirigió entre 1976 y 1982. La remodelación integral que hizo de lo que comúnmente conocemos como el Castillo de Chapultepec representó su cumbre, aunque también su caída. Como damnificado sexenal, fue acogido en la Sedue, donde no prosperaron sus proyectos museísticos en parques nacionales con zona arqueológica incluida. Algún proyecto todavía realizó, como el Museo de la Catedral, pero su trayectoria de funcionario había terminado.

En el capítulo tres, que se ocupa de sus actividades docentes, Felipe Lacouture explica su incesante trabajo en pro de la formación

de especialistas en museos, tanto en el ámbito nacional como en el internacional. En particular, destaca su docencia en Centro y Sudamérica, que formó a toda una generación de técnicos en museografía.

“El asesor de organismos internacionales” es el nombre que lleva el capítulo cuatro. En él se ocupa, fundamentalmente, de su trabajo en la Unesco, puesto desde el cual colaboró en la formación de la Escuela de Museografía de Bogotá, entre 1979 y 1980, así como en la persistente impartición de cursos a lo largo de América Latina, una vez que la inestabilidad colombiana impidió consolidar la citada escuela, concebida como centro formador de museógrafos de la región.

“El museólogo” es el quinto y último capítulo del libro. Allí se explica su preocupación por preservar el legado del pintor David Alfaro Siqueiros, a través de su participación en el Fideicomiso Siqueiros (1975-1989), institución fundada a raíz de la muerte del muralista y en la que los otros dos miembros vitalicios fueron Angélica Arenal y José López Portillo.

También el arquitecto reseña su labor en el IMSS, organismo en el que se desempeñó como asesor en el rescate y conservación de su patrimonio, dedicándose a realizar un inventario, catalogación y tareas de difusión acerca de la importancia de dicho acervo. La sutil pero permanente tendencia de Felipe Lacouture hacia la evaluación, con cierto grado de objetividad, tanto de su desempeño personal como de las condiciones que posibilitaron o bloquearon su trabajo, se pone de manifiesto también hacia el final del libro, cuando reconoce que su quehacer en el IMSS careció de trascendencia, en este caso por la escasez de presupuesto que le impidió el menor margen de acción, y no como ocurriera en incontables ocasiones, por el desinterés de las autoridades en turno.

Ya hacia el final de su vida regresó al INAH a dirigir proyectos interesantes aunque menos visibles: desde lo que él llamaba Centro de Documentación Museológica, que fundó en 1995, se dio a la tarea de publicar la *Gaceta de Museos*, como pieza fundamental de su estrategia para recuperar un reconocimiento que las nuevas generaciones de funcionarios le escatimaban. De ello se ocupaba cuando murió, en 2003, a la edad de 75 años.

De la pertinencia del libro

Como es sabido, los estudios sobre museos en México son aún incipientes y los testigos que podrían aportar información valiosísima sobre una historia todavía sin estudiar no han sido consultados ni sus archivos se han aprovechado. Es por ello que el libro de este tipo es pertinente y necesario.

Cabe destacar que en cada capítulo se anexa un conjunto importante de documentación, proveniente del archivo personal del arquitecto, lo que ilustra de manera fehaciente buena parte de sus ideas en torno al museo, sus funciones y sus públicos. Son documentos representativos de cada fase profesional de Lacouture y permiten analizar no sólo su trayectoria sino también el progresivo aprendizaje al que se sometió. Sin duda es un material muy bien seleccionado.

Por otra parte, todo trabajo de investigación es una labor de equipo, mucho más visible en el caso de la historia oral. De hecho, una de las habilidades o talentos con que debe contar un investigador es la de trabajar en forma colectiva. Y en el libro aquí reseñado no sólo hay mucho tiempo y esfuerzo invertido, tanto de Carlos Vázquez como del entrevistado, en este caso el arquitecto Felipe Lacouture, sino también del grupo de especialistas y colegas que intervinieron de manera indirecta.

