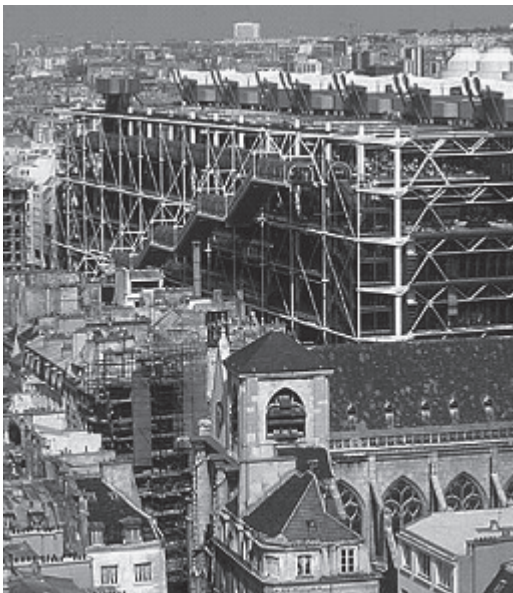


EL CENTRO POMPIDOU DE PARÍS Y EL SENTIDO CORBUSERIANO DEL LUGAR

José Ramón Alonso Pereira



Obra capital de la arquitectura de la segunda mitad del siglo XX, el Centro Pompidou de París de Renzo Piano y Richard Rogers constituye —como es bien sabido— el ejemplo emblemático de los planteamientos de la obra arquitectónica como cabaña tecnológica propios de los años sesenta. Son menos conocidos, sin embargo, sus valores urbanos y sus planteamientos y respuestas frente a los problemas del lugar. En este sentido, este estudio plantea analizar el Pompidou como una pieza de ciudad, aunque no en un sentido clásico o haussmaniano, sino en un sentido moderno, corbuseriano podríamos decir. La coincidencia temporal entre la edición de *Vers une Architecture* y el comienzo de las demoliciones del *Ilôt Insalubre n°1* en Beaubourg —ambos en 1923— ayuda a ligar estos planteamientos.

El plateau Beaubourg

El Centro Pompidou se construyó en el centro mismo de París: en el llamado *plateau Beaubourg*, entre la Cité, el Marais y Les Halles, que en 1960 era sólo un terreno vacío: un *terrain vague*, que servía de aparcamiento a los usuarios de Les Halles.

THE POMPIDOU CENTER IN PARIS AND THE CORBUSIERIAN SENSE OF PLACE

José Ramón Alonso Pereira
This study seeks to analyze a key work from the second half of the twentieth century: the Pompidou Center in Paris, read as a piece of city, although logically not in a classical or haussmanian sense, but rather in a corbusierian modern sense.

Throughout the 1960's, criticism and rejection of the modern city came to question the discipline of architecture approach. New formulations emerged a debate utopian architectural responses to an undesired reality. The oppositions between the reality of the modern city and the utopian nature of the analogous city was the center of cultural debate. In that debate, some of architectural works emerge as a scientific or technological cottage. One of the emblematic example was the Pompidou Center by Renzo Piano and Richard Rogers, whose approach is almost a pure constructed diagram. The temporary coincidence in 1923, between the publication of "Vers une Architecture" and the beginning of demolitions at the Ilôt Insalubre n° 1, at the Plateau Beaubourg serves as a start for the article and a way of join the two approaches.

