

Paris, The Grand Projet

Obtenido en:

https://mitpress.mit.edu/sites/default/files/titles/content/9780262562218_sch_0001.pdf

Traducción:

Proyecto Pameg 2014.

Alumnos del Traductorado de Inglés. Facultad de Lenguas.

Universidad Nacional de Córdoba.

París, el Gran Proyecto

En 1998, se presentó ante el PÚBLICO INTERNACIONAL la obra terminada de la Bibliothèque Nationale de France, lo cual marcó la culminación de *los Grands Projets* de François Mitterrand. Estos proyectos, que comprendían no solo la construcción de varios edificios individuales sino también el diseño urbanístico de zonas periféricas importantes en París, se atribuyen a un anhelo de Mitterrand, del mismo modo que la última reorganización de París lleva consigo el nombre de Haussmann (si bien fue ideada y presidida por Napoleón III). Empeñados en cumplir con la creación de un simbolismo monumental, tanto al nivel de los edificios individuales como en el de la ciudad, los proyectos fueron impulsados casi en su totalidad por el presidente francés. Aunque fueron concebidos y llevados a cabo bajo un régimen de gobierno democrático, estos proyectos fueron implementados en forma definitiva por parte de Mitterrand, lo cual en ciertas ocasiones implicó la omisión de procesos legislativos o compromisos políticos que podrían haber puesto en riesgo su progreso. Por todo esto, los Grands Projets continuarán siendo un verdadero legado, impregnados con las increíbles posibilidades de una visión autoritaria pero a la vez corrompidos por la presencia perturbadora de un régimen dictatorial.

La sensibilidad política estadounidense tal vez desestime a esta serie de proyectos urbanísticos al considerarla como un fenómeno de sensibilidad monárquica perpetuada por el poder. Si bien esta valoración podría ser acertada, la primera distinción que se debe hacer en Francia es el valor histórico tan peculiar que se le atribuye a una noción paternalista del estado. Denominado "*dirigismo*", el rol tradicional del estado no se limita a una representación incondicional de su ciudadanía, sino que existe como un protector benevolente que resguarda su riqueza y garantiza la igualdad entre sus ciudadanos. El *dirigismo*, en sentido literal, implica no solo gestión sino también dirección. Esta diferenciación es un legado en Francia, donde la noción amplia de estado se desarrolló como una estructura democrática que se introdujo durante la Revolución Francesa y está unida a las tendencias paternalistas del *Antiguo Régimen* de Luis XIV. Devenido en este último tiempo bajo la consolidación del poder presidencial de la constitución de la Quinta República de Charles de Gaulle de 1958, al líder del estado se le concedía autoridad para hacer cambios revolucionarios dentro de las estructuras y elecciones parlamentarias, lo que ciertamente le otorgaba a los presidentes el control definitivo sobre diversos cargos y políticas de gobierno.

Según las consideraciones de varios historiadores, de los presidentes franceses más recientes, François Mitterrand asumió la función de Charles de Gaulle, su antiguo enemigo político, en el sentido de que asumió la mítica *politique de grandeur*. Al igual que de Gaulle, en la nueva estructura bipolar del poder mundial heredado de la Segunda Guerra Mundial, Mitterrand mantuvo con firmeza la idea de Francia como un país independiente, por más que tuviera un status secundario. Durante su mandato, el sector público francés creció significativamente; no bien asumió la presidencia, estatizó treinta y seis bancos y una gran cantidad de fábricas, y también extendió la red ferroviaria más selecta del país. Por más irracional que parezca desde el punto de vista económico, por más vehementes que hayan sido los pedidos de reforma elevados por los Estados Unidos y otros países europeos, el legado respaldado por Mitterrand se conserva con recelo: tanto en la esfera pública como en la política, se mantiene con orgullo un vasto sector público. La idea de estado benévolo prospera en Francia, reforzada con ética y tenacidad, contra el liberalismo de las economías privadas competitivas de otros lugares.

De acuerdo con los intelectuales del momento, la noción de estado perpetuada por los franceses se complementa con un sentido poco común del ciudadano (al menos en los franceses nativos) en cuanto a su cultura y sociedad en conjunto. Hay una fusión consensuada de creencias culturales desde donde nace la mítica personalidad de Francia, *la France éternelle*. Según este sistema de valores, la relación entre el estado, su liderazgo y su ciudadanía es, pese a las complejidades e intrigas de un sistema diverso de partidos políticos modernos, apenas familiar. La fluidez de identidad entre los entes de gobierno y el electorado tiene una relevancia importante al momento de examinar los Grands Projets, que fueron iniciados por Mitterrand pero con la intención de representar a París, que tenía el deber histórico de representar a toda Francia.

La mayoría de los Grands Projets se construyeron en vidrio. El punto de partida de este estudio es que la transparencia de los proyectos suponía expresar, y al mismo tiempo desafiaba, la continuidad implícita entre una expresión del estado y una expresión de la ciudadanía, una motivación oculta en la cual se centraba el gobierno de izquierda de Mitterrand, quien acababa de asumir el poder. Como era de suponer, estos gigantescos proyectos monumentales, como afirmaciones políticas materializadas y superpuestas en la capital, generaron controversia. Los edificios más importantes fueron recibidos con protestas nacionales e internacionales. Aunque Mitterrand y su comitiva supieron manejarse con habilidad y con éxito entre las peores protestas, al consumir casi todos los proyectos propuestos, sus actividades reflejaron pobremente la transparencia benévola propuesta de manera implícita como la nueva relación de izquierda entre el pueblo y su gobierno.

Es en torno a estos dilemas relativamente locales que gira la crisis, aún mayor, de la monumentalidad, especialmente en Francia. En el estado europeo más antiguo, el descenso del país a un status secundario tras la Segunda Guerra Mundial se acentúa de manera constante con la pérdida cultural producto de la globalización. Los intelectuales franceses describen a su cultura tradicionalmente hegemónica como un blanco de ataques a lo económico y cultural. Reluciéndose con sus pieles de cristal y atuendos tecnológicos, los monumentos de transparencia insistente de Mitterrand representan el deseo encantador de desaparecer, más que el de reafirmar la presencia mítica de Francia.

Los proyectos más controversiales de Mitterrand, la Grande Pyramide du Louvre de I.M. Pei y la Bibliothèque Nationale de France de Dominique Perrault, hicieron más que ponderar el uso del vidrio y el acero; estas construcciones exhibían la naturaleza misma de la transparencia. La aparición gradual de la transparencia se enfatizó aún más tras la presentación de otros ejemplos prominentes, aunque más benignos desde el punto de vista político, de proyectos que también usaron vidrio: los invernaderos (*Les Serres*) en la Cité des Sciences et de l'Industrie en el Parc de La Villette (1986) y en el Parc André Citroën (1992) diseñados por Adrien Fainsilber y Patrick Berger, respectivamente, junto con los ingenieros Rice Francis Ritchie (RFR); el Institut du Monde Arabe de 1987 construido por Jean Nouvel; y la segunda y menos polémica Petite Pyramide de Pei en el Louvre Carrousel de 1993. Este libro examina cada uno de los Grands Projets, así como también la Fondation Cartier de Jean Nouvel, terminada en 1993, cuya importancia en el ámbito público le confiere la relevancia arquitectónica necesaria para este debate. Estos ejemplos contemporáneos se contrastan con dos obras menos recientes consideradas precedentes de la transparencia monumental en París: el Centro Pompidou de Piano y Rogers (1977) y la torre de Gustave Eiffel erigida para la Exposición de 1889.

Hay otros dos Grands Projets de Mitterrand que atestiguan la aparición tan particular de la transparencia a nivel de monumentos públicos; pero como este libro aborda el estudio de la transparencia principalmente como un fenómeno dado por el material mismo, no se los menciona (ver Prefacio). No obstante, tales proyectos son importantes en el ámbito de las intervenciones transparentes en París. El primero, l'Arche de la Défense de Johan Otto von Spreckelsen (1989), sienta un precedente emblemático del antimonumento transparente; se opone a La Grande Pyramide du Louvre de Pei, ubicada en el otro extremo de la Voie Triomphale, el arco se aprecia más por su transparencia que por su centralidad. El segundo ejemplo, el último de los Grands Projets de Mitterrand, jamás se construyó. El Centre International de Conférences del arquitecto parisino Francis Soler iba a estar ubicado a lo largo del Sena, cerca de la Torre Eiffel, pero el alto costo de ejecución de la Bibliothèque Nationale de Perrault dejó atrás el entusiasmo de llevarlo a cabo. Si se hubiera concretado, la estructura visionaria de Soler habría marcado el final de muchos de los temas planteados por los demás Grands Projets transparentes. El proyecto consistía en un espacio para reuniones diplomáticas internacionales repleto de salas amplias para la prensa, edificado a lo largo de un jardín contemporáneo en forma de enormes cajas de vidrio doble. Allí, los eventos políticos se mezclarían con árboles gigantescos y pájaros exóticos y todo esto estaría expuesto tanto a la vista del público general, como a todo tipo de interpretaciones.

Si bien el proyecto de esta edificación fue abandonado, el Musée du Quai Branly de Nouvel, todavía sin construir, está planeado para construirse en el mismo lugar. Este museo albergará las colecciones que actualmente se exhiben en el Museo Nacional de Artes de África

y Oceanía y del Musée de l'Homme. Este último, incitado ya no por Mitterrand sino por su sucesor y antiguo adversario Jacques Chirac, fue considerado por la prensa como el Grand Projet propio de Chirac. Al igual que los anteriores, este proyecto seguirá la misma línea de los monumentos parisinos contemporáneos: se construirá casi por completo en vidrio. Considerados en conjunto dentro del ámbito público de París, estos edificios han sido vehículos de un nuevo simbolismo. A pesar del último esfuerzo de Chirac para construir su propio legado transparente, el simbolismo tecnológico y el uso del vidrio en los monumentos parisinos serán sin dudas atribuidos históricamente a Mitterrand, y por ende, a la gestión temporal de la izquierda en el poder.

Hay muchas anécdotas en torno a la obsesión personal de Mitterrand con *la transparence*. Después de todo, fue él quien defendió a las torres de vidrio de Perrault ante la violenta crítica internacional (bien fundada). Frente a los problemas obvios que acarrea el hecho de resguardar los archivos literarios de Francia bajo vidrio, Mitterrand supo justificar con audacia el uso de tal material en pos de su simbología cultural: que todos tengan la posibilidad de acceder al conocimiento. Asimismo, en un gesto contrario e inevitablemente irónico, la biblioteca cuya apertura estuvo asediada por tremendos problemas operativos, fue rebautizada post mortem por el gobierno de derecha que lo sucedió como la Bibliothèque Nationale de France *François Mitterrand*.

Aunque sea tentador pensarla como un capricho de Mitterrand, la proliferación del vidrio está ligada de una forma bastante más compleja al espíritu contemporáneo e internacional del material. Por más cuestionable que haya sido en sus comienzos, con los proyectos franceses de los años 80, especialmente la pirámide de Pei, el uso del vidrio y de tecnología de avanzada tiene una presencia bien marcada en muchas de las producciones arquitectónicas actuales, en particular, en las construcciones basadas en la arquitectura High-Tech británica (Richard Rogers, Nicholas Grimshaw, Norman Foster, et al.), así como también en obras más contemplativas llevadas a cabo en Suiza por Peter Zumthor, Herzog y de Meuron. A pesar de la importancia y el predominio del vidrio contemporáneo, en los mejores casos, las observaciones críticas son bastante escasas; la visión más abarcadora tuvo lugar en una exposición reveladora de 1995 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York denominada "Light Construction". En esta muestra, el curador Terence Riley comparó el logro de la transparencia y ligereza, generalmente obtenida por medio del uso de vidrio translúcido, con una ambición que iguala a la del inicio y el final de la arquitectura posmoderna. Con respecto a esto escribió: "Los proyectos de la muestra rechazan del mismo modo las restricciones del posmodernismo, que han alternado entre invocar, como inspiraciones para la arquitectura, una supremacía sofocante de su forma histórica o una mera especulación filosófica".

En Francia, la omnipresencia del vidrio en la década de 1990 difícilmente indique interés en las controversias arquitectónicas a nivel académico, aunque se condice con la sugerencia de Riley en cuanto a que la aparición de la transparencia es en general autogenerada. Si bien la mirada crítica del público ya lo había adelantado, la invasión del vidrio tanto en el ámbito de los monumentos públicos como en ámbitos más comunes sugiere un movimiento popular con motivaciones que exceden la simbología política de Mitterrand. El vidrio puede verse en diversos encargos recientes de todo tipo y en todos los niveles de significado cívico llevados a cabo por varios arquitectos franceses menos conocidos, como Christian Hauvette, Frances Deslangier, Haumont y Rattier, Brunet y Saunier, Philippe Gazeau, entre otros.

En 1997, la presencia constante de la transparencia particularmente en la arquitectura parisina dio lugar a una gran exposición patrocinada por el Pavillon de l'Arsenal, centro histórico de arquitectura y urbanismo de la ciudad contemporánea, titulada *Parissous Verre: La Ville et ses Reflets* (*París por debajo del vidrio: la ciudad y sus reflejos*). Esta exposición es una crónica del desarrollo del vidrio desde sus primeras apariciones hasta la omnipresencia actual. La documentación comienza con ejemplos de las catedrales Góticas de Saint Denis y Sainte Chapele en el siglo XII, y hace un seguimiento de su proliferación a fines del siglo XIX en patios internos de tiendas departamentales, estaciones de trenes, pasajes comerciales y salas de exposición; la muestra termina su recorrido de los últimos años con el uso generalizado del vidrio en obras modernistas de las décadas de 1930 y 1940. El propósito es evidente: si la arquitectura francesa contemporánea está asediada por el vidrio, la historia

sugiere que esto no es más que el resurgimiento de un material que está curiosamente ligado a París.

