



*Centre Georges Pompidou. Trente ans
d'histoire*

Bernadette Dufrière (ed.)

París, Éditions du Centre Pompidou, 2007

por

PETER KRIEGER

A treinta años de su inauguración, el Centro Pompidou mantiene aún su función de *enfant terrible* en la conservadora escenografía urbana del primer cuadro de París. Este edificio multifuncional que alberga espacios para las artes plásticas, acústicas y dancísticas, y para la educación cultural, sigue siendo un *shock* visual atractivo. Es una máquina constructivista alegre, en apariencia —aunque no en sustancia— una arquitectura *high tech*, una instalación cultural metropolitana que ha atraído a más de 160 millones de visitantes. Ellos suben por las escaleras mecánicas colocadas en los tubos transparentes de la fachada y sienten el esplendor de la ciencia ficción. Hasta los escenógrafos de las películas del agente 007, James Bond —en el episodio *Moonraker* (1979)— aprovecharon esa plusvalía estética

del Centro Pompidou. Sin duda, es un icono de la arquitectura moderna tardía, y su reconocimiento como monumento histórico lo comprueban innumerables citas en las historiografías de la arquitectura del siglo xx y las entradas en los diccionarios especializados. Incluso, dos de los cuatro diseñadores del edificio ascendieron posteriormente a la liga mundial de estrellas en la arquitectura: Renzo Piano y Richard Rogers.

Toda esa fama acumulada del Centro Pompidou a lo largo de tres décadas se explica en una monografía que editó el Centro mismo en 2007 y que constituye una piedra fundamental para la cimentación del edificio como monumento canónico de la arquitectura. 661 páginas señalan las múltiples facetas del concepto, la producción y recepción del Centro. La editora Bernadette Dufrière reunió a varios autores especializados y ella misma contribuyó con varias entradas a esa enciclopedia.

El primer apartado (pp. 53-223) informa sobre las políticas culturales practicadas a finales de la década de 1970, cuando se discutió la democratización de las artes plásticas y la desacralización de los museos. Aquellas “rupturas” culturales (p. 30) generaron aun en Francia un clima favorable para la innovación y el experimento, a tal grado que el entonces presidente de la República francesa, Georges Pompidou, fomentó la propuesta controvertida de Piano

y Rogers, e incluso intervino en la selección de los colores de la fachada (pp. 14-18). En cierta manera, se perfila entre las líneas de los documentos y ensayos como un precursor del presidente posmoderno François Mitterrand, máximo representante de una iconografía política del Estado por medio de la construcción de edificios públicos espectaculares.

Otro apartado, junto con algunas cápsulas informativas disueltas a lo largo de las páginas, se dedica al intento de comprender ese diseño arquitectónico tan particular. Una comparación de treinta propuestas del concurso arquitectónico (pp. 120-121) permite ver por qué sobresalió el diseño premiado y —con modificaciones— realizado. Un panorama local de la arquitectura innovadora de hierro alrededor de 1900 y un panorama internacional de la arquitectura *pop* y *high tech* en las décadas de 1960 y 1970 ubica el diseño del Centro en el esquema cultural e historiográfico (pp. 122-134). Desafortunadamente, ese aspecto no se profundizó tanto como otros temas del libro.

Lo que sí está bien documentado con una serie de fotografías históricas es el cambio drástico que el Pompidou ocasionó al céntrico paisaje urbano de París (pp. 103-107). Para el Quartier Saint-Merri, la implantación de ese complejo tuvo un efecto brutal. Se arrasó el sitio de construcción y así se erradicó una parte típica de la textura urbana histórica. Tal acto de destrucción en esos meses de 1977 lo tematizó el artista Gordon Matta-Clark para realizar una más de sus de-arquitecturas en edificios antiguos poco antes de su derribo (p.103).

Sin embargo, lo que surgió en ese sitio adquirió rápidamente su propio valor en la memoria colectiva de los habitantes de París y sus visitantes. Ciertamente, el Centro Pompidou es un monumento indispensable de París. Además, la ruptura conceptual con el museo

tradicional es un valor que permanece y hace comprensible aquel radicalismo urbano.