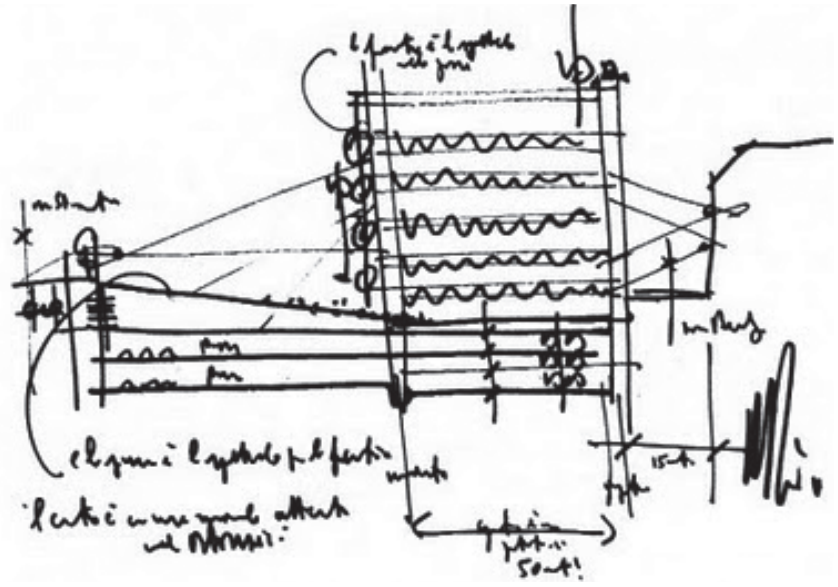
F1 El Centro Pompidou y la iglesia de Saint Merri

Si el nombre de Marais recuerda el sitio natural y sus terrenos inundados regularmente por el Sena, el de Beaubourg viene de una antigua aldea medieval: el Beau-Bourg, luego un barrio urbano cerca de la plaza de la Grève y de la Foire de Champeaux, el gran mercado, antecedente de Les Halles.

Los *grands travaux* de Haussmann a mediados del siglo XIX quisieron alzar ahí una nueva ciudad, reordenando vías y tejidos. Una reforma previa, la calle Rambuteau, había absorbido en 1840 muchas calles antiguas en la zona norte del Beaubourg. Luego, en 1848-52, la prolongación de Rivoli y el ensanche de Saint Martin cambiaron el lado sur, mientras al oeste el bulevar Sebastopol abría una amplia brecha en el tejido edificado. Asimismo, en 1908-11, el ensanche y reestructuración de la calle Renard, transformó el lado este. Mucho más tarde se alterarían dos manzanas: una al sur inmediata a Beaubourg —destruida para construir el IRCAM y la plaza Stravinsky— y otra situada justo al norte de Rambuteau, sobre la que se desarrollará en 1979 la operación inmobiliaria del barrio del Horloge.

Con su población flotante, sus *garnis et meublés*, Beaubourg era un barrio pintoresco, pero vetusto, malsano y mal cuidado. Un barrio superpoblado, caracterizado por sus malas condiciones higiénicas. Sus habitantes vivían en alojamientos miserables y sus callejas carecían de aire y de luz y eran foco de epidemias. El París post-haussmanniano quiso demoler esas zonas y crear una ciudad higiénica.

Desde 1894 se elaboró un censo de las condiciones sanitarias de las viviendas. Un equipo de técnicos visitó los 70.000 inmuebles de París para ver la ocupación de las parcelas, los equipamientos sanitarios, la evacuación de aguas, el estado de uso y limpieza de los espacios comunes, y localizar las piezas habitadas sin luz ni ventilación. En 1906 esos inmuebles se agruparon en seis *ilôts insalubres*: Beaubourg o Saint Merri (distrito IV), el gueto Saint Gervais (distrito IV), la población marginal de Saint Víctor (distrito V), la “fortaleza obrera” de Sainte Margherite (distritos



XI y XII), y las áreas de Plaisance (distrito XIV) y de Combat-Villette (distrito XIX). Tras la Guerra se elevó el número de manzanas insalubres a 17, repartidas en doce distritos, donde 4.200 inmuebles albergaban casi 200.000 personas.

En el centro destacaba el Beaubourg, cuyas 2,3 hectáreas fueron declaradas *ilôt insalubre n°1*, siendo destruido entre 1923 y 1936. Durante más de treinta años fue un espacio olvidado en el que no se construyó nada: *un terrain vague*. A partir de 1969 sobre él se alzaría el Centro Pompidou.