Esta sospecha se confirma al examinar la vasta historia de la fabricación de vidrio en la ciudad, que data de los siglos XIV y XV. Al considerar el precio exorbitante del vidrio en esa época, la importación de esta novedosa materia prima desde Venecia representó una pérdida económica importante para Francia. Por muchos siglos, el país usó su ingenio para robarle a los italianos los secretos de la fabricación del vidrio y sus artesanos, concediéndoles títulos de nobleza a los fabricantes de vidrio que eran inmigrantes, aunque se los exponía al riesgo de ser castigados con pena de muerte si las autoridades italianas los descubrían. No fue sino hasta el siglo XVII que los fabricantes de vidrio franceses perfeccionaron una técnica para moldear vidrio en mesas de metal, lo que les abrió el mercado internacional para las láminas de vidrio amplias que, con el tiempo, pasaron a denominarse placa de vidrio. En 1700, Luis XIV le otorgó al fabricante de este nuevo producto el monopolio completo de su producción. La empresa, Manufacture Royale des glaces de France, evolucionó a lo largo de los siglos hasta convertirse en la Saint Gobain Vitrage, S.A., que ahora se encuentra en la periferia parisina de Courbevoie y sigue siendo el fabricante de vidrio más destacado del país. De hecho, en la mayoría de los proyectos que presenta este libro, la Saint Gobain Vitrage desempeña un rol muy importante ya que investiga y diseña métodos nuevos para la producción y la construcción con vidrio.

La supremacía de Francia en la fabricación del vidrio se confirmó con la aparición generalizada de nuevas tipologías de edificios que utilizaban el material en la capital. Aunque el edificio de exposición de vidrio más reconocida del siglo XIX sea el Palacio de Cristal de Paxton de 1850 en Hyde Park, la aparición y la evolución más generalizadas de este tipo de edificio tuvieron lugar en París. En las exposiciones mundiales de 1855, 1867, 1878 y 1889, la construcción en serie de las grandes *Galleries des Machines* desafiaron de forma continua los conceptos estructurales y las escalas ya conocidas de los espacios cerrados. Estos edificios fueron más allá de la proclamación de nuevas tecnologías de la construcción con hierro. Construidos para alojar exposiciones de productos de consumo, los edificios tenían la intención de deslumbrar y seducir a un público cada vez más grande e indistinto, e influenciar la opinión de los ciudadanos a favor de las entidades gubernamentales responsables de las exposiciones. Con la función de embellecer el poder del estado, los edificios de vidrio anticiparon la definición del espectáculo que obsesionó a Guy Debord y a su grupo de Situacionistas cien años después, en otro fenómeno parisino.

La presencia del vidrio en París también tuvo otro antecedente en un escenario escandaloso que a Debord no le agradó en absoluto: *les passages couverts*, pasajes cubiertos que se construyeron a principios del siglo XIX. Durante la reconstrucción de la ciudad llevada a cabo por Haussmann en la década de 1860, estos pasajes fueron demolidos, lo que suscitó protestas por parte de figuras como Louis Aragon, que en *Paris Peasant* describía un aura muy diferente de un espacio vidriado: "Me llamó la atención una especie de ruido zumbante que parecía venir de la tienda de bastones y me asombré de ver que la ventana estaba cubierta por una luz verdosa, casi submarina, cuyo origen era imperceptible". Para Aragon, las galerías vidriadas eran estructuras tanto para visiones sobrenaturales como para lugares de la existencia subterránea, líneas de vida imaginarias para los surrealistas y los dadaístas.

En estas dos estructuras urbanas tan diferentes, la presencia del vidrio simboliza en especial relaciones relevantes, si no contradictorias, del ayer. La presencia ascendente de los edificios de exposición indicó el conocimiento completo del estado del poder cautivante y de la fuerza expresiva de la tecnología de avanzada del vidrio. En cambio, para los surrealistas, la alternación de luz y de imagen del vidrio incitaba a un sometimiento fantástico que se percibía como una forma de resistencia hacia ese mismo estado, en este caso, a la tendencia hegemónica del desarrollo urbano de Haussmann. Estos dos aspectos del vidrio, tan arraigados en la sensibilidad urbana parisina, se unen para construir una subnarración paradójica, un "texto" conflictivo, en el cual los significados de los Grands Projets deben operar, sin importar si fueron pensados en esos términos.

LA CIUDAD REESTRUCTURADA

Al comenzar con el análisis de los proyectos de Mitterrand y su presencia en la ciudad, en primer lugar es necesario entender de forma más profunda un sentido más convencional del contexto urbano histórico en el cual se los imaginó. Ninguna ciudad en el mundo ha sido utilizada como símbolo de identidad nacional en la misma medida que París. Desde que Le Nôtre siguió la orden de Luis XIV de extender el eje de Tuileries hasta los Champs-Élysées en el siglo XVII, la ciudad ha servido como un laboratorio sin precedentes para arquitectos y urbanistas. Este deseo de experimentar con la imagen y la estructura de la ciudad en la escala más grande que se puede imaginar continuó hasta la década de 1960, cuando Georges Pompidou, al igual que Mitterrand, intentó su propia transformación de París para hacerle frente a las demandas y la imaginaria de una ciudad tecnológica contemporánea (ver capítulo 2).

De los tantos períodos de reurbanización, ninguno es tan instructivo para reconsiderar, sin embargo, como la era de Haussmann a mediados del siglo XIX. Está claro que algunas cuestiones que surgieron de los primeros *Grands Travaux* sirvieron como punto de partida para que los críticos contemporáneos e historiadores interpretaran los efectos de los Grands Projets. Una distinción en particular de la intervención de Haussmann se asemeja a la intención del programa arquitectónico de Mitterrand: mientras que creaban soluciones pragmáticas y ambiciosas para una explosión demográfica en la ciudad, ambos regímenes buscaban descubrir de forma activa recursos arquitectónicos y urbanísticos con los cuales convertir la ciudad en un monumento. En sus misiones por intervenir en los órdenes de monumentalidad existentes, las dos eras impusieron cambios a la expresión de la identidad nacional y alteraron de forma drástica el orden mnemotécnico de la ciudad.

El legado de Haussmann en un principio estableció un marco físico abrumador en el cual resonaron los proyectos de Mitterrand. Aunque la reorganización del tejido urbano de Haussmann se debió a varias características de infraestructura muy complejas, su rasgo más sobresaliente fue la combinación de ese tejido con un sistema amplio de grandes bulevares en eje. Creados para proveer mayor movilidad en la ciudad medieval congestionada, sobre todo al proveer un eje este-oeste a lo largo de la Rue de Rivoli y un eje norte-sur a lo largo del Boulevard Saint Michel y el Boulevard de Sébastopol, los bulevares también instigaron varios recursos visuales muy potentes que conectaban los focos nuevos y los ya existentes a lo largo de la escala de toda la ciudad, lo cual establecía una conexión visual y física a una escala que incrementaba el modo en el que los monumentos transparentes de Mitterrand se situaban y se percibían individualmente. En lo referente a las intervenciones, desde un punto de vista físico y económico, ambos proyectos urbanísticos fueron, por supuesto, muy diferentes. Georges Eugène Haussmann, Prefecto del Departamento del Sena desde 1860 hasta 1870, fue el encargado, por órdenes del emperador Napoleón III, de implementar ciertas medidas, principalmente para ampliar las infraestructuras actuales y las nuevas: calles, parques y servicios, sobre todo los sistemas de desagüe, así como también edificios relacionados como los focos urbanos. Las intervenciones de Haussmann solucionaron problemas específicos de condiciones insalubres, desde la creación de redes subterráneas de bocas de tormentas hasta la incorporación de espacios verdes en toda la ciudad. Entre los elementos que se incorporaron se encuentran el Parc des Buttes-Chaumont, el Parc Monceau, y los dos pulmones verdes de París, los parques Bois de Boulogne y Bois de Vincennes.

El deseo compartido de Napoleón III y Haussmann de un nuevo orden monumental se incrementó gracias a la reconfiguración del contexto existente de la ciudad para complementar las arterias nuevas. Los edificios vernáculos por los que pasaban los bulevares nuevos fueron restaurados con fachadas regularizadas. Las fachadas antiguas de las calles, plazas y monumentos se limpiaron por completo. También se plantaron árboles a lo largo de la ciudad. A varios edificios destacados se les añadieron plazas nuevas en frente; al liberarlos de la red de tejido urbano, estos edificios adquirieron una posición nueva en la ciudad. El más importante de ellos fue la Catedral de Notre Dame, que ilustra los métodos típicos de Haussmann. Al aumentar la frontalidad de la fachada con un atrio nuevo y al liberar la calidad escultural de los laterales y la parte de atrás con vista al Sena, Haussmann la reconoció como el centro simbólico de la Iglesia en París. Además, se construyeron monumentos nuevos ubicados de manera similar, en particular la Ópera de Garnier, típica de los modelos de instituciones culturales nuevos que se necesitaban para alojar a la poderosa clase media alta en

crecimiento. Según el historiador Howard Saalman, experto en Haussmann, la mera presencia de estas instituciones prominentes tenía una intención política decisiva. Para el régimen en aprietos del segundo imperio, esta nueva grandeza en los edificios de la ciudad arrojaba evidencia de un orden político poderoso y estable, un "símbolo de gobernabilidad".

Antes de este gran plan, París nunca se había medido por completo. Así como el París de Haussmann significó tener en cuenta a la ciudad como un solo organismo, también marcó el nacimiento del urbanismo como una disciplina de estudio. Para Mitterrand, presidente de Francia desde 1981 hasta 1993, el antecedente del proyecto de Haussmann estableció en primer lugar la viabilidad de reorganizar el orden de la ciudad por completo. Sin embargo, el orden morfológico de esta representaba solo la agenda parcial de visiones de los Grands Travaux de Haussmann y Mitterrand. Iniciados en un período de malestar generalizado, ambos proyectos se presentaron para establecer una imagen nueva para París a través de la cual se revitalizaría la prominencia de Francia en el nuevo orden mundial. Durante los siglos XIX y XX, la imagen renovada de la ciudad buscaba introducir a Francia entre los países de primer nivel que tenían tecnologías avanzadas.

Los recursos específicos que se utilizaron en los proyectos de Mitterrand para reordenar y reimaginar la ciudad fueron muy distintos a los de Haussmann. Los edificios y los espacios urbanos de siglo XX debían leerse como una construcción nueva, en contraste con los monumentos y el tejido más antiguos. En lugar de manipular el orden de la ciudad para poner de relieve los monumentos antiguos, los proyectos de Mitterrand hicieron un uso estratégico de un simbolismo tecnológico provocativo en edificios públicos y espacios nuevos. Este plan, que consistía en crear una nueva estética, se ideó para rejuvenecer la tan celebrada grandeza del siglo XIX de toda la ciudad.

Aunque los Grands Projets no incluían la estrategia de conexión urbana asociada con los bulevares y los servicios de infraestructura de Haussmann, una intervención en toda la escala de la ciudad representaban en particular a los bulevares en eje. La finalización de la Voie Triomphale en la Grande Pyramide du Louvre y la construcción simultánea de la nueva Ópera en la Place de la Bastille (por el arquitecto canadiense Carlos Ott, 1989) extendieron de forma efectiva el eje oeste de Le Nôtre por toda la ciudad (ver nº. 12, en imagen 1.5), un cambio que tuvo una importancia extraordinaria para la historia urbanística de París. Además, los dos amplios espacios verdes en el Parc de La Villette y el Parc André Citroën específicamente se parecían a los parques de Monceau y Buttes-Chaumont de Haussmann, porque ofrecían de forma similar servicios a los barrios periféricos de la clase trabajadora.

Los proyectos de Mitterrand también hicieron uso del recurso del monumento aislado de Haussmann para darle un punto focal a áreas específicas. Al momento de planificar sectores amplios de la periferia de París, por lo general se ubicaba un plan arquitectónico de forma prominente dentro de los límites de las áreas de renovación más amplias y así se le otorgaba a cada urbanización un sentido de identidad a través de su propio gran edificio local. De este modo, los tres proyectos en La Villette (el Parc de La Villette de 1987–1991 por Bernard Tschumi (nº. 1, en imagen 1.5), la Cité des Sciences et de l'Industrie por Adrien Fainsilber de 1986 (nº. 2) y la Cité de la Musique por Christian de Portzamparc de 1992–1994 (nº. 3) recaracterizaron un sector del distrito XIX que incluía viviendas nuevas construidas sobre la región obsoleta del matadero. De igual manera, el Parc André Citroën de 1992 de Patrick Berger y Gilles Clément (nº. 4) señaló un área amplia de viviendas e instituciones en el distrito XV donde solía estar ubicada la antigua fábrica de autos Citroën. Para llevar a cabo este desarrollo integral, el área fue designada como *Zone d'Aménagement Concerté* (ZAC, *zona de desarrollo concertado*) según algunas disposiciones establecidas para eludir a las autoridades reguladoras típicas y para transformar terrenos marginales o periféricos en zonas urbanas. Si el arco de Johan Otto von Spreckelsen de 1989, que se alza de forma imponente sobre la zona de desarrollo nueva en La Défense (nº. 5), es el primer ejemplo en la historia de los Grands Projets del uso de un plan arquitectónico para focalizar un área de urbanización más grande, el más reciente es la nueva Bibliothèque Nationale de 1998 (nº. 6), rodeada de una urbanización amplia en los distritos XII y XIII y que también se designan como ZAC.