El libro *Felipe Lacouture Fornelli. Museólogo mexicano* es un monólogo donde el entrevistado expone verbalmente su verdad y el equipo liderado por Carlos Vázquez lo transcribe, corrige y presenta de la mejor manera posible. Ése fue el objetivo del autor y, en tal sentido, cumplió con su cometido: es una fuente que proporciona información básica para la posterior realización de un análisis que buena falta hace en el campo de la museología mexicana.

Sin embargo, parte de ese análisis debió haber sido realizado desde el prefacio mismo del libro. Hizo falta una introducción crítica donde Carlos Vázquez dejara de ser el entrevistador para asumir su papel de historiador, sociólogo y antropólogo, para cuestionar o cotejar la información proporcionada por Lacouture.

Esto hizo que a lo largo del libro faltara diálogo entre el autor y sus posibles lectores. Si bien una gran cantidad de información es suministrada por el entrevistado, ésta resulta insuficiente para que el lector se forme una idea más íntegra, y el autor no interviene con una nota a pie de página que complementa los datos básicos, que sitúe una polémica o que presente los elementos novedosos en el desempeño profesional del personaje central.

Por ejemplo, en la página 160, sobre la remodelación que hizo del Museo Nacional de Historia, Lacouture señala: “La gran mayoría de las salas tiene orientación oriente-poniente o poniente, y siempre hay el peligro de que entre la luz del sol, de manera que ésa fue la razón [de que se cubrieran algunas ventanas]. Las salas como la de Malaquitas y alguna otra con carácter arquitectónico-decorativo no se tocaron, ni se ubicaron en ellas elementos que las obstruyeran. Así pues, no acepto la crítica hecha seguramente por quien poco sabe de arquitectura”. Esto indica que hubo al menos una postura crítica frente a su diseño museográfico, pero no es posible saber a qué se refie-

re; el autor no proporciona los puntos básicos de cuestionamiento y en dónde se expusieron, si fue una polémica ventilada en la prensa, etc. De esta manera, al lector le hacen falta elementos para la comprensión más amplia del entorno en que intervenía, ejercía poder, se recibía y discutía el trabajo del protagonista del libro.

Por tanto, están ausentes las características mínimas de cualquier libro que se considere producto de una verdadera investigación, tales como ubicar los acontecimientos en su contexto histórico, delimitar el perfil del personaje y proporcionar las bases para la comprensión de las propuestas, aportaciones y limitaciones del maestro Felipe Lacouture en el campo de la historia de los museos en el México de la segunda mitad del siglo xx.



Fernando González Gortázar

Antonio Riggen Martínez

Guadalajara, Secretaría de Cultura-
Universidad de Guadalajara

2005

por

LOUISE NOELLE

Una biografía es tan sólo una forma provisional de investigar, puesto que la verdadera sustancia histórica se encuentra dentro de la relación de la vida del artista con su propia

época, así como con su posible conexión con el pasado y el futuro. Esto nos dice el conocido historiador George Kubler en su libro *The Sape of Time* (New Haven, Yale University Press, 1962), donde una monografía sobre un artista es admisible siempre y cuando esté referida a su tiempo y circunstancias. De este modo podemos inferir que dentro de este procedimiento se pueden plantear las bases de un método de investigación en el campo de la historia de la arquitectura, donde además es preciso comprender que, para un verdadero aporte creativo, el aspecto formal se debe apoyar en una serie de conceptos teóricos; resulta indispensable señalar aquí estas dos condiciones para mejor valorar esta publicación.

Asimismo, Kubler, en su esclarecedor estudio, en el capítulo “Invention and variation”, explica la relación creativa entre los objetos artísticos a través del devenir histórico; aclara cómo las propuestas anteriores, a pesar de ser obsoletas y pasadas de moda, forman parte intrínseca de toda invención, donde el artista las recompone, primero de manera intuitiva y después de acuerdo con su actualidad. Por lo tanto, debemos estar conscientes de que sólo a través de la creatividad de personas como Fernando González Gortázar se verifica el proceso, al igual que en la alquimia, de transformar elementos comunes en resultados valiosos. Sobre esto, el investigador abunda diciendo que la historia del arte se asemeja a una cadena que, a pesar de parecer rota, está remendada con alambre y cuerda, manteniendo así ligados los eslabones enjoyados que van apareciendo de vez en cuando.