De ilôt Insalubre a centro de arte y cultura

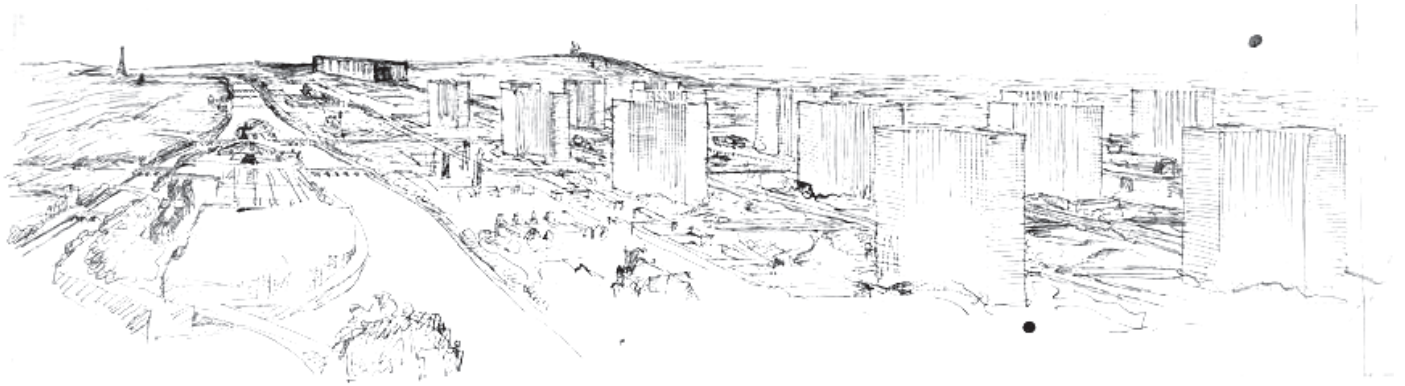
En los años sesenta, un siglo después de Haussmann, la Quinta República inició una nueva serie de transformaciones, para adaptar la ciudad a la evolución de la sociedad y acondicionar su espacio en función de las nuevas necesidades.

En ese contexto, el presidente de la República, Georges Pompidou, decidió en 1969 crear un centro nacional de arte y de cultura. Para acoger el futuro edificio, se escogió el emplazamiento del antiguo

F2 Entre el Marais y Les Halles: el Centro Pompidou y su lugar urbano parisiense

F3 El Centro Pompidou y su “piazza”, mostrando la relación dialéctica entre ambos





ilôt insalubre. El *terrain vague* se hacía así espacio de oportunidad. Su localización en pleno centro de París le hacía ser un lugar privilegiado para un proyecto que quería irradiar el arte y la cultura a todo el mundo.

Pompidou describió así su propuesta: “Quisiera apasionadamente que París posea un centro cultural que fuese a la vez un museo y un centro de creación, donde las artes plásticas estuviesen junto a los libros, junto a la música, el cine y la investigación audiovisual. El museo no podría ser sino de arte moderno. La creación evolucionaría sin cesar. La biblioteca atraería a miles de lectores que al mismo tiempo se pondrían en contacto con las artes”. Era, evidentemente, un programa ambicioso.

Se organizó en 1970-71 un gran concurso internacional de arquitectura. Su programa indicaba: “La República francesa ha decidido edificar en el centro de París, no lejos de Les Halles, sobre el Plateau Beaubourg, un Centro consagrado a la lectura, el arte y la creación contemporánea. La originalidad del proyecto reside en la conjunción, en un mismo lugar, del libro, las artes plásticas, la arquitectura, la música, el cine y la creación industrial”. Participaron 681 equipos de arquitectos del mundo entero, que plantearon todo tipo de respuestas formales: más o menos clásicas, más o menos novedosas. Los proyectos se sometieron a un jurado presidido por Jean Prouvé, el cual designó como ganador al proyecto n°493, suscrito por dos jóvenes arquitectos: el italiano Renzo Piano y el inglés Richard Rogers. Asociados hacía poco, tenían treinta años y poco obra construida.