Otros proyectos del Grand Project de Mitterrand, a excepción de una institución cultural, son más similares al precedente de Haussmann en cuanto a que son entidades

independientes ubicadas como monumentos destacados del resto del tejido urbano. A diferencia de los grandes desarrollos urbanos, como edificios individuales, estos están limitados a la hora de integrarse al planeamiento activo de la ciudad. No obstante, el aislamiento también se debe en gran medida a la relación entre los proyectos individuales y las instituciones ya existentes; la mayoría de estos proyectos se iniciaron debido a una urgencia de modificar drásticamente las instalaciones obsoletas. Entre estas modificaciones podemos distinguir tres tipos de intervenciones: renovaciones de edificios institucionales, reubicaciones de entidades institucionales y construcciones de nuevas instituciones culturales.

El desafío para los arquitectos encargados de aquellas instituciones que se mantuvieron en sus ubicaciones antiguas consistía en reordenar instalaciones de gran complejidad y revitalizar edificios que ya eran monumentales. De estos proyectos, los más destacados fueron: la Grande Pyramide du Louvre por Pei y Asociados en 1989 (nº. 7, imagen 1.5) y la Grande Galerie du Musée National d'Histoire Naturelle (nº. 8, imagen 1.6), cuya renovación fue llevada a cabo por Paul Chemetov y Borja Huidobro sobre el edificio original de 1889, diseñado por Jules André. Otro Grand Projet que podría incluirse dentro de estas remodelaciones fue el Musée d'Orsay de 1986 por el estudio ACT Architecture y Gai Aulenti (nº. 9), una renovación de la estación ferroviaria Gare d'Orsay (Victor Laloux, 1900) emprendida por el presidente anterior Giscard d'Estaing con el fin de ubicar la vasta colección impresionista que se encontraba previamente en la Galería Nacional de Jeu de Paume.

Asimismo, se llevaron a cabo reubicaciones de otras entidades institucionales principalmente porque el espacio en el que se hallaban era inadecuado. Entre estas se encuentra el Ministère de L'Economie de 1988 (nº. 10), también diseñado por Chemetov y Huidobro. Este edificio había sido incorporado al ala norte del Louvre, ubicación anterior del ministerio. Actualmente tiene una ubicación destacada en la ribera derecha del río Sena en el distrito XII, donde junto con otros forman una constelación de edificios nuevos en el área de Bercy-ZAC Rive Gauche. Se puede caracterizar de manera similar a la Bibliothèque Nationale. Este proyecto incluyó la tarea olímpica de reubicar archivos nacionales y centros de investigación que anteriormente se hallaban al lado de Palais-Royal en un complejo conocido por la famosa sala de lectura de Labrousse de 1868-1869.

La última etapa de intervención, que se basaba en representar nuevas instituciones culturales en sitios nuevos, se asemejaba aún más a los monumentos burgueses construidos durante la era de Haussmann. De hecho, la Opéra Bastille se diseñó como punto focal de los varios bulevares en eje frente a la Place de la Bastille, como también lo fue, en cierta forma, el Institut du Monde Arabe de 1987 por Nouvel (nº. 11), situado al otro lado del Sena visto desde Notre Dame.

Mientras que la primera motivación pragmática de Mitterrand en la planificación de la ciudad era, al igual que la de Haussmann, ubicar a una población burguesa que se estaba expandiendo en varias direcciones hacia la periferia, la planificación de proyectos posteriores abordaba explícitamente el tema de los efectos destructivos de la descentralización como consecuencia de las expansiones recientes del Pompidou hacia las *afueras de París*. Este crecimiento periférico de la ciudad estuvo a la vez complementado por la insistencia en mantener la densidad poblacional en el centro, ya que se la consideraba un componente crucial del carácter urbano de la ciudad.

La actitud general hacia la intervención urbanística no exhibió ni la comprensión ni la precisión coherente de los proyectos de Haussmann. Sin embargo, los Grands Projets se concibieron de forma holística. A diferencia de las incisiones infraestructurales y operativas de Haussmann, estos presentan una estrategia difusa de rehabilitación mediante la distribución uniforme de proyectos de dimensiones espectaculares a lo largo de la ciudad. En especial, para aquellos proyectos destinados a las aéreas periféricas afectadas a nivel económico, se esperaba que la ganancia obtenida por el turismo las revitalizara y regenerara. Esto explica el apoyo recibido por el intendente conservador Jacques Chirac. Más que la simple acumulación significativa del poder simbólico, como en la era de Haussmann, se esperaba también que la nueva imagen de la ciudad en la era de Mitterrand promoviera importantes ganancias económicas.

LA CIUDAD REVISUALIZADA

Aunque los bulevares parisinos de Haussmann mejoraron con sobradas razones la circulación e incluso dieron lugar a las vías rápidas que caracterizan a la ciudad moderna, el bulevar en sí demostró ser el aspecto central de la reinversión simbólica del tejido urbano. Los efectos de los ejes arteriales fueron multivalentes. Walter Benjamin observa que la ampliación de los bulevares en el *plan voyant* de Haussmann proporcionó una zona al aire libre para los paseos parisinos, una práctica en total contraste con la *flânerie* de la época anterior que había sido asociada con el ensueño poético de los pasajes cubiertos. No obstante, estas dos prácticas urbanas tenían similitudes bien acentuadas ya que no solo fueron constituidas con formas de pasaje y movimiento, sino que ambas estaban dominadas por imágenes de productos de consumo y las multitudes que estas atraían. Balzac describió los pasajes como “*la gastronomie de l’œil*”, una característica compartida en mayor o menor medida por todos los bulevares.

En estos bulevares, los nuevos ricos, muchos de los cuales se enriquecieron a través de especulaciones en el sector inmobiliario durante la época de Haussmann, podían ostentar entre ellos. De igual forma, los nuevos productos manufacturados (disponibles para un espectro más amplio de la población mediante la producción a gran escala) pudieron exhibirse en las vidrieras de los locales de planta baja. Materializados como una vidriera de ostentación para la burguesía, los bulevares proporcionaron una manifestación física de las relaciones sociales que se desarrollaban dentro de la nueva sociedad estratificada. De hecho, el logro del urbanismo de París del siglo XIX fue el representar a la sociedad misma como un espectáculo.

De esta forma surgieron dos efectos diferentes del orden monumental presente en la nueva ciudad de Haussmann. El primer efecto, basado en la vista de perspectivas unifocales infinitas, ya había sido introducido en la sensibilidad de la ciudad por el eje del Louvre de Le Nôtre y sus jardines de Versailles. Los bulevares de Haussmann, aunque implementados dentro de París a lo largo de grandes distancias similares, finalizaban su recorrido en distintos monumentos en vez de terminar en perspectivas abiertas, monumentos ampliamente conocidos por la memoria colectiva íntima de París. Los ejes implementados por Haussmann tuvieron el efecto de transformar símbolos populares ya asentados en *signos* variables cuyos significados dependían de la interpretación subjetiva del espectador.

En el París del siglo XIX reconocido por el auge de la cultura capitalista, la imagen de estos monumentos al final de las perspectivas se convirtió también en un agente publicitario que promocionaba a la ciudad como destino turístico. Si antes las salas de exposiciones de vidrio habían explotado el simbolismo tecnológico como una estrategia de espectacularidad, los bulevares de Haussmann siguieron este precedente en lo relacionado a la manipulación consciente de las imágenes de la ciudad. Por ejemplo, el estado se apropió de aquellos sitios de valiosa relevancia popular solo por los valores asignados como imágenes representativas, como otra anticipación del espectáculo Debordiano, invadido por sus apreciaciones sobre la alienación moderna.

En virtud de la gran longitud de los bulevares, en muchos casos, los monumentos en los extremos de los ejes se encontraban demasiado alejados para poder ser vistos. Incorporados en un París reorganizado con grandes bulevares, los estatus de los monumentos fueron anticipados de forma enfática por la ciudad misma. Benjamin alegó que los edificios a lo largo de los bulevares se cubrieron con grandes lienzos para ser revelados una vez finalizados. Más que conmemorar un evento específico o cumplir una función institucional legible, los bulevares también se convirtieron en testimonio icónico y permanente de un momento histórico colectivo, en construcciones con una diferencia bien marcada en vez de edificios puntuales o meros marcadores.

Más que una entidad estática destacada dentro del tejido urbano, estos bulevares conformaban una estructura dinámica y volátil, una composición con movimiento vehicular y peatonal puesto en primer plano en contraste con la neutralidad controlada de las alturas de los edificios. Con una distancia de más de cinco kilómetros de largo, los bulevares constituyeron los laterales de un escenario de perspectivas interminables y en movimiento constante. En particular para el centro de Pompidou de Piano y Rogers (capítulo 2), como también para el

Institut du Monde Arabe y la Fondation Cartier diseñados por Nouvel (capítulo 3), esta redefinición dinámica de laterales urbanos proporcionó un punto de partida influyente para el concepto de la fachada en un escenario parisino contemporáneo donde no solo se ponía en primer plano la actividad de la ciudad en contraste con el edificio, sino que la fachada del edificio en sí se veía involucrada en forma activa como un componente dramático. En el Pompidou, se concibió la idea de que la transparencia de la fachada uniría las actividades de los ocupantes del edificio con la de la ciudad y crearía una continuidad que seguía el significado atribuido por Haussmann de los costados de los bulevares en contacto con la ciudad activa. En el edificio Cartier, la imagen de la calle en movimiento constante se ve reflejada en la fachada de vidrio diseñada por Nouvel. En un manifiesto de representación cultural, la fachada podía lograr este efecto no solo por sus vidrios reflectantes, sino también por la idea de Haussmann de realzar el tránsito de las calles como un componente sublime de la composición urbana.

Para los habitantes y comerciantes a los que Haussmann privó de sus derechos a través de la apropiación de sus propiedades, los bulevares representaban el derecho del estado de apoderarse de terrenos enteros de la ciudad de manera indiscriminada. Además, como estrategia visual, el bulevar no solo representaba la autoridad del estado en ese momento en particular, sino que estaba implicado en una representación de poder histórica mayor. Sin embargo, al evocar la imposición de vistas en perspectivas de Le Nôtre para Luis XIV tanto en el eje de las Tullerías del Louvre como en Versalles, vemos que las representaciones de poder en la era de Haussmann eran diferentes. Como observó Allen S. Weiss, la vista en perspectiva que se impuso en el jardín del siglo XVII estaba relacionada directamente con la mirada del rey y funcionaba a dos escalas. A la escala del paisaje de Le Nôtre, el eje con extensión hacia el oeste imponía su reinado con la divinidad de la puesta del sol; dentro de su corte, la mirada del rey era una estrategia local para quitarles poder a sus súbditos. Sin la presencia y representación literal del rey en la terminación del eje, los bulevares constituyeron una secularización de la vista en perspectiva adecuada a las representaciones de poder en una sociedad republicana posrevolucionaria.

Sin embargo, los mecanismos fundamentales inherentes a la perspectiva como estrategia visual tenían, de igual manera, el poder de afectar las relaciones entre los habitantes de esta ciudad recientemente configurada, en particular si se tiene en cuenta un aspecto teórico. El historiador de arte Norman Bryson explica las consecuencias de los encuentros entre estos campos geométricos dinámicos al relatar la escena de Sartre del "observador en el parque" (*El ser y la nada*). Como el campo visual del observador solitario, su horizonte, sus líneas de convergencia implícitas, se arruina con otro (el Otro, un intruso), Bryson sostiene que los cambios en los puntos de fuga de centro a tangente alejan la escena del observador hasta "donde él no está". Este cambio constituye la tesis de Bryson sobre la "aniquilación de la posesión del yo", un *descentramiento* moderno del sujeto, un fenómeno que propone como la norma, más que como la excepción, del espacio en perspectiva.

Si aplicamos la conjetura de Bryson al París de Haussmann, la consecuencia de imponer campos de perspectiva de muchas escalas continuamente a través de diferentes escalas y zonas alejadas de la ciudad se hace evidente y aterradora: no solo cambió la morfología de la ciudad al ajustarse a la orden de la mirada, sino también el orden profundo de las relaciones entre los habitantes. Con las distorsiones escalares y los mecanismos de observación impuestos en el bulevar se produjo la desintegración de la intimidad urbana que antes se había compuesto por "la posesión del yo" de los habitantes. Si no único en un sentido puramente teórico, esta posesión del yo era, desde luego, el elemento fundamental en la constitución de la privacidad personal dentro del espacio urbano.

La mirada del nuevo público burgués en el París de Haussmann iba a tener como sujeto a una nueva clase de habitantes desconocida para ellos. A medida que los bulevares atravesaban la ciudad en líneas rectas constantes, provocaban una vista transversal de los barrios que habían sido cerrados y no se podían ver. Inmediatamente detrás de las fachadas reguladas del bulevar, se podía ver los barrios de clases más bajas. Los integrantes de estos barrios tenían total acceso a las calles principales de la ciudad. En consecuencia, los bulevares ofrecían un ámbito para la ostentación de la burguesía no solo entre ellos, sino también a una gran combinación demográfica de clases económicas y nacionalidades. Frente a las diferencias

sociales y económicas irresolubles, la mirada del público se volvió anónima, pasiva y verdaderamente moderna en su desafección desconocida.