Estos conceptos, de cierta manera, responden a Antonio Riggen en los momentos “Preliminares” de su libro, donde cuestiona la validez de conservar el apelativo de Escuela de Arquitectura Tapatía para la obra de González Gortázar. En cierto sentido, Riggen tiene toda

la razón, pero en otro me uno a la definición de Kubler que, si bien habla de una “cadena”, plantea a la continuidad como una secuencia progresiva en la que se conservan las lecciones del pasado aunque se abre la puerta para vislumbrar un nuevo porvenir.

Tres capítulos conforman esta monografía que el autor —en momentos lúcidos y esclarecedores, en otros crípticos y personales— nos ofrece con el ingenioso apelativo de “Manuscrito”, y que califica con la designación de “hechos”, “palabras” y “arte”. Como hemos adelantado, en su “Libro primero” se ocupa de los acontecimientos que rodearon y marcaron la vida de González Gortázar; sin embargo emprende esta tarea de una forma novedosa, al plantear en primer término la cronología escueta de los acontecimientos, para posteriormente desmenuzarlos y darles sentido. Así, y a manera de una poderosa llamada de atención, inicia diciendo: “Creo en la obra de arte como un autorretrato”, pero su postura es que esta imagen no sólo se conforma a partir del aspecto físico del autor, sino de su circunstancia. Este acontecer está a su vez analizado en tres apartados: el de los inicios luminosos —“nacimiento” los llama—, el de los aprendizajes —“padres-madres”— y el de las crisis y rupturas —trágicamente denominado “muertes”—. Tanto en este capítulo como en el siguiente, Antonio Riggen se apoya, además de los hechos y las numerosas conversaciones que ha sostenido con su amigo Fernando González Gortázar, en el escrito que este último elaboró con base en la Cátedra Extraordinaria Federico Mariscal que dictó en la Facultad de Arquitectura de la UNAM en 2000.

En el “Libro segundo”, sigue la misma estrategia, pero en este caso enumera las múltiples presencias del artista en el terreno del pensamiento, expresadas ya sea a través de la escritura o de la cátedra; en este punto

inicia un primer trabajo de compenetración del lector con las ideas de González Gortázar a través de las propias. En especial, existe un acercamiento a los temas que conforman el hilo conductor de su creatividad: la forma, el espacio y la ciudad. Como un complemento de este capítulo se puede mencionar la reciente publicación de *Fernando González Gortázar. Escritos reunidos*, México, INBA, 2004, que recoge más de setenta artículos periodísticos publicados por este arquitecto a lo largo de cuarenta años.

Finalmente, en el “Libro tercero” Riggen inicia de forma similar, anotando las principales creaciones tanto arquitectónicas como escultóricas y urbanas; sin embargo, aquí nos priva del acucioso análisis a que nos había acostumbrado y que habíamos ya adelantado; lo suple con buen número de imágenes sobre el quehacer de Fernando González Gortázar, sin que esto realmente satisfaga nuestra curiosidad o responda nuestras numerosas preguntas; nos “convierte a todos en actores” al proponer, sin mayores ambages, “la ausencia total de la interpretación de la obra [...] que no persigue otra meta que la de encender la necesidad de provocar —eróticamente— al lector”. Esta decisión recuerda la que tomó frente a los textos de Luis Barragán que reunió en el libro *Escritos y conversaciones* (Madrid, El Croquis, 2000), donde deja al público todo el trabajo de analizar y enjuiciar. Me temo que su penetrante inteligencia y su profundo conocimiento del tema, lo hacen sobrestimar al lector, y no ya al lego en el tema sino a aquel que algo sabe pero que espera la orientación del conocedor, del especialista.