Con algunas adaptaciones, el proyecto definitivo siguió fiel a las líneas directrices del anteproyecto. Los trabajos de construcción comenzaron en abril de 1972 y la estructura metálica empezó a alzarse en septiembre de 1974. Al mismo tiempo, se definieron las futuras instituciones que debía acoger: el Museo nacional de arte moderno y el Centro de creación industrial, el Instituto de investigación y coordinación acústico/musical y la Biblioteca pública de información.

Tras casi cinco años de trabajos, el *Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou* —que éste era su nombre oficial— fue inaugurado por el presidente Valéry Giscard d'Estaing el 31 de enero de 1977, abriendo en febrero sus puertas al público. Desde entonces ha recibido casi 200 millones de visitantes.

El Centro Pompidou y la utopía tecnológica

A lo largo de los años sesenta, las críticas y los rechazos a la ciudad moderna habían llegado a cuestionar la base disciplinar de la arquitectura. Surgieron formulaciones nuevas que planteaban debates sobre el mismo hecho arquitectónico y respuestas utópicas ante una realidad no deseada. Se dio así una contraposición entre dos entes bien diferenciados: la realidad de la *ciudad contemporánea* frente a la utopía de la *ciudad análoga*, sobre la cual se centró el debate cultural. En relación con él surgieron varias alternativas o líneas utópicas o análogas, algunas de las cuales plantearon la *cabaña contemporánea* como una cabaña científica o tecnológica, que basaba sus planteamientos en considerar la arquitectura como una respuesta a la nueva edad de la técnica y una revisión crítica de la modernidad y que abordaban el problema de la técnica como factor de forma y elemento básico de proyecto.

F4 Le Corbusier: perspectiva del Plan Voisin (1925, FLC 1703), con la imagen de la Torre Saint Merri, cuya posición ocupará medio siglo después el Centro Pompidou

F5 El Centro Pompidou en su lugar urbanístico, según el plano parcelario de París



El ejemplo emblemático de esta *utopía tecnológica* fue el Centro Pompidou, cuya arquitectura era muy provocadora —en especial para el centro de París— y cuyo planteamiento era casi un puro diagrama construido. El centro cultural más importante de Europa quería ser un edificio-contenedor que generase cultura, no simplemente un museo. Para ello, el edificio tiene su forma prefijada por las nuevas técnicas, las cuales dan su aspecto exterior a un sistema espacial de planta libre en el que ocho salas-contenedor completamente diáfnas aparecen envueltas por las diferentes tecnologías: tecnología estructural, mediante un sistema de pórticos transversales que sale al exterior explicando la sección constructiva del edificio; tecnología de las instalaciones, que se sacan fuera y a la cubierta para que no estorbe la diáfnidad de los espacios; y tecnología de las circulaciones (ascensores, pasarelas y escaleras mecánicas de rampa continua), que salen polémicamente a la ciudad. Con unas dimensiones análogas a las de la Madeleine de París, así como la monumentalidad de ésta ejemplificaba la arquitectura neoclásica del siglo XIX, la anti-monumentalidad del Pompidou ejemplifica la arquitectura tecnológica contemporánea.

El sentido corbuseriano del lugar

Si la primera cuestión de proyecto era cómo instaurar una unidad en un lugar múltiple, la segunda era saber cómo una obra tal podría dialogar con el entorno. Esto es, saber cuál había de ser el *sentido del lugar* e, indirectamente, cuál su relación con las ideas de Le Corbusier para el centro de París. Pues era evidente la referencia más o menos clara a las propuestas corbuserianas tanto en el concurso como en el proyecto.

En mayo de 1923 se había aprobado el proyecto de viviendas sociales en el Plateau Beaubourg, previo a su inmediata demolición. Casi al tiempo, se publicaba *Vers une Architecture*, sin duda el libro de arquitectura más importante del siglo XX. En él se planteaba de manera implícita el que podemos llamar “sentido corbuseriano del lugar”, que se completaría y desarrollaría en textos y proyectos posteriores.