Varios escritores se han referido a aspectos similares de los bulevares. En especial para Engels, la nueva calle moderna y muy concurrida era aborrecible: "mientras más cantidad de gente amontonada en un lugar pequeño, más repulsiva y ofensiva se hace la indiferencia despiadada, la concentración insensible de cada persona en sus asuntos privados". Los situacionistas, en un estilo similar al Marxista, fueron aún más críticos al reconocer a los bulevares parisinos como los agentes principales del funcionamiento mecánico de la ciudad que establecen el marco para el "imperativo artificial de velocidad, ahorran el tiempo capitalizado, se dirigen rápidamente a sitios de producción o consumo alienados". Solo Benjamin halló algo de elegancia, aunque ambivalente, en los bulevares axiales y en las multitudes que estos generaron. Baudelaire advirtió que las multitudes también se hicieron para exhibir un escenario enervado para que el *flâneur* del poeta se embelesara, pero también se desfigurara, dentro del escenario cosmopolita moderno: "el estigma que la vida en la metrópolis impone sobre el amor".

Como consecuencia del trabajo de Haussmann, la ciudad heredada por Mitterrand era estrepitosamente moderna. Estaba desmembrada por bulevares que rebalsaban de gente y tráfico a través de un paisaje de muchas escalas hacia puntos de referencias transformados en espejismos vaporosos. Debido a los bulevares, la nueva ciudad burguesa también se convirtió en un ámbito incesante para la exhibición, y la ciudad completa se volvió una vitrina temporal. Cuando se la caracteriza en estos términos sutiles, la cualidad imaginaria concebida por Mitterrand de sus monumentos cristalinos brillantes parece una respuesta contextual al mismo París, una ciudad que palpita radiante con fuerzas de enajenación como también de luz.

Transparencia, vigilancia, racionalización

Sigfried Giedion y Benjamin, entre otros, han observado que la red de calles principales y espacios públicos verdes de Haussmann fue motivada por un plan más siniestro y evidente. La mejora del espacio público y la introducción de luz y aire se produjeron también con la intención de aquietar a las masas insatisfechas, a quienes Haussmann admitió con desdén dentro de los rangos del público. En el caso de que estas medidas fueran inadecuadas, los bulevares ensanchados, en especial en la sección este de la clase trabajadora cerca del nuevo Bois de Vincennes, permitieron que el desparramo de las clases bajas sobre los bulevares se pudieran ver y, presuntamente, controlar. Ahora, el ancho de los bulevares no era solo un medio de vigilancia, sino también un medio que facilitaba el transporte de tropas para reprimir disturbios populares, que se habían presenciado por última vez en 1852. Más que la ambición de Mitterrand por reunir multitudes (en particular de turistas ricos) en puntos claves de la ciudad, el objetivo predominante del París del siglo XIX era su dispersión.

De la misma manera en que los proyectos de Haussmann fueron afectados por trasfondos inquietantes, los proyectos de Mitterrand fueron menospreciados. Ambas eras de Grands Travaux se toparon con resistencia a la idea de que una sola entidad gobernante impusiera sus antojos sobre toda la ciudad. Con frecuencia, Mitterrand era acusado públicamente de tener impulsos faraónicos por ordenar casi por completo él solo la idea y ejecución de los Grands Projets, a menudo para su propio beneficio político. Esta autoridad sobre la ciudad concedida al presidente fue histórica. Recién en 1975 la municipalidad de París tuvo nuevamente un intendente elegido de manera independiente, luego de que en 1871 se rescindiera el derecho de la ciudad a la autonomía después de las revueltas de la Comunidad de París.

Por mucho tiempo, la responsabilidad para con la ciudad se había considerado prioridad nacional sujeta a las normas y a los deseos del presidente o monarca. En la era de Mitterrand, a pesar de la elección de Jacques Chirac como intendente, hubo muy pocos cambios en el rol del presidente en todo lo que tenía que ver con la ciudad. Mitterrand logró la planificación de programas, sitios y competiciones para varios Grands Projets junto a su ministro de proyectos especiales, Emile Biasini, y un comité exclusivo de cuatro personas: Paul

Guimard, escritor; Jacques Lang, Ministro de Cultura; Robert Lyon, jefe de gabinete y consejero presidencial; y Roger Quillot, Ministro de Obras Públicas. La prensa popular cuestionaba reiteradamente la concentración de poder que imponía asuntos públicos importantes. El objetivo estético de los proyectos de modernizar abiertamente París también era, con certeza, un asunto polémico. Para el público en general, los planes iniciales de incluir una pirámide de vidrio y acero en el corazón del patio del siglo XVII del complejo Louvre parecía arrogancia estilística absurda. Sin embargo, en la actualidad, hasta el crítico más cruel admitirá que el descontento y la controversia generados por la pirámide se apaciguaron considerablemente desde su finalización. De hecho, en muchas instancias separadas que involucran a la famosa construcción de vidrio en los Grands Projets, la indignación pública se acalló cada vez más gracias a la familiarización con la obra. En los edificios nuevos, la presencia de tecnología de vidrio de avanzada, tanto en sistemas de soporte como en la buena calidad del vidrio, quizás ocasionó una distancia suficiente de las objeciones preconcebidas que anticipaban al rascacielos de vidrio de forma rectangular como se propagó en los años setenta. Los sistemas y superficies modernos están caracterizados por el ingenio técnico más que por la homogenización tecnológica.

De la misma manera, las nuevas construcciones de vidrio ahora son más responsables con respecto a una variedad de factores ambientales que en épocas anteriores fueron motivo de objeciones financieras sólidas. Dichas tecnologías, especialmente en las modificaciones de superficies y los métodos de aplicación de revestimiento, mejoraron considerablemente el rendimiento del vidrio y redujeron el costo de los sistemas de climatización de interiores. En los años 70, los rascacielos de vidrio de La Défense estaban prácticamente despoblados; ahora, las construcciones de vidrio más recientes en la misma zona están completamente ocupadas.

Las objeciones que más se han hecho a la arquitectura del vidrio podrían establecerse a partir de niveles más altos de discusiones críticas, las que, como en el caso del bulevar en perspectiva, involucran al material con el discurso de la visión. Martin Jay, en su abarcativo libro *Downcast Eyes*, resume la aparición recurrente de críticos "fotofóbicos" que se extiende a través de la filosofía francesa del siglo XX, desde Bergson y Foucault hasta Derrida y Lyotard. Jay da cuenta de la profunda desconfianza por parte de estos escritores hacia el rol hegemónico de las metáforas visuales en el arte francés y el discurso intelectual. Además, el mismo Jay también apuntó que la cultura urbana actual en París, en la que muchos de estos filósofos produjeron sus tratados, se mantiene notablemente indiferente a sus críticas. Después de todo, la "Ciudad de las Luces" es reconocida por las formas culturales de naturaleza predominantemente visuales (la moda, el cine, y la arquitectura).

La relación que tiene el vidrio con estos discursos se basa en una conjetura fundamental: la ventana de vidrio provee un marco visual bipolar desde adentro y desde afuera, un plano pictórico que está intrínsecamente relacionado con el lienzo pintado, el plano de perspectivas o quizás más estrechamente, con la imagen fílmica. Desde un interior desvinculado, la habilidad de capturar la escena envolvente y de reflejarla introspectivamente en ella no es más que otra versión de la misma mirada problemática.

Las órdenes de restricciones económicas para cubrir espacios interiores ecológicamente respalda aún más esta analogía. La vista, normalmente separada de las demás actividades sensoriales, representa al mundo exterior expuesto a críticas, lo aísla, lo materializa, y le da al espectador la oportunidad de controlarlo a través de una abstracción distante. En pintura, de acuerdo con la teoría, la desvinculación del sujeto de modos sensoriales alternativos genera incorporeidad, reduce lo erótico e incluso el componente *narrativo* del espacio a la vista (y sus participantes), ya que la aprehensión se encuentra limitada por parámetros puramente visuales.

Algunas críticas más recientes llegan a la siguiente conclusión: mientras que el sujeto es representado como trascendente y el objeto a criticar como inerte, los límites éticos, que previamente lideraban las relaciones entre estos dos, se desintegran. Tal como Michel Foucault menciona en su obra acerca de la evolución de instituciones disciplinarias, la arquitectura tiene la capacidad de revelar los aspectos visuales más perturbadores, mucho más que la pintura u otros medios de representación. Al permitir o bloquear la visión, los elementos constituyentes de los edificios, ya sean ventanas, puertas, pasillos, espacios, transforman relaciones jerárquicas entre aquellos que son observados y aquellos que observan, entre aquellos que

son analizados y los que analizan. De acuerdo con Foucault, esta transformación ocurre particularmente cuando las acciones del cuerpo son controladas. Las ideas de Foucault no solo se extienden a aquellos que se encuentran en puntos de poder privilegiados, sino que también implican la transformación de una amplia cadena de relaciones: en este mundo visual exagerado, todos serían cómplices de alguna manera, todos serían vigilados por alguien más. En un intento de eludir la atención y mantener una neutralidad cautelosa ante dicha perspectiva, Foucault supone que el efecto final sobre la población sería la regularización sistemática del comportamiento. Este potencial alarmante pasa a ser doblemente problemático cuando se consideran grandes obras públicas. En tanto el mecanismo discreto de la ventana enmarcada se extiende hacia la enorme pared de vidrio, se considera que el edificio diseña relaciones entre los individuos y la cultura nacional de una manera simbólica y literal. Un reclamo frecuente reportado en los medios populares de comunicación por los investigadores que anticipaban la experiencia de trabajar en los espacios vidriados de la Bibliothèque Nationale de France era sobre del hecho de estar constantemente en exhibición, como "animales en un zoológico", expuestos a la examinación de un público general que estaba demasiado distante como para que los investigadores pudieran comprometerse de una manera recíproca y significativa.

Si los cuerpos del observador y del observado pierden el encanto a causa del mecanismo de la ventana sellada, el cuerpo del edificio, por otro lado, se transforma en presa del salvajismo de la visión. La idea renacentista de transiluminación plantea que las implicaciones metafísicas de la luz, la *luz* divina, era la verdad, que en última instancia era voluntad de Dios. La fascinación del siglo dieciocho por los instrumentos ópticos y las propiedades matemáticas de la luz y la óptica representaron un intento de recuperar la pureza geométrica de la naturaleza, y por ende la guía divina. Para la arquitectura, el origen de estos principios se dio en el Renacimiento, ya que están basados particularmente en la transparencia que implican los estudios anatómicos de Leonardo da Vinci. Sin embargo, el fruto de esta iluminación divina resurgió en el período de los altos modernistas, reforzado por los principios inherentes al período de la Ilustración. En un gesto que estaba ideológicamente dotado de la misma manera, el edificio, su estructura, sus sistemas mecánicos, sus procesos de construcción, y su propia piel, fue violentamente "desnudado", y su funcionamiento hermético interno revelado. Este desnudarse se realizó para comprometerse con la inteligencia; esta revelación tenía una intención tanto moral como didáctica. El imperativo de la autenticidad le dio impulso a la idea de representar simultáneamente la sistematización de la construcción en desarrollo, y asegurar no sólo que la construcción sea tecnológicamente racionalizada, sino que también tenga una lógica aparente o *transparente*.

Este impulso invasivo de racionalizar la simbolización en la construcción comparte una gran parte conceptual con la representación en perspectiva; sin comprobarlo, ambas tienen la capacidad de sublimar todos los aspectos de la construcción y la escena a través de la lógica impuesta por la mirada. Para ambas, la manifestación de esta lógica ocurre en términos geométricos, ya sea en la construcción matemática del cono de perspectiva visual, como también en la imposición de un módulo regularizado de la estructura de un edificio y sus sistemas constituyentes. La extensión más problemática de este efecto se reflejaría nuevamente, en el cuerpo; no en los cuerpos de los visitantes en sí mismo, sino en la gran metáfora del edificio mismo visto como un cuerpo. Tras sugerir la inclusión de las ciencias biológicas emergentes en el plan de estudio de la escuela Ecole des Beaux Arts del siglo dieciocho, la idea de *transparaître* que impuso la escuela, proporcionó al cerramiento del edificio la analogía con la piel humana: así como la presencia de los órganos internos es visible en la superficie de la piel, los espacios interiores se deberían evidenciar en la masa externa de los edificios. Son numerosas las correlaciones en esta analogía; no solamente la envolvente del edificio se equipara con la piel corporal, sino que también la estructura del edificio se compara con el esqueleto, y sus sistemas mecánicos con el sistema de circulación. Teniendo en cuenta esta metáfora, la transparencia en el límite exterior resulta inquietante. Las propiedades físicas básicas del edificio no sólo están invertidas, sino que también están controladas, sujetas a una base de empirismo lógico. El crítico Gerhard Auer escribió: Leonardo analizó el cuerpo humano minuciosamente para obtener el secreto de su belleza; Alberti y otros definieron esa estructura espacial invisible de geometría proporcional que podría usarse para imponer reglas universales en los edificios. Filarete demostró en sus dibujos anatómicos lo que más tarde postuló Filibert de l'Orme: el hecho de que estructuras internas se manifiestan a sí mismas en un aspecto

externo. Y además, fue durante el período de la Ilustración (y el progreso de la ciencia) cuando el mito de la transparencia alcanzó su apogeo: el material ya no se clasificaba entre pesado y ligero, entre sólido y aireado, entre opaco y transparente. Sus contradicciones se fusionaron en una estructura infinita que se hizo legible gracias a una mirada de Rayo X del conocimiento empírico. De acuerdo con Auer, una condición "objetiva" y transparente en el límite exterior implicaba que a través de la desintegración de la piel externa como el límite *fisiográfico* del cuerpo, la racionalización del cuerpo humano mismo se completaría.