Una última nota en torno a Antonio Riggen, sobre una cuestión que es de todos por demás conocida: estamos no sólo ante un buen arquitecto, sino también ante un magnífico escritor, con una pluma amena, certera y

analítica, que además maneja perfectamente el idioma; aquí se puede señalar un símil entre Fernando González Gortázar y quien fuera su discípulo en sus años de estudiante.

En suma, nos encontramos ante un libro interesante y bien presentado, que forma parte de una acertada colección que recogerá la obra de los principales arquitectos de Jalisco. Su formato adecuado, con buenas ilustraciones en blanco y negro, logra una publicación accesible, que en esta ocasión se destaca por la originalidad, agudeza y lucidez del autor.



Espacios de identidad. La centralidad urbana y el espacio colectivo en el desarrollo histórico de Yucatán

Marco Tulio Peraza Guzmán

Mérida, UADY, 2005

por

LOUISE NOELLE

El tema de la ciudad, su problemática y sus múltiples expresiones ha ido adquiriendo en la actualidad cada vez mayor relevancia. Por una parte, surgen interesantes textos de la historia del urbanismo, como los de Leonardo Benévolo; por la otra, algunos estudiosos se acercan con mayor detenimiento a ciertas ciudades, en algunos casos con un punto de vista histórico y en otros con una propuesta por demás sensible y atractiva, como Christian Norberg-Schulz, en

Genius Loci, 1979; finalmente debemos recordar libros como el de Joseph Rykwert, *La idea de ciudad*, 2002 (originalmente *The Idea of a Town*, 1976), que constituyen una investigación acuciosa sobre el germen y construcción primera de la ciudad a través de la historia. También podemos agregar *The City Assembled. The Elements of Urban Form Through History*, 1992, de Spiro Kostof.

Es dentro de la propuesta de estos últimos donde adquiere valor el libro de Marco Tulio Peraza, *Espacios de identidad. La centralidad urbana y el espacio colectivo en el desarrollo histórico de Yucatán*, recién publicado por la Universidad Autónoma de Yucatán. Se distingue por ser un acucioso trabajo de investigación sobre las cuatro principales ciudades de la península de Yucatán durante el periodo del virreinato, donde el autor buscó los orígenes de las ciudades actuales destacando la importancia del entorno urbano. La idea principal que guía este estudio es la de dilucidar el valor patrimonial de esos centros históricos, más allá de un simple recuento o una descripción; busca así analizar la situación actual de esos núcleos urbanos cuyas edificaciones y equipamiento proveniente de otras épocas está aún vigente, proponiendo un “llamado a revalorar el papel del espacio colectivo y la centralidad urbana”.

El trabajo está organizado en siete capítulos, agrupados en tres temas principales: “Los referentes”, “La estructura barrial” y “La espacialidad”, además de “Las conclusiones”, contenidas en un octavo capítulo, amén de una extensa bibliografía; de estos asuntos, el que trata de la espacialidad tiene comprensiblemente una mayor preponderancia, ya que ocupa las dos terceras partes de la publicación, rasgo particularmente novedoso cuando la mayoría de estos estudios se contentan con un análisis histórico o sociológico dejando de

lado la cualidad intrínseca de la arquitectura y el urbanismo: el espacio. Cabe recordar que el estudio se concentra en cuatro ciudades, a saber: Mérida, Campeche, Valladolid e Izamal, ofreciendo los instrumentos para un cabal y justo análisis de esas poblaciones, basado en la información recabada a lo largo de varios años de trabajo y de una investigación exhaustiva; se trata de las principales localidades fundadas entre 1540 y 1545, que, en la actualidad, concentran el mayor número de habitantes.