El año anterior había presentado Le Corbusier su propuesta de *Ville Contemporaine*. Frente a las anteriores utopías urbanas, referidas todas a comunidades restringidas que difícilmente suponían una alternativa efectiva a la magnitud metropolitana, aquí se planteaba la gran ciudad para tres millones de habitantes: una ciudad ideal regular y simétrica donde, en un rectángulo áureo diagonalizado por las circulaciones, creaba tres zonas diferenciadas a cada una de las cuales correspondía uno de sus tipos edilicios ideales: un área central o ciudad administrativa con 24 rascacielos, una zona residencial

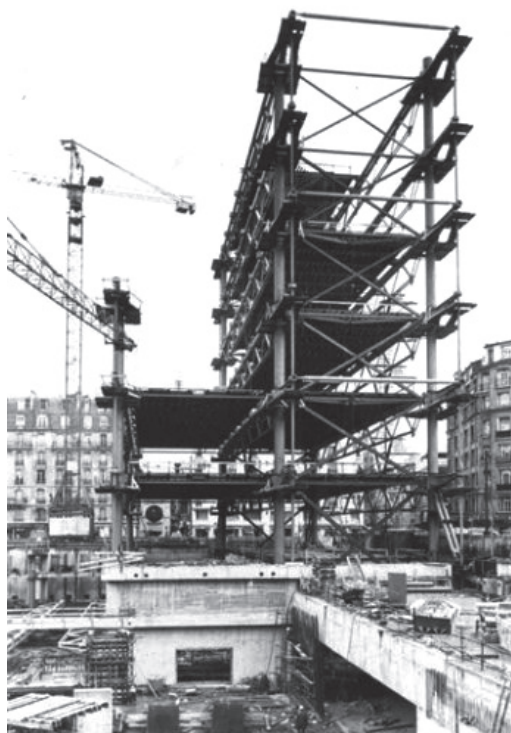
circundante en bloques *à-redents*, y un área metropolitana para 2.000.000 de habitantes alojados en una renovada ciudad-jardín periférica.

Tres años después, en 1925, concretaba su propuesta en París con el *Plan Voisin*. En él defendía la creación de un centro de negocios bajo la forma de un conjunto de torres-rascacielos que decía inscribir en el “espíritu de París”, creando la “ciudad de la época maquinista”. El Plan se presentaba sobre un fondo del plano 1:20.000 de París, superponiendo la axonometría de sus torres al centro urbano y comparando sus formas con los monumentos y las plazas históricas. Una de esas torres, la torre Saint Merri, ocupaba el Plateau Beaubourg: el lugar del *ilôt insalubre nº1*. En este mismo lugar se alzaría medio siglo después el Centro Pompidou.

Y cuando presentó el *Plan Paris 1937* para “la urbanización del Gran París”, decía: “El este parisiense es inextricable, miserable, mal construido. (..) En él inscribimos un elemento de *Ville Radieuse*”. Pues, como explicaría en *Destin de Paris*: “Sabemos que los *ilôts insalubres* pueden ser el pretexto para poner en marcha París”.

F6 La estructura metálica en construcción del Centro Pompidou, mostrando éste como un puro diagrama construido

F7 La comunicación interior-exterior de la “piazza” y el Centro Pompidou



“El Plan —aclaraba Le Corbusier— no tiene la pretensión de aportar la solución exacta al caso del centro de París. Pero puede servir a la discusión a un nivel conforme a la época y a plantear el problema a una escala seria. Oponer sus principios al lío de pequeñas reformas con que ilusionamos los espíritus en el día a día”.