En el París contemporáneo, dos agentes de visión se unen para formar una manifestación escalonada y multiplicada del espectáculo urbano (en el espectro histórico del urbanismo, quizás la manifestación del espectáculo). Al comienzo del bulevar de Haussmann, un plano de perspectiva imaginario refleja vacío, o acaso signos vacíos (monumentos lejanos y flotantes desconectados de sus lugares culturales). Situado en algún lugar más allá del infinito, este plano de perspectiva está enmarcado por los laterales dinámicos de la estructura vernácula de la ciudad, como si las líneas que se extienden hacia fuera del marco se hubieran incorporado como milagro por la vida apremiante de la ciudad. En este contexto, Mitterrand ubicó su arquitectura de vidrio distintiva como para desafiar al paradigma perspectivista de la época anterior con el suyo. Como en el caso del Louvre, el Grande Arche o incluso la Opéra Bastille, cuando los monumentos de Mitterrand están situados directamente en ejes urbanos, su transparencia se interrelaciona con el vacío que los antecede. Situados en los laterales urbanos, sus edificios transparentes se involucran y de hecho intentan convertirse en el alma de la ciudad.

Mientras los cuerpos de los visitantes y del público en general se visualizan y se analizan a través de las pieles traslúcidas de los edificios monumentales, también lo hacen los cuerpos de los propios edificios, repletos en los dominios internos anteriormente ocultos y oscuros. Los bulevares de perspectivas de Haussmann le añaden el contexto final a los mecanismos incesantes de la visión en una gran muestra múltiple del alcance potencial de la mirada racional. Solo se necesita observar el Centro Pompidou para admitir una convergencia de tales especulaciones. Aun así, esta interpretación de la relación del edificio con su entorno está incompleta sin la dinámica social compleja de la misma condición transparente (ver capítulo 2).

Transparencia, accesibilidad, política

Acerca de la biblioteca nacional, en 1995 Mitterrand expresó: "El segundo imperativo era completamente nuevo: consistía en alojar una gran cantidad de personas, de todas las edades, profesiones y vocaciones; gente dispuesta a enriquecer su conocimiento y su cultura y a poder obtener acceso a los documentos necesarios para su trabajo". Esto sugiere una intención básica por parte del estado. Efectivamente, el idealismo dominante de muchos de los Grands Projets estaba basado en un principio de accesibilidad, una apertura de la cultura francesa, previamente cerrada y por ende elitista, al público general. Este plan se repitió de forma consistente a lo largo de la concepción y planificación de todos los Grands Projets; la interacción del público en general con las diversas instituciones culturales mediría su éxito. Y ciertamente, la dispersión de diferentes formas de cultura pública por toda la capital desde el inicio de los proyectos ha sido sorprendente.

Los museos nuevos y renovados ofrecen un gran espacio de exhibición al público, y permiten la exposición de numerosas colecciones permanentes que anteriormente permanecían en depósito. La renovación del Louvre facilitó la circulación y proporcionó nuevas galerías públicas, algunas visibles por completo desde la vía pública (figura 1. 12). Con respecto a las ciencias, se crearon instalaciones educativas importantes y muchas de las que estaban deterioradas se renovaron. A pesar de la controversia relacionada con el programa, la nueva biblioteca nacional ofrece el acceso público necesario al material que antes estaba reservado para uso académico. A través de su capacidad para alojar grandes cantidades de personas, los nuevos salones de actuación de la Opéra Bastille tienen la ambición y el potencial de popularizar la ópera clásica.

Sin embargo, el impulso del acceso público popular iba a realizarse no solo a través de un acceso literal, sino a través de una connotación simbólica. Si los bulevares de Haussmann

ofrecían una conexión visual y física en una escala urbana, los edificios de Mitterrand interpretaban la metáfora de la transparencia en la escala del edificio; la metáfora de la accesibilidad ligada al gobierno de izquierda y la democracia simbólica. Cabe destacar que al principio no se imaginaba que el uso del vidrio se utilizaría con este fin, sino que adquirió relevancia a medida que algunos edificios se iban concluyendo y un grupo de monumentos de vidrio emergió para identificar la influencia de Mitterrand. Ni la Grande Pyramide, ni el Institut du Monde Arabe (ambos proyectos iniciales) utilizaban vidrio abiertamente como un recurso para simbolizar intenciones políticas. Sin embargo, llegado el momento de la conclusión de la biblioteca nacional, el vidrio ya había alcanzado una importancia que se implementaba cada vez más para dar lugar a un significado político particular.

La vinculación contemporánea de la accesibilidad literal a través de la arquitectura, especialmente de la arquitectura transparente, con la democracia simbólica no se originó con Mitterrand. Hasta hace poco, en la década de 1960, esta metáfora se impulsó en la conciencia pública a través de la visualización de "instituciones abiertas" promovidas por de Gaulle y André Malraux (en ese entonces ministro de cultura). Su culminación fue la construcción del Pompidou Center, un centro cultural que abarcaba varias funciones desde biblioteca pública, cine, hasta un centro de arte moderno. Sin embargo, en la década de 1960, el gesto principal de la apertura de la cultura oficial estaba orientado hacia las provincias francesas; esto implicó la descentralización fuera de París, que tuvo un efecto completamente opuesto al de los Grands Projets. Ciertamente, los Grands Projets representan un esfuerzo visible por glorificar y centralizar la capital como lo hicieron los proyectos del período de Haussmann.

Al utilizar la arquitectura de manera consciente como un vehículo para representar la expresión ideológica específica, las intenciones del estado siguen siendo un tema de disputa pública. Las últimas décadas han visto la arquitectura transparente de Mitterrand afianzarse como un foco nacional de desacuerdo político entre la derecha conservadora y la izquierda progresista. Sin duda esto se debe a la obstinación de la derecha a aceptar la imposición de una serie de monumentos en París que permanecerán por siempre como el legado visible de un régimen socialista. Sin embargo, esto también se debe, no en menor medida, a los gastos desproporcionados de Mitterrand en arquitectura pública que fueron en parte responsables de la recesión económica nacional de la década de 1990 (la crisis). Ya sean o no razonables, estas afirmaciones sin duda influenciaron la recepción pública de la nueva arquitectura, en especial en el caso de la biblioteca nacional.

La conexión de los Grands Projets con la política de izquierda existe en diversos niveles. En primer lugar, por sí mismo, el concepto programático de proyectos financiados por el estado puede tenerse en cuenta como una demostración de los principios socialistas, un ejemplo de la responsabilidad y el potencial del estado para promover la cultura más allá de la iniciativa privada. Igual de importante es el primer gesto de Mitterrand con respecto a la extensión del eje de la Voie Triomphale hacia las zonas más pobres de la ciudad en el este, un gesto simbólico importante del compromiso de la izquierda con los segmentos de la ciudad privados de sus derechos. Del mismo modo, como ha sido mencionado, los dos parques de los Grands Projets fueron situados cerca de las zonas de clase trabajadora. Si bien ciertamente representan un apaciguamiento político en sectores de voto importantes, los parques altamente utilizados son servicios incuestionables y fueron proporcionados sin intenciones ocultas en la época de Haussmann de aplacar trabajadores disconformes.

A pesar del deseo de Mitterrand de representar esos gestos de mentalidad social como fenómenos del gobierno de izquierda, muchos se originaron en las prácticas establecidas por la Revolución Francesa. De hecho, de muchas maneras la iniciativa socialista de los Grands Projets incluía la apropiación descarada y la proyección de público conocimiento de valores revolucionarios. El historiador de arquitectura William J. R. Curtis dijo de los proyectos de Mitterrand: "Por supuesto, sucede que la izquierda asume el poder para la conmemoración de la Declaración de los Derechos del Hombre, que se difunde como un acta de relevancia humana universal, y se nos asegura, como un recorrido futuro inevitable en los acontecimientos mundiales. Por lo tanto, la historia se resume para sugerir que la izquierda actual es la heredera de todo lo idealista sobre la revolución."

Los Grands Projets, inaugurados en el año 1989, era en sí mismo una conmemoración del bicentenario de la Revolución. Los tres monumentos eran instituciones que se ubicaban a lo

largo de la Voie Triomphale: el Grande Arche de La Défense, la Grande Pyramide du Louvre y la Opéra Bastille. La conexión del eje monárquico con la Bastille, el sitio más simbólico de la Revolución, es una prueba suficiente del homenaje que rinde el proyecto. La programación de los proyectos como centros culturales también surgió a partir del fervor revolucionario de las instituciones democráticas. Incluso el uso expresivo de la tecnología de avanzada se caracterizó por un fervor por todo lo revolucionario: los proyectos de 1989 continuaron con un legado establecido por el centenario de 1889, una exhibición que cuenta con construcciones entre las cuales se encuentra la imponente Torre Eiffel. En París, el expresionismo tecnológico monumental, que cuenta con la construcción de vidrio y acero como un componente esencial, está estrechamente vinculado a los símbolos de la Revolución.

Más importante aún para este estudio es que la transparencia era una temática heredada directamente de la Revolución, principalmente a través de la influencia del filósofo naturalista suizo Jean-Jacques Rousseau. Para Rousseau, la transparencia era una metáfora fundamental que expresa un estado utópico para los seres humanos. Cuando los sentimientos y pensamientos más profundos de cada persona fueran liberados, las engañosas apariencias exteriores (a las cuales Rousseau atribuye el peor de los males) desaparecerían, lo cual resultaría en una expresión pura de amabilidad innata. Jean Starobinski escribe sobre este tema, recurrente en los escritos de Rousseau: "El mal es un velo y es confusión, es una máscara. Está estrechamente vinculado a la ficción, y no existiría si el hombre no tuviera la peligrosa libertad de negar, a través de un artificio, lo que se le concede por naturaleza".

La extensión de la teoría de transparencia simple de Rousseau a los principios del orden social es profundamente importante para el imaginario político de la Revolución. A través de la sugerencia de una soberanía popular gobernada por una ley autoimpuesta de razón, su adhesión al *honnête homme* se proyectaba en un estado político utópico en el cual el gobierno por parte de la gente surgiría de forma espontánea, a partir del interés por el bien común. Dicho estado idealizado podría alcanzarse únicamente eliminando la separación entre el gobierno y la gente. De esta manera, la retórica de accesibilidad que presentan los proyectos urbanos de Pompidou y Mitterrand era transmitida principalmente a través de un sentimiento persistente de la transparencia romántica de Rousseau. Como parte del trasfondo de la doctrina de la Revolución, el concepto de transparencia había estado influenciando universalmente el pensamiento francés durante varios siglos.

La transparencia, incluso en los días de la Revolución, no era tal sin sus evidentes conflictos. Debido a que dicha transparencia pasó de ser una hipótesis utópica a un conjunto real de prácticas sociales, esas contradicciones se tornarían terribles. R. J. Sierksma escribió: "La Revolución Francesa la demandó (la transparencia completa) y le otorgó poder político. El aislamiento se tornó antirevolucionario. La privacidad se convertía en sospechosa". La "soberanía popular" a la cual Rousseau adhería se convertiría en una forma de justicia popular que se caracterizaba esencialmente por una política estatal compuesta por las masas. Tal como lo demuestran las tristemente célebres masacres de septiembre de 1790, los ciudadanos recientemente ungidos eran sancionados con el fin de "purificar" la sociedad, a través del asesinato de cualquier persona que levantara mínimas sospechas de albergar empatía secreta con el realismo, o de prisioneros que significaban una amenaza hacia la nueva pureza republicana. Aplicada a la arquitectura, la metáfora de la transparencia se encontraba igualmente sobrecargada. Después de la Revolución, Danton autorizó "visitas domiciliarias" indiscriminadas: allanamientos sorpresivos realizados a altas horas de la noche o temprano en la madrugada en domicilios en los que se buscaban pruebas incriminatorias en contra de la República. También se le exigía a los habitantes que expusieran en las paredes externas una lista de visitantes. En nombre de la transparencia, ningún secreto debía ocultarse al gobierno populista. Incluso las paredes compactas de las casas debían revelar información potencialmente peligrosa.

Durante la apropiación de los valores de la Revolución para caracterizar su mandato, el gobierno de Mitterrand eligió de forma cuidadosa aquellos valores de sus etapas más tempranas y menos controversiales, con el propósito de acentuar principalmente la proclamación de los derechos humanos universales que realizaba la Revolución. La adopción de la transparencia que Mitterrand eligió para simbolizar la disolución de los límites entre el estado y la gente se presenta como selectiva, dada la historia conflictiva del concepto desde la Revolución. Si el objetivo del proyecto era la expresión de la accesibilidad, es muy probable

que haya habido una metáfora más benigna.

TRANSPARENCIA Y MODERNIDAD

Mientras que la transparencia tiene asociaciones particulares en Francia, también puede vincularse al desarrollo universal de la arquitectura moderna. La transparencia, tanto en sentido literal como fenomenal, al igual que el metafórico, dominó toda la obra arquitectónica modernista, desde Le Corbusier hasta Mies van der Rohe y Rietveld, hasta las obras recientes de Richard Neutra and Gordon Bunshaft. De hecho, el proyecto modernista llamó la atención de Vidler hasta el punto de estar "espantado" por la idea. Y mientras la arquitectura modernista temprana no estaba involucrada de forma consistente con el uso actual del vidrio, sus características principales incluyen la periferalización del espacio y la desintegración concurrente del límite exterior. Estas características sugieren la definición de otra forma de transparencia, más evidentemente interpretada por Colin Rowe y Robert Slutzky. Theo van Doesburg, cuyos manifiestos de de Stijl proponían la expansión del espacio desmaterializado en el campo de la vida (proletaria) diaria, proporcionó la ideología reformativa complementaria. Aparentemente, a través de un límite externo desaparecido, un campo puramente estético se liberaría y prosperaría hacia un paisaje vernáculo. A medida que la estética de de Stijl se expandía, la misma rehabilitaría de igual manera a la población en general. La gente común podría vivir mejor, con mayor libertad y honestidad en un ambiente sin restricciones.