En un principio, en el apartado de “Los procesos”, no sólo desmiente la calificación del origen virreinal de esos espacios urbanos, al demostrar que cuentan con importantes pervivencias de la cultura maya; concluye entonces que “no hay bases sólidas para pensar que el diseño y la proporción de la plazas virreinales se haya prefigurado e importado en abstracto de principios renacentistas, teniendo una realidad mesoamericana concreta” (p. 87). Plantea así una interesante tesis, donde el acto fundacional de una ciudad española trataba, por una parte, de apropiarse y de legitimar los asentamientos preexistentes y, por la otra, de consolidar lo precedente dentro de las nuevas trazas. Con ello, las propuestas de Marco Tulio Peraza apuntan hacia un “regionalismo” que “se debe sin duda a su particularidad geográfica constituida de condiciones ambientales [...] pero también a circunstancias relacionadas con su especificidad histórica y por ende cultural” (p. 28). Para este investigador, las edificaciones públicas y religiosas, que llama de servicio, no sólo constituyen ámbitos especiales, sino que se convirtieron en hitos urbanos que propiciaron la consolidación de los núcleos habitacionales y los cambios ocurridos en el devenir histórico; esta circunstancia redundó en un enriquecimiento del espacio urbano colectivo, tomando en cuenta a la vez lo social y lo edificatorio. Peraza

sustenta para ello su análisis en una serie de principios que, una vez definidos, le sirven para organizar el estudio de las poblaciones seleccionadas: continuidad, concentración, jerarquización, centralidad, homogeneidad, segregación y semantización.

En cuanto al que hemos señalado como tema central, “La espacialidad”, lo trata el autor en tres capítulos: “Los símbolos del poder: equipamiento y centralidad urbana”, “Los espacios de la fe: evangelización y periferia urbana” y “Los espacios estratégicos: defensa y fortificación urbana”. De este modo, queda claro cuáles son los establecimientos y las construcciones heredadas de los poderes del virreinato: el civil, el religioso y el militar, ya que para los dos primeros siguen vigentes en muchos casos. Asimismo, comprendemos cómo estas construcciones dieron forma a las poblaciones, cuyos establecimientos se derivaron de la calidad e importancia de los diversos ejemplos. Resulta por lo tanto indispensable conocer los orígenes constructivos que expone este libro para poder pasar entonces con el autor a aquilatar los actuales resultados en el terreno del urbanismo.

Aunque aún es mucho lo que se puede decir sobre este libro, no pretendo ser tan perfeccionista y minuciosa como el propio autor, puesto que resultará siempre mejor la lectura directa de sus indagaciones y conceptos. Cabe agregar tan sólo que la publicación, de clara organización y fácil lectura en sus casi quinientas páginas, cuenta con buen número de ilustraciones tomadas de documentos coloniales y fotografías del pasado, que coadyuvan a la comprensión de la información, las opiniones y los juicios que contiene.



Urban Imaginaries from Latin America. Documenta II

Armando Silva (ed.)

Stuttgart, Hatje Cantz, 2003

por

PETER KRIEGER

Es innegable el impacto de los imaginarios urbanos en la producción artística actual. Pareciera que las artes plásticas contemporáneas, que gradualmente se automarginan de los discursos socioculturales,¹ requieren un estímulo externo que les permita re-entrar en la agenda actual de las sociedades globalizadas. Frente a una producción abundante y aplastante de imágenes en medios masivos como la televisión e internet, las artes plásticas se refugian en los nichos que todavía ofrece el sistema autopoietico de curadores, *dealers* y críticos de arte, un nirvana donde definitivamente se disuelve la función político-discursiva que los artistas vanguardistas a inicios del siglo xx todavía han reclamado.²

1. Hipótesis desarrollada en Peter Krieger, “*Words don't come easy* - comentarios a la crítica y exposición de las artes plásticas actuales”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 597-598, octubre-noviembre de 2000, pp. 25-29.

2. Al respecto, véase Peter Krieger, “Torre *versus* cueva. Las vanguardias actuales contra Nueva York y Afganistán”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 609, marzo de 2002, pp. 7-14, y “Revolución y colonialismo en las artes visuales. El paradigma de la *documenta*”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 617, noviembre de 2002, pp. 89-92.