No obstante, la sustancia construida no resistió la carga del éxito, en especial el de la afluencia masiva. Veinte años después de su inauguración, el Centro Pompidou se clausuró por su aparente estado ruinoso. Durante veinte meses, hasta inicios de 2000, se realizó en él una serie de ajustes constructivos y de organización interior (pp. 451-459), además de ampliarse el Museo Nacional de Arte Moderno (MNAM), pero también se cambiaron elementos estructurales que eliminaron el carácter abierto y flexible de la concepción espacial original.

Peor aún, el gobierno de entonces decidió alterar el carácter público del Centro: a partir de la reinauguración, se cobra la entrada, lo que en consecuencia disminuye el metabolismo social con el ambiente urbano y convierte un proyecto de apertura cultural en una máquina más para comercializar la cultura. Frente a esas intervenciones, Richard Rogers, uno de los arquitectos del Pompidou, confesó que en su opinión: “El edificio ha sido totalmente destruido como edificio para la gente”.¹

A pesar de esa crítica razonable al cambio conceptual que convirtió un Centro abierto en una institución comercial, cabe mencionar que el Museo Nacional de Arte Moderno, como corazón del Pompidou, ganó espacio para sus exposiciones y colecciones. Ese museo, dirigido por personajes importantes como Pontus Hulten o Werner Spiess, incluso cimentó su poder discursivo en el mundo de las artes modernas y contemporáneas.

También en el campo de la experimentación estética con nuevos medios y tecnología destacó el Centro Pompidou, y ello se

1. Entrevista difundida en la radio *France-Culture*, 5 de enero de 2000.

describe con detalle (pp. 375-391). Así, los impulsos del Ircam, el centro para la música experimental vanguardista (pp. 201-208 y 268-277), y las innovaciones dancísticas puestas en escena (pp. 278-281) revelan una actividad cultural efervescente en el sitio.

Cabe mencionar que el libro editado por Bernadette Dufrêne, investigadora del Centro Pompidou, incluye una reflexión sobre sus logros en materia de estudio y documentación (pp. 287-296) en el campo de todas las artes que ese establecimiento alberga. Se exhumaron muchos documentos reveladores del archivo que iluminan la historia y presencia cultural del Centro Pompidou, acumulados en el amplio anexo del libro con base en una serie de cronologías (pp. 576-653). Finalmente, se mencionan sus políticas editoriales y sus estrategias de difusión, respecto a lo cual sobresale la Biblioteca Pública de Informaciones (pp. 367-372 y 540-541), abierta a un público interesado no sólo en la lectura de libros, sino a veces aun en calentarse durante un invierno frío.

Destaca, después de revisar tanta documentación de un Centro vivo de cultura, una propuesta interpretativa innovadora de la editora, precisamente cuando Bernadette Dufrêne esboza la “geohistoria” del Centro Pompidou (pp. 509-526). Esa idea de que la materialización y modificación, de que un concepto político-cultural se expande desde su lugar de origen hacia otros territorios, en diferentes contextos ideológicos, enriquece la lectura del libro. En concreto, la editora y autora mide el efecto internacional de las exposiciones de la era de Pontus Hulten y puntualiza cómo se construyó la fama artística e intelectual del Centro. Apoya ese intento de redibujar las redes discursivas que emanan del “Centre” Pompidou una serie de textos breves de autores

extranjeros (pp. 557-571) que contribuyen a trazar la perspectiva externa de una cultura nacional todavía concentrada en sus propios asuntos.

Surgen ahí variadas líneas de investigación estética, incluso para México, con un potencial comparativo: la innovación de las políticas culturales y su represión neoliberal, la fijación nacionalista de la cultura y su superación creativa, y, finalmente, el efecto icónico de un edificio y sus mutaciones. No sólo en este sentido la lectura del libro *Centre Pompidou. Trente ans d'histoire* vale la pena. Igual que el Centro mismo, es una obra indeterminada, un *work in progress* (p. 133), pues la investigación siempre descubre nuevas facetas de lo aparentemente conocido y canonizado.



Las casas del Pedregal (1947-1968)

Alfonso Pérez-Méndez y Alejandro Aptilon,
con la colaboración de Georgina Ariza.

Fotografías de Luis Gordo

Barcelona, Gustavo Gili, 2007

por

CRISTÓBAL ANDRÉS JÁCOME

En la historia de la arquitectura moderna mexicana, el caso del fraccionamiento Jardines del Pedregal posee un lugar privilegiado. En los últimos años, el estudio de su contexto y significado ha cobrado singular importancia en