La revolución estética que van Doesburg albergó no ocurrió a través del lenguaje enrarecido ni de la producción efímera de los arquitectos de de Stijl. En cambio, la "construcción objetiva" se manifestaba principalmente en Francia, inscrita de manera imborrable en el panorama vernacular creado por Le Corbusier y sus imitadores, en cientos e incluso miles de edificios que interpretaban sus avances estéticos y espaciales. Esta proliferación ocurrió principalmente en términos de la transparencia; no la transparencia que presenta una construcción de vidrio, pero sí una que se manifiesta en forma de volúmenes de espacio y solidez en una relación rígida con un contenedor exterior. En la etapa inicial de la carrera de Le Corbusier, este contenedor comprendía un sello que eran las paredes blancas características de la fase de "maquinaria" internacional de sus trabajos, cuyas producciones paradigmáticas, las villas en Poissy y Garches que se ubicaban en las zonas periféricas de París, fueron enormemente influenciadas en Francia. De hecho, la obra de Le Corbusier evidenciaba de forma más perceptible las demandas heroicas de van Doesburg por la estatización universal. Esto ocurrió hasta la última, controversial e incluso más efectiva excursión en lo vernacular a través de la expansión del vidrio.

Tan omnipresente como la influencia de Le Corbusier y la última aparición del vidrio en Francia, no se le puede atribuir el tipo de reforma social que se puede encontrar tanto en el naturalismo romántico de Rousseau como en la fusión modernista de la política y la estética, en la cual ambas metáforas utópicas de transparencia se consideran igualmente sobrecargadas. Tal como lo han demostrado los críticos del modernismo, las profecías de reforma social eran, en el mejor de los casos, ingenuas e inevitablemente confusas entre las propiedades literales de la arquitectura y sus metáforas asociadas.

En consecuencia, tres conflictos principales debilitan la implementación de un símbolo contemporáneo de la transparencia en París. El primero es la operación apresurada socialista que buscaba reestablecer la metáfora conflictiva de la Revolución, la cual está sobrecargada por los eventos del Terror. La segunda es la relación problemática de la transparencia con las aspiraciones fallidas del movimiento moderno, un deseo igualmente ingenuo de infectar el mundo con la estética y el moralismo social vinculado con el movimiento. El tercero es la asociación teórica de la transparencia con los mecanismos de control. En su obsesión por revelar, la transparencia se enfrenta con las capacidades problemáticas de visualización que surgen a partir del engrandecimiento del comportamiento arquitectónico de los seres humanos con el fin de originar métodos de racionalización tecnológica en el diseño de edificios y espacios públicos. Estos conflictos han sido discutidos únicamente de forma superficial en su relación con el proyecto de Mitterrand; probablemente la obviedad que los caracteriza hace que los comentarios sean innecesarios. Sin embargo, se encuentran indudablemente en el núcleo de la recepción intelectual indiferente que caracteriza a los Grands Projets.

Este libro no tiene como propósito justificar ni invalidar estos edificios según estos términos expansivos, los cuales están limitados no por su exactitud, sino por su generalidad. Mediante un estudio exhaustivo de los edificios ubicados en su contexto particular, con sus objetivos e historias únicas, lo que se intenta es descubrir qué es complementario y qué es antagónico a estas condiciones esencialmente problemáticas de la transparencia. A través de los matices de cada condición específica, estos edificios han establecido su propio e igualmente coherente precedente, a través de la alteración y la contribución sustancial al cuerpo de la historia que rodea a un término tan decepcionantemente simple como básicamente esquivo, conocido como transparencia.

Referencias de las imágenes:

Página anterior: Dominique Perrault, Bibliothèque Nationale de France François Mitterrand. (En construcción, junio 1996.)

- 1.1 Grande Arche de La Défense de Johan Otto von Spreckelsen, 1989, lateral norte.
- 1.2 Bernard Kohn et Associés, entrada al metro, Métro Météor, 1999.
- 1.3 “*Plan général de Paris, au point de vue des promenades*”, A. Alphand en “Les Promenades de Paris”, 1867–1873. Cortesía de la Bibliothèque de la Ville de Paris.
- 1.4 Place de la Bastille, junto con la Opéra de la Bastille de Carlos Ott, 1989.
- 1.5 Grands Projets de François Mitterrand, Paris, 1998. (Ilustración: Ufuk Ersoy).
- 1.6 Paul Chemetov y Borja Huidobro, Grande Galerie du Musée National d’Histoire Naturelle. (Renovación, 1995)
- 1.7 Ricardo Bofill, Place du Marché, 1998.
- 1.8 Rue de Rivoli, mirando al este, 2000.
- 1.9 Tour Société Générale, La Défense. (Arquitecto desconocido)
- 1.12 I. M. Pei y Asociados, Passage Richelieu, Musée du Louvre 1992.
- 1.13 Vista desde Masa Yuki Yamanaka y Armstrong Associates, Maison de la Culture du Japon, 1997.



⚙ Paris, The Grand Projet

IN 1998 THE INTERNATIONAL PUBLIC was presented with the completed Bibliothèque Nationale de France, culmination of the *Grands Projets* of François Mitterrand. These projects, comprising not only a number of individual buildings but also the urban design of significant portions of peripheral Paris, are attributed to the will of Mitterrand himself, much in the way that the

last great reorganization of Paris carries the name of Haussmann (however originally envisioned and presided over by Napoleon III). Compelled by creation of a symbolism monumental both at the scale of the individual building and at that of the city, the projects were motivated almost entirely by the French president. Although conceived and executed under a system of democratic governance, they entailed a decisive implementation on Mitterrand's part that often meant circumventing typical legislative procedures or political compromises that might have threatened to obstruct their progress. And thus appropriately, the *Grands Projets* will indeed remain a legacy, imbued with great possibilities of authoritative vision but tainted by the disquieting presence of authoritarian rule.

An American political sensibility might dismiss the series of building projects as phenomena of a lingering monarchist sensibility of power. Although this would probably be an accurate assessment, the first distinction to be drawn in France is in the very different historical value accorded to a paternalistic notion of state. Termed *dirigisme*, the traditional role of the state is not limited as an unqualified representation of its citizenry, but exists as its benevolent protector, guarantor of its wealth, and securer of equality among its citizens. *Dirigisme*, translated literally, connotes not only management but also guidance. This distinction is a legacy in France, where an expansive concept of state developed as democratic structures

introduced in the French Revolution joined with paternalistic leanings of Louis XIV's *ancien régime*. Evolving most recently under the consolidation of presidential power of Charles de Gaulle's constitution of the Fifth Republic of 1958, the leader of state was granted authority to make sweeping changes in parliamentary structures and elections, effectively giving presidents decisive control over a number of government offices and policies.

Many historians believe that of all recent French presidents, François Mitterrand assumed the mantle of Charles de Gaulle, his old political enemy, in assuming the mythic *politique de grandeur*.¹ Like de Gaulle, in the new bipolar structure of world power inherited from World War II, Mitterrand tenaciously maintained a notion of France as independent, however secondary. Under him, the public sector in France was also enlarged significantly; upon assuming office he nationalized thirty-six banks and a host of industrial companies, and expanded the nation's elite rail network. However debatably unsound economically, however vehement the calls for reform issued by the United States and other European countries, the legacy buttressed by Mitterrand is maintained zealously: in both public and political spheres, an expanded public sector is held in high esteem.² The idea of a beneficent state thrives in France, fortified ethically, and tenaciously, against the liberalism of competitive private economies elsewhere.

If we are to believe recent intellectual scholarship, the unrelenting French notion of state is complemented by an uncommon sense of the public (at least of those native French) of the collective whole of their society and culture. A consensually held amalgamation of cultural beliefs is at the core of the mythical national French persona, *la France éternelle*.³ Under such a value system, the relationship among the state, its leadership, and its citizenry is, despite the complexities and intrigues of a multifarious system of modern political parties, vaguely familial. The fluidity of identity between governing entities and their public constituency becomes of central significance when examining the Grands Projets, which were instigated by Mitterrand but had the intention of representing Paris, which had the historical mandate of representing all of France.

Most of the Grands Projets were built, to some degree, of glass. It is the contention of this study that the transparency of the projects presumed to express, yet simultaneously challenged, the implicit continuity between an expression of state and an expression of the public, an agenda embedded in Mitterrand's newly ascended leftist government. Predictably, these enormous monumental projects, as political statements brought into physical form and overlaid on the capital city,



1.1 Johan Otto von Spreckelsen, the Grande Arche de La Défense, 1989, north flank.

were enveloped in controversy. The most prominent buildings were greeted with national and international protests. Although Mitterrand and his committee deftly maneuvered successfully through the worst of these, building nearly all the projects proposed, his activities hardly exemplified the benevolent transparency proposed rhetorically as the new leftist relationship between the public and its government.

Surrounding these relatively local dilemmas is the larger crisis of monumentality itself, particularly in France. The oldest of European states, the nation's descent to secondary status after World War II is being steadily amplified by the cultural drain of international globalization. French intellectuals portray their traditionally hegemonous culture as under attack in all terms economic and cultural.⁴ Glittering in their glass skins and technological garb, Mitterrand's insistently transparent monuments present the beguiling desire to disappear, rather than to assert France's mythic presence.⁵

The most debated of Mitterrand's projects—I. M. Pei's Grande Pyramide du Louvre and Dominique Perrault's Bibliothèque Nationale de France—went beyond extolling the use of glass and steel; they were statements about the nature of transparency itself. The emergence of transparency was given added emphasis by the host of other prominent, although more politically benign, examples in the projects that also use glass—greenhouse structures (*Les Serres*) at the Cité des Sciences et de l'Industrie in the Parc de La Villette (1986) and at the Parc André Citroën (1992) designed by Adrien Fainsilber and Patrick Berger, respectively, in collaboration with engineers Rice Francis Ritchie (RFR); Jean Nouvel's Institut du Monde Arabe of 1987; and Pei's second, less controversial Petite Pyramide at the Louvre Carrousel of 1993. This book examines each of these Grands Projets as well as Nouvel's Fondation Cartier, completed in 1993, whose prominence in the public sphere grants the building relevance for the discussions at hand. These contemporary examples are set against two less recent works that establish precedents for monumental transparency in Paris: the Pompidou Center of 1977, by Piano and Rogers and Gustave Eiffel's tower for the Exposition of 1889.

Two other Mitterrand Grands Projets attest to the singular appearance of transparency at a monumental public scale, but since this book undertakes the study of transparency primarily as a material phenomenon (see Preface), they are not included. They are, however, significant to the scope of the transparent operation in Paris. The first, Johan Otto von Spreckelson's l'Arche de la Défense of 1989, establishes an emblematic precedent for the transparent antimonument; opposite to



1.2 Bernard Kohn et Associés, subway head, Métro Météor, 1999.

Pei's Grande Pyramide du Louvre, at the other end of the Voie Triomphale, the arch is seen through rather than focused upon.⁶ The second example, the last of Mitterrand's Grands Projets, was never built. Parisian architect Francis Soler's Centre International de Conférences was to be located along the Seine near the Eiffel Tower before cost overruns of Perrault's Bibliothèque Nationale quelled enthusiasm for the project. If it had been completed, Soler's visionary structure would have been a culmination of many of the themes posed by the other transparent Grands Projets. An international diplomatic meeting facility, replete with large facilities for the press, would be housed alongside a contemporary garden in enormous double-shelled glass boxes. Political events would be intermingled with huge trees and exotic birds, all of which would be open to view—and considerable interpretation—by the general public.

Although plans for this building were abandoned, Nouvel's Musée du Quai Branly, unbuilt at this writing, is intended for the same site. It will house existing collections from the National Museum of African and Oceanic Arts and the Musée de l'Homme. This latest museum, instigated not by Mitterrand but by his successor and long-time adversary, Jacques Chirac, was dubbed by the popular press as Chirac's own Grand Projet. Once again, it will continue the lineage of the contemporary Parisian monument: it will be built almost entirely of glass. Taken together across the public landscape of Paris, these buildings have been vehicles for a new symbolism. Despite Chirac's late rush to contribute his own transparent legacy, doubtlessly glass and technological imagery in Paris's monuments will be historically attributed to Mitterrand and, by extension, ascension of the Left to momentary power.

Anecdotes tell of Mitterrand's private obsession with *la transparence*. It was he, after all, who defended Perrault's glass towers against an international onslaught of (well-grounded) criticism. In the face of strikingly obvious problems associated with housing France's literary archives under glass, Mitterrand tenaciously justified the material's use by arguing for its cultural symbolism—accessibility of knowledge to all. And in a recent counter-gesture whose irony was not lost on many, the library, besieged from its opening by tremendous operational problems, was posthumously renamed by the succeeding rightist government la Bibliothèque Nationale de France *François Mitterrand*.