Como posible salida de aquel autismo artístico se ofrece la confrontación estimulante con las imágenes e imaginarios urbanos. La refrescante creatividad no lineal del crecimiento urbano, especialmente en su forma extrema de la megalópolis, proporciona un material plurifacético para la reflexión y producción artística. Por ello, el curador Alfons Hug hace algunos años concibió la Bienal de São Paulo según el lema de la metrópolis o —y ése es el objeto del libro aquí tratado— el director de la Documenta 11 en Kassel, el nigeriano globalizado Okwui Enwezor, tomó la decisión de preparar esa exposición clave para las artes plásticas actuales con una serie de reflexiones teóricas sobre cultura urbana actual.

No sólo por su origen cultural, Enwezor escogió la megaciudad nigeriana de Lagos como una de las plataformas para generar estímulos intelectuales para el sistema autorreferencial de las artes plásticas contemporáneas. Ya el arquitecto Rem Koolhaas había descubierto esa ciudad poscolonial como terreno adecuado para proyectar sus axiomas del urbanismo poseuropeo,³ autoengendrado según parámetros completamente distintos de lo que se conoció durante siglos como *Stadtbaukunst*, el arte de planear y construir ciudades.

Koolhaas y sus estudiantes del *Harvard Project on the City*, revelaron los potenciales del caos (urbano), y la fuerza de la anarquía (visual) como principio de creatividad, y esto

implícitamente también comunicó un mensaje a los artistas: hay nuevas formas de belleza sin la voluntad estética de “expertos” con diplomas y maestrías en arquitectura o artes visuales. A lo largo del siglo xx, Lagos creció de un pequeño asentamiento de 50 000 colonos hacia una megaciudad de 10 000 000 de habitantes, de los cuales una cantidad desproporcionada vive en plena miseria socioespacial, en las enormes extensiones de autoconstrucciones alrededor del centro histórico.⁴

Dentro de ese panorama de cifras e imágenes, preparado para un público europeo de artes plásticas actuales, fácilmente se incluye la problemática de las megaciudades latinoamericanas, donde se cuestionan también las formas culturales y sociales de la ciudad tradicional: las favelas brasileñas igual que los barrios jóvenes de Lima o las colonias populares alrededor de la ciudad de México demuestran configuraciones urbanísticas muy distintas de la imagen mental de la antigua ciudad europea.

Esos choques conceptuales atraen tanto a los artistas como al público, y por ello Enwezor hizo producir dos libros al respecto: uno sobre ciudades africanas sitiadas⁵ y otro sobre los imaginarios urbanos de América Latina,⁶ en suma dos productos editoriales que virtualmente hubieran tenido el potencial de reemplazar los todavía existentes estereotipos neocoloniales en Europa y los Estados Unidos sobre la ciudad “tercermundista”, a través de

3. Harvard Project on the City, “Lagos”, en *Mutations*, Burdeos, Arc en Rêve Centre d’Architecture, 2001, pp. 650-720; Rem Koolhaas, “Fragments of a Lecture on Lagos”, en Okwui Enwezor *et al.* (eds.), *Under Siege: Four African Cities. Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos*, Stuttgart, Hatje Cantz (Documenta11_Platform4.), 2002, pp. 171-183; Véase en Matthew Gandy, “Lagos trotz Koolhaas”, *Stadtbauwelt*, núm. 164, pp. 20-31, una crítica del concepto de investigación de Koolhaas.

4. Babatunde A. Ahonsi, “Popular Shaping of Metropolitan Forms and Processes in Nigeria: Glimpses and Interpretation of an Informed Lagosian”, en Okwui Enwezor *et al.*, *op. cit.*, pp. 129-151, especialmente pp. 131-134.

5. *Idem.*

6. Armando Silva (ed.), *Urban Imaginaries from Latin America, Documenta 11*, Stuttgart, Hatje Cantz, 2003.

una investigación sería bajo parámetros poscoloniales, críticos. Además, para el subcontinente latinoamericano, la invitación de Enwezor a una de las plataformas preparativas de la Documenta II presentó una oportunidad enorme para salir de la sombra de los discursos urbanos globales, actualmente dominados por el análisis de las nuevas megaciudades asiáticas.