Le Corbusier nunca cesó de reclamar la transformación de París. Todavía en 1956 publicaría un álbum retrospectivo recapitulando todos sus proyectos para París. Y no renuncia a “poner en marcha el nuevo juego de volúmenes”, como escribe en 1958 a André Malraux, recién nombrado ministro de Asuntos Culturales por De Gaulle. Centraba entonces sus esperanzas en la Gare d’Orsay. Mas, pese a su nueva reivindicación de la modernidad en nombre del *espíritu de París*, con la voluntad de “añadir la nueva arquitectura al elenco de los edificios que simbolizan la capital”, su propuesta fue rechazada. Claudius-Petit defendió ante De Gaulle la idea de confiar a Le Corbusier un gran encargo de Estado en París, pero el presidente prefirió un sitio exterior. Así, Malraux le encargó el estudio de un Museo del siglo XX en Nanterre, que Le Corbusier se esforzará en vano en desplazar hacia los Campos Elíseos, para “hacer entrar el siglo XX en el centro de la capital”. Fue su última batalla parisiense. La victoria vendría pocos años después de su muerte.

La plaza del Pompidou y el sentido del lugar

Paradigma de la utopía tecnológica, como decimos, el proyecto de Piano y Rogers aportaba también una particular respuesta al problema corbuseriano del lugar, al establecer como principio dual hacer del Centro Pompidou “un centro de información y cultura para el mundo” y del Plateau Beaubourg “un lugar de encuentro para París”.

Como la Torre Saint Merri de Le Corbusier, su edificio no quiere ocupar totalmente el *plateau*, sino que divide su superficie en dos partes iguales, una edificada y otra abierta, con una continuidad total entre ambas, en su concepto y en las actividades a desarrollar, por medio de un tránsito ideal y proyectual que busca hacer del edificio público un generador de espacio público.

Para lograr a la vez la flexibilidad proyectual y la integración urbana, acudían al concepto de plaza o —como dirían— de *piazza*, apelando así a la memoria ideal del lugar que su nombre simbolizaba y haciendo de ella el medio para lograr insertar la arquitectura moderna en el corazón urbano de París: en ese *espíritu de París* que Le Corbusier demandaba. “Se ha concebido —decían— una plaza peatonal rehundida, que constituye un punto de convergencia para las diferentes redes peatonales”. “La plaza —añadían— es

un espacio libre y abierto que puede servir para encuentros y exposiciones al aire libre Servirá de marco a exposiciones temporales, actuaciones, conciertos, juegos, ferias, reuniones, desfiles, concursos. Estará bordeada por tiendas, cafés, centros infantiles, salas de actualidad, centros de diseño, etc. que servirán de filtros de unión con el entorno peatonal del barrio”.

Pues la plaza se concebía asimismo como una extensión de las calles perimetrales, llegando a cortar Saint Martin para darle mayor amplitud. Para organizar los accesos, se creaban pasajes subterráneos que llegaban incluso hasta Les Halles, aún activos antes de su derribo en 1971-73. Una demolición coincidente con la creación de un gran intercambiador urbano en Chatelet-Les Halles, cuya primera fase se abriría a fines de 1977, el mismo año que el Centro Pompidou.

En el paso del anteproyecto al proyecto se modificaron algunas de estas previsiones. Por múltiples razones urbanísticas, desaparecieron los pasajes subterráneos y se abandonó el enlace con Les Halles. Asimismo, por razones técnicas y prácticas, la planta baja del edificio no pudo abrirse totalmente sobre la *piazza* que quedó reducida a su parte exterior, pese a que el *forum* o espacio de acceso siguió ligado a ella, conservando algo de plaza interior y de lugar de espectáculo.

Piano y Rogers plantearon una dualidad entre edificio y espacio público que se definía incluso entre los planos vertical y horizontal. Así afirmaban: “la plaza —comprendiendo en ella el espacio abierto bajo el edificio—, es la continuación horizontal de la fachada”. Y aplicaban asimismo el concepto y la denominación de *plaza vertical* a la fachada este del edificio. Una plaza vertical que se refuerza gracias a la excepcional escalera exterior que serpentea a todo lo largo de la fachada: *la chenille*, cuya *promenade architectural* —en el más puro sentido corbuseriano— buscaba exhibir ante los paseantes la circulación de los usuarios. La plaza tenía así desde el exterior una existencia interior: desde ella se podía sentir la continuidad entre ambos espacios.