The proliferation of glass, however tempting to dismiss as Mitterrand's personal folly, is wedded in a far more complicated way to a contemporary international material zeitgeist. Initiated debatably by the French projets in the 1980s,

particularly Pei's pyramid, the use of glass and advanced technology pervades much architectural production in the present day, especially in buildings of British High Tech (Richard Rogers, Nicholas Grimshaw, Norman Foster, et al.) as well as more contemplative work in Switzerland of Peter Zumthor and Herzog and de Mueron. Despite the prominence and prevalence of contemporary glass, critical examination has been sparse at best; the most comprehensive overview occurred in a 1995 exhibition at the Museum of Modern Art in New York heralding "Light Construction." Here, curator Terence Riley equated attainment of lightness, most often through the use of translucent glass, with ambitions paralleling the rise and fall of architectural postmodernism. He wrote: "They [the projects in the exhibition] likewise reject the strictures of post-modernism, which have alternated between invoking, as inspirations for architecture, a suffocating supremacy of historical form or arid philosophical speculation."⁷

In France the ubiquitous appearance of glass in the 1990s hardly indicates interest in academic architectural polemics, although it follows Riley's suggestion that the emergence of transparency is largely self-propelled. Despite being advanced by the public scrutiny of the Grands Projets, the invasion of glass into realms of both public monument and commonplace vernacular suggests a popular movement with motivations beyond Mitterrand's political symbolism. Glass can be found in numerous recent commissions at all scales and degrees of civic significance completed by a variety of lesser-known French architects—Christian Hauvette, Frances Deslangier, Haumont and Rattier, Brunet and Saunier, Phillippe Gazeau, and many others.

In 1997, the pervasive presence of transparency in specifically Parisian architecture prompted a large exhibition sponsored by the Pavillon de l'Arsenal—the architecture and urban history center of the contemporary city—entitled "*Paris sous Verre: La Ville et ses Reflets*" (*Paris under Glass: The City and Its Reflections*), which chronicled the development of glass from its earliest appearances to the latest ubiquity. Beginning its documentation with examples of Gothic cathedrals of Saint Denis and Sainte Chapelle in the twelfth century, and tracing its proliferation in late nineteenth-century in department store atriums, train stations, arcades, and exposition halls, the exhibition ends its view of the latter day with the pervasive use of glass in modernist work of the 1930s and 1940s. The intent is apparent: if contemporary French architecture seems besieged by glass, history suggests that this is only a resurgence of a material that seems oddly wedded to Paris.⁸

This suspicion is borne out by examining the significant history of glass manufacturing in the city that dates to the fourteenth and fifteenth centuries.⁹ Considering the exorbitant price of glass at that time, importation of the fashionable commodity from Venice represented a significant economic loss for France. For several centuries France contrived to steal glass-making secrets and artisans from the Italians, granting immigrating glass-makers special noble status, although exposing them to risk of punishment by death if found out by Italian authorities. It was not until the seventeenth century that French glassmakers perfected a technique for casting glass on metal tables, which granted them the international market for the large sheets of flat glass eventually known as plate glass. In 1700, Louis XIV granted the manufacturer of this new product complete monopoly over its production. The company, Manufacture Royale des glaces de France, evolved over the centuries into the Saint Gobain Vitrage, S.A., now located in the Parisian suburb of Courbevoie and still the country's preeminent glass manufacturer. Indeed, in most of the projects presented in this book, Saint Gobain Vitrage played a considerable role, researching and engineering new methods for producing and constructing with glass.

French preeminence in glass manufacturing was confirmed in the widespread emergence of new building typologies employing the material in its capital. Whereas the most recognized nineteenth-century glass exposition building is Paxton's Crystal Palace of 1850 in Hyde Park, the most pervasive appearance and evolution of the building type was in Paris. In the world expositions of 1855, 1867, 1878, and 1889, the serial building of the great *Galleries des Machines* continuously challenged previously known structural concepts and scales of enclosed spaces.¹⁰ These buildings went beyond heralding new technologies of iron building. Constructed to house displays of consumer goods, they were meant to dazzle and seduce an increasingly large and undifferentiated public, influencing civic opinion in favor of governing entities responsible for the expositions.¹¹ Glamorizing the power of the state, the glass exposition buildings anticipated the definition of the spectacle that was to obsess Guy Debord and his band of Situationists a hundred years later, in another very Parisian phenomenon.

The presence of glass in Paris also had another precedent in a seamier locale to which Debord was far more sympathetic: *les passages couverts*, arcades built in the earlier nineteenth century. Largely destroyed by Haussmann's reconstruction of the city in the 1860s, their demolition elicited protestations by such figures as Louis Aragon, who in *Paris Peasant* described a very different aura of a glassed

space: “My attention was suddenly attracted by a sort of humming noise which seemed to be coming from the direction of the cane shop, and I was astonished to see that its window was bathed in a greenish, almost submarine light, the source of which remained invisible.”¹² For Aragon the glassed arcades were both frames for supernatural visions as well as venues for subterranean existence, imaginative life-lines for surrealists and dadaists.

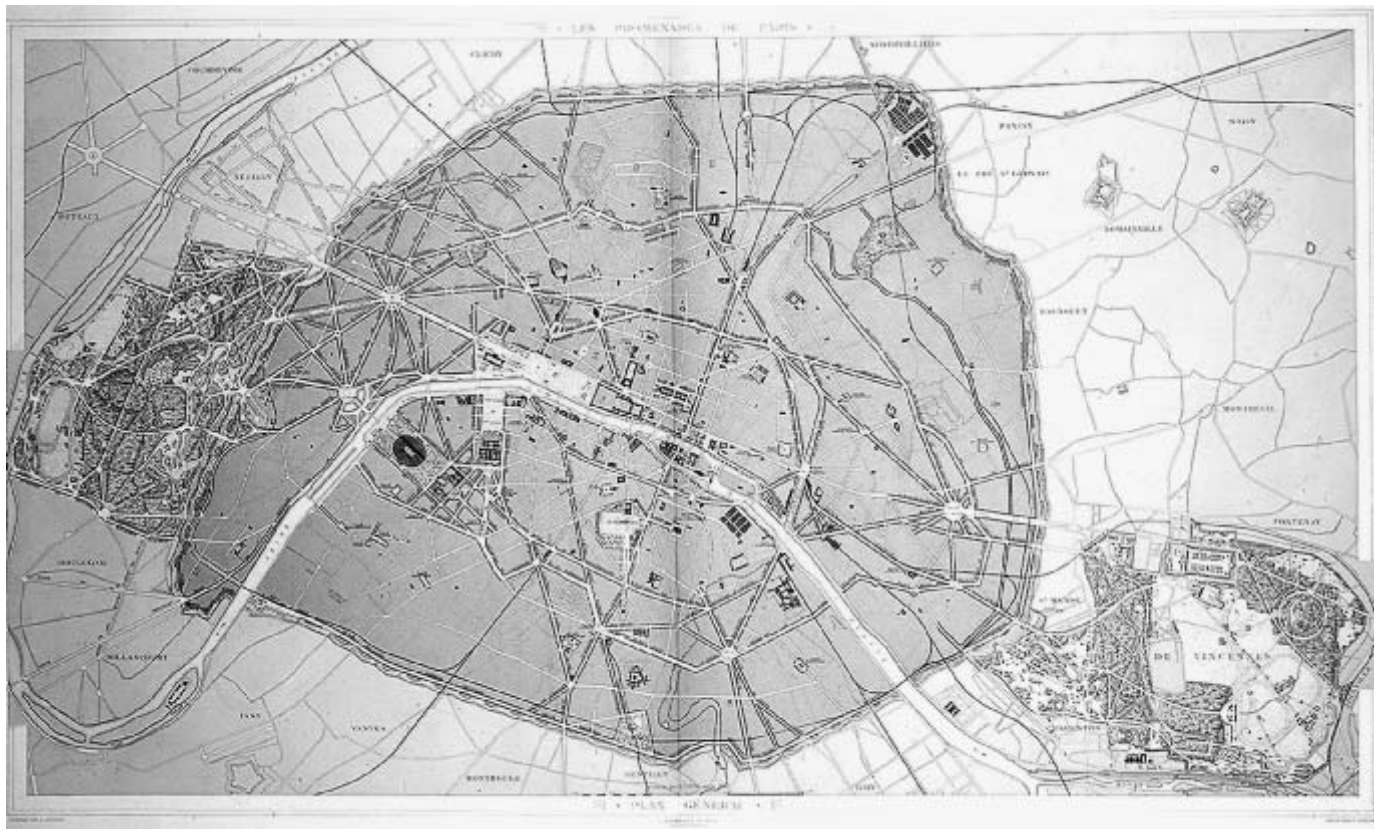
In these two very different urban structures, the presence of glass signals especially relevant, if contradictory, associations for the latter day. The arousing presence of the exposition buildings indicated the state’s full knowledge of the seductive power and expressive potency of advanced glass technology. Conversely, for surrealists, glass’s alteration of light and image incited a fantastic thrall that was conceived as a form of resistance to that same state; in this case, the hegemonizing tendency of Haussmann’s urban development. Both of these aspects of glass, firmly embedded in Parisian urban sensibility, unite to construct a paradoxical subnarrative, a conflicted “text,” in which the meanings of the new Grands Projets must operate, whether or not they were conceived in such terms.

THE CITY RESTRUCTURED

In beginning to address the Mitterrand projects and their presence in the city, it is first necessary to go further in understanding a more conventional sense of the historical urban context in which they were envisaged. No city in the world has been deployed as a symbol of national identity to the same degree as Paris. Since Le Nôtre followed Louis XIV’s command to extend the Tuileries axis down the Champs-Élysées in the seventeenth century, the city has served as an unparalleled laboratory for architects and urban designers. This willingness to experiment with the image and structure of the city at the grandest scale imaginable continued as recently as the 1960s, when Georges Pompidou, like Mitterrand, attempted his own transformation of Paris to address the demands and imagery of a contemporary technological city (see chapter 2).

Of the many periods of redevelopment, none is more instructive to revisit, however, than the precedent-setting Haussmannian era in the mid-nineteenth century. Certainly, issues raised in these earlier *Grands Travaux* served as the point of departure for contemporary critics and historians interpreting the effects of the Grands Projets.¹³ One particular distinction raised by Haussmann’s intervention parallels the intent of Mitterrand’s building program: while developing ambitious pragmatic solutions to an explosion of the city’s population, both regimes were





1.3 "Plan général de Paris, au point de vue des promenades," A. Alphand in "Les Promenades de Paris," 1867–1873. Courtesy Bibliothèque de la Ville de Paris.

also actively involved in discovering urban and architectural devices through which to transform the city into a monument. In their similar missions to intervene in extant orders of monumentality, the two eras forced changes to the expression of national identity and drastically altered the mnemonic order of the city.

Haussmann's legacy first established an overwhelming physical setting within which the Mitterrand projects would have to resonate. Although Haussmann's reorganization of the urban fabric was motivated by a number of highly complex infrastructural features, its most memorable characteristic was permeation of that fabric with a comprehensive system of grand axial boulevards. Conceived to provide increased mobility through the congested medieval city, particularly by providing for an east-west axis along the Rue de Rivoli and a north-south axis along Boulevard Saint Michel and Boulevard de Sébastopol, the boulevards also instigated a number of highly potent visual devices, connecting new and existing foci across the scale of the entire city, establishing a visual and physical connectivity at a scale that would augment how Mitterrand's transparent monuments would be individually situated and perceived.

In terms of physical and economic interventions, the two urban projects were of course markedly different. Georges Eugène Haussmann, Prefect of the Department of the Seine from 1860–1870, was commissioned by emperor Napoleon III to implement a variety of measures, primarily to augment existing and new infrastructures: streets, parks, and services, particularly sewer systems, as well as buildings associated as urban focal points. Haussmann's interventions provided specific remedies to insalubrious conditions, from introduction of a network of subterranean storm sewers to addition of substantial green spaces throughout the city. Among his additions to Paris are the Parc des Buttes-Chaumont, the Parc Monceau, and the two “lungs” of Paris, the Bois de Boulogne and the Bois de Vincennes.

Napoleon III and Haussmann's shared desire for a new monumental order was augmented by reconfiguring the existing context of the city to complement the new arteries. Vernacular buildings pierced by new boulevards were refaced with highly regularized façades. Existing street, plaza, and monument façades were thoroughly cleaned. Trees were planted throughout the city. Various significant existing buildings were given new squares in front of them; by freeing them from the mesh of urban fabric, these buildings acquired new status in the city. Most important of these was the Cathedral of Notre Dame, which illustrates





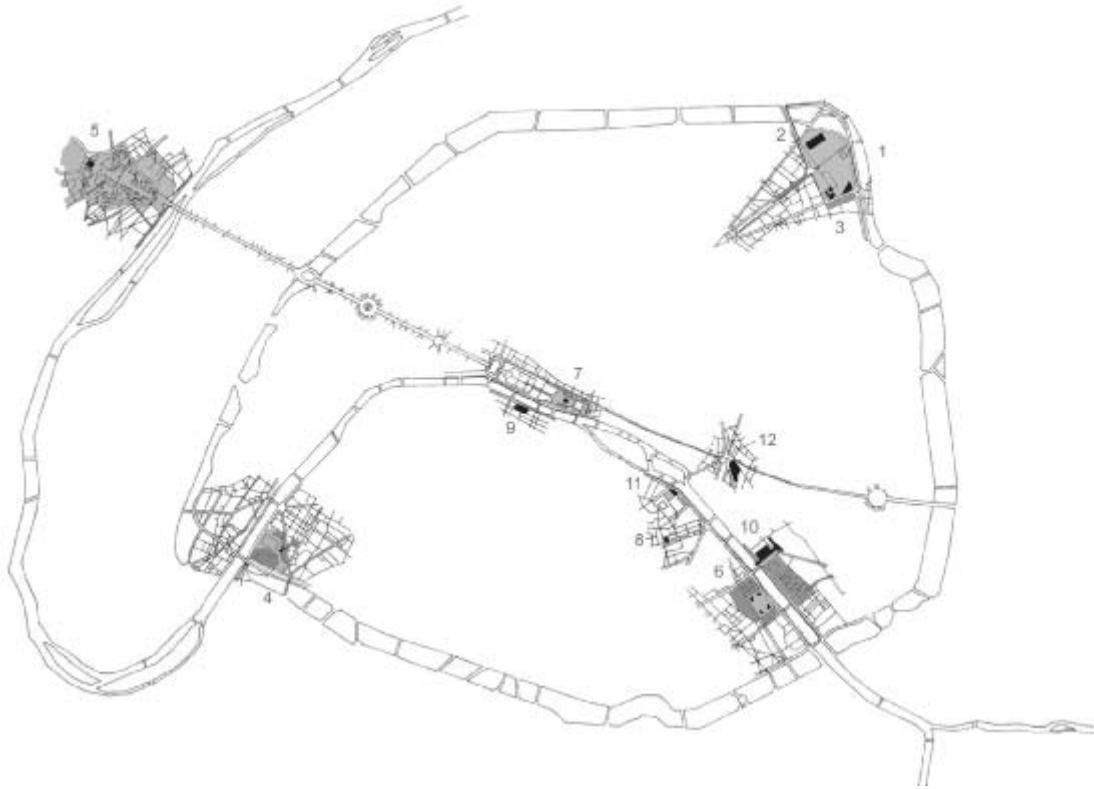
1.4 Place de la Bastille, with Carlos Ott's Opéra de la Bastille, 1989.