Como responsable de la contribución latinoamericana firmó Armando Silva, investigador colombiano, que contó con amplios fondos para su proyecto “Culturas urbanas en América Latina y España desde sus imaginarios sociales”, desarrollado desde 1998 en el Instituto de Estudios en Comunicación de la Universidad Nacional de Colombia con 14 grupos de colaboradores de toda América Latina, lo cual quiere decir que el libro presenta los logros de un proyecto internacional bien equipado.

Como editor y coordinador del proyecto, Silva contribuye con dos textos a dicho volumen: uno sobre los imaginarios, que introduce los artículos acumulados, y otro sobre las metodologías que, de hecho, sólo es un reciclaje de fragmentos ya publicados del autor.⁷ Al inicio del libro, Okwui Enwezor subraya la importancia de la investigación sobre la producción mental de las ciudades,⁸ y Silva continúa en esta línea con el postulado de estimular la fantasía como capacidad productiva para la liberación de la “realidad inmediata”.⁹

Este postulado se inscribe dentro de una investigación urbana antropológica y sociológica que analiza el efecto de los medios de comunicación sobre el espacio físico y sus usos rituales.¹⁰ Sin embargo, el postulado previo al

análisis siempre obstaculiza los caminos epistemológicos, porque, en este caso, el lector debería primero tener una orientación acerca de si la producción colectiva de fantasías urbanas de verdad compensa una realidad primordialmente precaria en las megaciudades latinoamericanas. En su intento de perfilar una metodología posfreudiana, basada además presuntamente en el pragmatismo de Pierce, Silva se pierde en una jerga neoesencialista que oscurece el tema, el problema y la metodología del libro. Peor aun, se fija en el modelo anacrónico de suponer una “subconciencia” sin revisar las investigaciones neurológicas que ya desde hace una década analizan la transformación de informaciones visuales en los esquemas emotivos que configuran los imaginarios.

Cuando introduce el término y tópico “fantasmas urbanos”,¹¹ Silva abre aparentemente una ventana al conocimiento útil sobre los imaginarios urbanos, pero su argumentación mecánica con las herramientas psicoanalíticas, envueltas en una fraseología insoportable —por su tono pseudocientífico—, no aclara bien el concepto “fantasma” y sus funciones para la imaginación del espacio urbano.

Para conocer la construcción de una “arquitectura cognitiva”,¹² Silva tampoco se apoya en las investigaciones pioneras sobre las identidades espaciales que presentó Maurice Halbwachs en los años treinta del siglo pasado,¹³ sino implícitamente reactiva un modelo

11. *Ibid.*, p. 37.

12. *Ibid.*, “construct a *cognitive architecture* based on three instances of thought, all interrelated and therefore impossible to conceive one without the other”.

13. Maurice Halbwachs, *Das kollektive Gedächtnis*, Frankfurt am Main, Fischer, 1985, ed. en inglés, *On Collective Memory* (trad. Lewis A. Coser), Chicago, University of Chicago, 1992.

7. *Ibid.*, pp. 23-45 y 53-62.

8. *Ibid.*, p. 9 (presentación de Okwui Enwezor).

9. *Ibid.*, p. 11.

10. *Ibid.*, pp. 16-17.

exitoso aunque al mismo tiempo cuestionado de los sesenta: la psicología espacial de Kevin Lynch.¹⁴ Esbozos de habitantes de las ciudades sirvieron a éste para elaborar un esquema de apropiación mental de los espacios construidos, sin diferenciar la determinación social y cultural de la percepción urbana. Silva cae en una trampa epistemológica parecida cuando presenta en este libro una sociología urbana sin bases metodológicas firmes, sin revisión crítica de esta línea de investigación en el plano internacional y sin tratar la dimensión estética de la problemática.