El acceso de la plaza al Centro se hace en suave pendiente a partir de la calle Saint Martin. Esa pendiente une *la piazza* y *el forum*, haciendo de ambos espacios un lugar de interacción e integración de actividades. El abandono de la dominancia del Centro sobre la plaza define una nueva urbanidad —una urbanidad corbuseriana— que adapta la relación mutua a la realidad de la ciudad. No sólo relega la circulación automóvil y hace crecer el área peatonal, convirtiendo la plaza en un nodo, sino que permite a través de su estructura dual una experiencia múltiple del lugar. Además, frente a otras plazas más convencionales, la mirada en dirección al Centro se complementa por la mirada inversa desde él, puesto que el Centro Pompidou no sólo es un edificio público, sino también un

lugar público: una especie de *plaza vertical*, donde el libre acceso a los distintos niveles del edificio añade al orden horizontal una extensión vertical que prolonga la idea de *piazza*, creando campos de posibilidad equipamental, en los que el Pompidou llega a hacer ciudad, yendo más allá de la razón funcional para la que había sido originariamente creado.

Se puede decir que, si la plaza es parte integrante del edificio, éste es parte integrante de la plaza. Hay una relación de complementariedad en la que la plaza interior y la exterior se unen para producir un espacio unitario generador de lecturas reticuladas. La pluralidad del Centro Pompidou halla así eco en la organización espacial de la *piazza*. Podríamos pensar que el edificio quiso tomar por modelo la polivalencia de la plaza y que ésta no sólo es parte del proyecto del Centro sino que está en su misma esencia proyectual, entendiendo todo ello desde un cierto sentido corbuseriano.

Pues si Le Corbusier se había esforzado en vano durante toda su vida por “hacer entrar el siglo XX en el centro de la capital”, podemos afirmar que la respuesta a sus esfuerzos vino poco después de su muerte: es el Centro Pompidou, ese antiguo *terrain vague* devenido *espacio de oportunidad*.



F9 El vestíbulo del Centro Pompidou como una *piazza interior*

F10 La fachada como “plaza vertical” del Centro Pompidou

Bibliografía

- En 1977 el coste del edificio fue de 993 millones de francos, de ellos 65 los terrenos, 780 el edificio principal y 128 el Ircam
- Le Corbusier: “Un cas précis, le centre de Paris”, en *Urbanisme*, ed. Gres, Paris, 1925, 241-284
- Le Corbusier, rev. *Science et Industrie*, n° 154, Paris 1926, 2-34
- Le Corbusier: *Destin de Paris*, Ozon, 1940.
- Juhani Pallasmaa: “De la utopía al monumento, el Centro Pompidou (1977)”, reed. en *Una arquitectura de la humildad*, Fund. Caja Arquitectos, Barcelona, 2010, 11-28.
- Robert Bordaz, *Le Centre Pompidou, une nouvelle culture*, Ramsay, Paris 1977
- Claude Mollard, *L'enjeu du Centre Georges Pompidou*, UGE, Paris, 1976
- *Du plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*, Centre Pompidou, Paris 1987.
- “Renzo Piano, Richard Rogers, conversaciones con Antoine Picon”, *Du plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*, Centre Pompidou, Paris, 1987
- Bernadette Dufrêne (ed.): *Centre Pompidou, Trente ans d'histoire*, C. Pompidou, Paris, 2007
- Exposición Richard Rogers + Associates, catálogo, Centre Pompidou, Paris, 2007-2008.



JOSÉ RAMÓN ALONSO PEREIRA
Arquitecto
Catedrático ETSA de La Coruña