De un modo comparable con la investigación antropológica de Néstor García Canclini sobre “Viajeros urbanos”, también Silva confía en que las postales con motivos urbanos¹⁵ revelan los principios de identificación espacial colectiva de las megalópolis. No obstante, ese acercamiento carece de un cuidado metodológico que ya un estudiante de historia del arte aprende desde los inicios de su carrera: la crítica a las fuentes (visuales). Habría que considerar lo que representan esas imágenes en postales y para quién, antes de especular sobre las memorias colectivas de los habitantes de las megaciudades latinoamericanas. Además, la historia del arte, disciplina ausente en el proyecto de Silva, ofrece una pluralidad de métodos para entender la comunicación visual de las imágenes; pero Silva, al igual que Canclini y su grupo de antropólogos urbanos, todavía no reconoce las dimensiones estéticas, la *aisthesis*, de una problemática sociológica. Ignora simplemente las innovadoras reflexiones metodológicas de la historia del arte en su

proceso actual de convertirse en ciencia de la imagen.

Este libro sobre los imaginarios urbanos de América Latina demuestra claramente que la sociología y la antropología urbanas todavía se mantienen ciegas, pues no reconocen el propio potencial de la imagen y del imaginario más allá de la palabra. Concretamente, Silva no logra relacionar las tres categorías escogidas del análisis, los medios, los espacios y los rituales, porque carece del *tertium comparationis*, la imagen y su lógica diferente.

El capítulo sobre la ciudad de México, escrito por Miguel Ángel Aguilar,¹⁶ comprueba la impresión negativa de dicho libro, un producto con mucha verbosidad vertiginosa pero poca ilustración intelectual. Aguilar sustenta sus indagaciones en la realización de entrevistas, técnica tradicional de la sociología empírica. Sin embargo, sus preguntas sólo exploran los estereotipos conocidos: que la ciudad de México es “gris” y “sobrepoblada”, y su lugar emblemático es el Zócalo y su peor barrio es el de Tepito.¹⁷ Nada novedoso ni profundo en la investigación interdisciplinaria sobre la megalópolis mexicana.¹⁸

16. Miguel Ángel Aguilar, “The Full, Imagined, and Invisible Center of Mexico City”, en Silva, *op. cit.*, pp. 152-169.

17. *Ibid.*, pp. 46-51, con los diagramas de los cuestionarios. Especialmente la evaluación de la zona de Tepito en el centro de la ciudad de México depende mucho de la construcción mediática que la perfila como zona de alto riesgo, a pesar del hecho de que las estadísticas criminalísticas indican otras zonas más peligrosas de la megalópolis mexicana.

18. Véase una alternativa conceptual de la investigación sobre la megalópolis latinoamericana: Peter Krieger (ed.), *Megalópolis. La modernización de la ciudad de México en el siglo XX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006.

14. Silva, *op. cit.*, pp. 55-57.

15. *Ibid.*, pp. 13, y Néstor García Canclini, Alejandro Castellanos y Ana Rosa Mantecón, *La ciudad de viajeros. Travesías e imaginarios urbanos: México, 1940-2000*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/Grijalbo, 1996, pp. 66-93.

Siguiendo cierta lógica interna del libro, esa contribución presenta a México con una acumulación de lugares comunes como éste: “Esa ciudad produce otros tipos de referencias, aquéllas del contacto humano, social, entre desconocidos o iguales, y forma algo cercano a una identidad no articulada, la que se ejerce simplemente con la fuerza de la sensorialidad colectiva.”¹⁹ Más allá de la fraseología y la sintaxis deficiente, esta afirmación sería factible para casi todas las ciudades en todos los tiempos y culturas.

En suma, el libro *Urban Imaginaries from Latin America. Documenta II*, redacta-

do en la *lingua franca* de la globalización, el inglés, y por ello accesible a un gran círculo de lectores, es una oportunidad desaprovechada para corregir los estereotipos corrientes sobre las aglomeraciones urbanas de América Latina. El público de la Documenta II, virtualmente interesado en conocer con profundidad la materia prima de aquella producción artística actual inspirada en los imaginarios de las megaciudades, tiene a su disposición un libro que invierte la promesa de ilustración en lectura de obnubilación.

19. Aguilar, en Silva, *op. cit.*, p. 163: “This city produces other types of referents, those of human contact, socialities between strangers or equals, and it forms something close to an unspoken identity, one that is simply exerted with the force of a collective sensitivity.”