Haussmann's typical methods. By both augmenting the frontality of its façade with the new parvis and liberating the sculptural quality of its flanks and back toward the Seine, Haussmann distinguished it as the symbolic center of the Church in Paris. Similarly sited new monuments were added as well, most notably the Opéra Garnier, typical of the new types of cultural institutions demanded to accommodate the burgeoning and increasingly powerful upper middle class.¹⁴ According to Haussmann scholar Howard Saalman, the mere presence of these prominent institutions had a decisively political intention. For the struggling regime of the second empire, this new grandeur in the city's buildings provided evidence of a stable and powerful political order—a "symbolism of governability."¹⁵

Prior to this great scheme, Paris had never been surveyed comprehensively. As Haussmann's Paris marked the first consideration of a city as a single organism, it also marked the birth of urbanism as a disciplinary study. For Mitterrand, president of France from 1981 to 1993, the precedent of the Haussmann project first established the viability of reorganizing the order of the entire city. Yet the morphological order of the city represented only the partial agenda of visions of Haussmann and Mitterrand's Grands Travaux. Instigated in a time of perceived malaise, both sets of projects set out to establish a new image for Paris through which France's prominence in the current world order would be revitalized. In both the nineteenth and twentieth centuries, the new image of the city was intended to insinuate France into the first order of technologically advanced countries.

The specific devices employed by the Mitterrand projects in reordering and reimagining the city were distinctly different from those of Haussmann. Buildings and urban spaces of the twentieth century were to be legible as new construction, in decided contrast to older monuments and fabric. Rather than manipulating the order of the city to emphasize existing monuments, the Mitterrand projects strategically deployed provocative technological imagery in new public buildings and spaces. This program of creating a new aesthetic was meant to rejuvenate the entire city's celebrated nineteenth-century grandeur.

Whereas the Grands Projets did not encompass the connective urban strategy associated with Haussmann's boulevards and infrastructural services, one intervention across the scale of the city particularly recalled the axial boulevards. Terminating the Voie Triomphale at the Grande Pyramide du Louvre and simultaneously building the new Opéra at the Place de la Bastille (by Canadian architect Carlos Ott, 1989) effectively extended Le Nôtre's western axis across the entire city



1.5 François Mitterrand's Grands Projets, Paris, 1998. (Drawing: Ufuk Ersoy.)



1.6 Paul Chemetov and Borja Huidobro, Grande Galerie du Musée National d'Histoire Naturelle. (Renovation, 1995)

(see no. 12 in figure 1.5), an alteration of tremendous significance for Paris' urban history.¹⁶ In addition, the two large open green spaces at Parc de La Villette and Parc André Citroën specifically recalled the Haussmannian parks of Monceau and Buttes-Chaumont, particularly as they similarly provided amenities to peripheral working-class neighborhoods.

Mitterrand's projects also used Haussmann's device of the isolated monument to provide focal points at numerous discrete areas. In planning large swaths of peripheral Paris, typically an architectural setpiece was prominently located within the boundaries of larger areas of renovation, granting each development a sense of identity through its own local spectacular building. Thus the three projects at La Villette—the Parc de La Villette of 1987–1991 by Bernard Tschumi (no. 1 in figure 1.5), the Cité des Sciences et de l'Industrie by Adrien Fainsilber of 1986 (no. 2), and the Cité de la Musique by Christian de Portzamparc of 1992–1994 (no. 3)—recharacterized a segment of the nineteenth arrondissement that included new housing built over the defunct slaughterhouse district. Equally, Patrick Berger and Gilles Clément's Parc André Citroën of 1992 (no. 4) marked a large area of housing and institutional building in the fifteenth arrondissement over remnants of the old Citroën automobile-manufacturing yards. For this comprehensive development, the area was designated as a *Zone d'Aménagement Concerté* (ZAC) under provisions set up to circumvent typical regulatory authorities and transform marginal or peripheral lands in urban regions.¹⁷ If Johan Otto von Spreckelsen's arch of 1989, looming over the enormous new development at La Défense (no. 5), is the earliest example in the history of the Grands Projets of the use of an architectural set piece to focus a large development area, the latest is the new Bibliothèque Nationale of 1998 (no. 6), surrounded by an extensive development in the twelfth and thirteenth arrondissements, areas also designated as ZACs.

Other Mitterrand Grands Projets, all but one a cultural institution, follow Haussmann's precedent even more closely in terms of being single entities monumentally sited in distinction to the urban fabric. In contrast to the large urban developments, as single buildings they are limited in engaging a relative degree of active urban planning. Their isolation is also largely due, however, to the relationship of individual projects to preexisting institutions; most of them were initiated out of urgency to redress drastically outdated facilities. Of these there are three types: renovations of existing institutional buildings, relocations of existing institutional entities, and entirely new cultural institutions.

The challenge to architects of institutions remaining on their former sites consisted of both reordering highly complex existing facilities and reinvigorating already highly monumental buildings. The most prominent of these were the Grande Pyramide du Louvre by Pei and Partners of 1989 (no. 7, figure 1.5) and the Grande Galerie du Musée National d'Histoire Naturelle (no. 8, and figure 1.6), a renovation by Paul Chemetov and Borja Huidobro of an original building of 1889 by Jules André. Another Grand Projet that might be included with these was the Musée d'Orsay of 1986 by ACT Architecture and Gai Aulenti (no. 9), a renovation of the Gare d'Orsay (Victor Laloux, c. 1900) undertaken by former president Giscard d'Estaing to house the substantial Impressionist collection previously held at the Jeu de Paume.

Relocations of other existing institutional entities were undertaken primarily because of inadequate space at the original locations. One of these is the Ministère de L'Economie of 1988 (no. 10), also by Chemetov and Huidobro, a building mandated by the Louvre's incorporation of its north wing, the ministry's previous home. Now prominently relocated extending into the Seine on the Right Bank in the twelfth arrondissement, it joins a constellation of new building in the Bercy-ZAC Rive Gauche area. The Bibliothèque Nationale itself can be similarly characterized; the project included the Olympian task of relocating existing national archives and research facilities previously housed adjacent to the Palais-Royal in a complex notable for the famous Labrousse reading room of 1868–1869. The final category of projects, representing entirely new cultural institutions on new sites, was even more akin to the bourgeois monuments built during Haussmann's era: certainly, the Opéra Bastille, designed as the focal point of various axial boulevards at the Place de la Bastille, but also to some extent the Institut du Monde Arabe of 1987 by Nouvel (no. 11), poised across the Seine from Notre Dame.

Whereas Mitterrand's first pragmatic motivation in replanning the city was, like Haussmann's, to accommodate a burgeoning population expanding in various directions outward, planning for latter-day projects explicitly addressed the destructive effects of decentralization resulting from Pompidou's recent expansions toward the *banlieues*. Outward growth was complemented by insistence on maintaining the density of inhabitation at the core, regarded as a crucial component of the city's urban character.¹⁸

The general attitude toward urban intervention exhibited neither the comprehensive nor coherent precision of Haussmann's projects. Nevertheless, the Grands Projets were conceived holistically. Rather than Haussmann's surgical

infrastructural incisions, they present a diffuse strategy of rehabilitation by evenly distributing projects of spectacular dimension throughout the city. Especially for projects located in economically troubled peripheral areas, the capital gain from tourism was expected to revitalize and regenerate those areas. This explains their support by conservative mayor Jacques Chirac.¹⁹ Rather than merely signifying accrual of symbolic power, as in Haussmann's era, reimagining of the city in Mitterrand's era was also expected to sponsor significant economic gains.

THE CITY REVISUALIZED

Although Haussmann's Parisian boulevards legitimately improved circulation and indeed initiated the rapid passage characteristic of the modern city, the boulevard itself proved to be the central facet of symbolic reinvestment of the city's fabric. The effects of the arterial axis were multivalent. Walter Benjamin notes that the widened boulevards in the *plan voyant* provided a ventilated locale for the Parisian promenade, a practice in drastic contrast to the *flânerie* of the previous era that had been associated with the poetic reverie of the passages couverts.²⁰ Yet these two urban practices had marked similarities. Constituted by forms of passage and movement, both were also dominated by the overabundance of images of consumable goods and crowds they attracted. Balzac described the passages as "*la gastronomie de l'œil*," a quality shared at a different scale and density by the boulevards.

On the boulevards, the newly affluent, many of whom had been made wealthy through real estate speculations during the Haussmann era, could display themselves to each other. Equally, newly produced commodities (available to a wider spectrum of population through mass production) could be shown in ground-floor shop windows. Embodied as an arena of display for the bourgeois, boulevards provided a physical manifestation of social relationships developing among the newly stratified society. Indeed, the accomplishment of nineteenth-century Parisian urbanism was to render society itself as a spectacle.²¹

Two distinct effects to the extant monumental order thus emerged in Haussmann's new city. The first, based in the infinite one-point perspectival vista had already been inscribed in the city's sensibility by Le Nôtre's Louvre axis and his gardens at Versailles.²² Haussmann's boulevards, however, implemented within Paris across similarly vast distances, terminated on discrete monuments rather than open vistas, monuments that had been largely known previously within intimate physical constructs. Haussmann's axes had the effect of turning formerly stable

popular symbols into floating *signs*, whose shifting meanings were dependent on the eye of the beholder.²³

In eighteenth-century Paris known for the rise of capitalist culture, the image of these monuments at the end of their vistas also became agents for propagandizing the city as a tourist destination. If earlier glass exposition halls had exploited technological imagery as a spectacular device, the Haussmannian boulevard followed this precedent in terms of consciously manipulating the city's images: existing sites of particularly cherished popular import were appropriated by the state purely for their values as images, in another anticipation of the Debordian spectacle, replete with his apprehensions of modern alienation.

By virtue of the very length of the boulevards, however, very often monuments at the termination of axes were simply too far away to be seen. Subsumed into a Paris recomposed of vast boulevards, the monuments' status was preempted emphatically by the city itself. Benjamin reported that the buildings along the boulevards were draped in canvas *en masse* and unveiled on completion. Rather than commemorating a specific event or providing a legible institutional function, the boulevards themselves became permanent, iconic testaments to a collective historical moment, significantly different monuments than objectified buildings or markers.

Rather than a static entity set prominently within the city fabric, these boulevards were composed of a fabric that was dynamic and volatile, a composition of vehicular and pedestrian movement set in the foreground against the highly regulated neutrality of buildings' elevations.²⁴ Sometimes as long as three miles, the boulevards constituted the flanks of an endless perspectival stage in constant motion. Particularly for Piano and Rogers's Pompidou Center (chapter 2) as well as Nouvel's Institut du Monde Arabe and Fondation Cartier (chapter 3), this dynamic redefinition of the urban flank provided a seminal point of departure for the concept of *façade* in a contemporary Parisian setting; not only was the action of the city to be foregrounded against the building, but the face of the building itself was to become actively involved as a dramatic component. At the Pompidou, the transparency of the building's *façade* was conceived to unite the actions of the building's occupants to the city, creating a seamless condition that followed Haussmann's sense of the boulevards' flanks against the active city. At the Cartier, the image of the street in constant motion was reflected back to the city on Nouvel's glass *façades*. In a manifesto of cultural representation, the *façade* is made possible



1.7 Ricardo Bofill, Place du Marché, 1998.

not only by reflective glass, but by Haussmann's precedent in raising street traffic to a preeminent component of urban constitution.

For dwellers and shop owners disenfranchised by Haussmann's appropriation of property, boulevards represented the state's right to seize entire terrains of the city indiscriminately. Yet as a visual device, the boulevard not only represented the state's authority at that particular moment, but was implicated in a lengthier historical representation of power. Recalling Le Nôtre's imposition of perspectival vistas for Louis XIV at both the Louvre-Tuileries axis and at Versailles, representations of power in Haussmann's era were nevertheless different. As noted by Allen S. Weiss, the perspectival vista imposed onto the seventeenth-century garden was directly correlated with the gaze of the king and operated at two scales.²⁵ At the scale of Le Nôtre's landscape, the western-extending axis enjoined his reign with the divinity of the setting sun; within his court, the gaze of the king was a local device to disempower his subjects. Stripped of the literal presence and representation of the king at the termination of the axis, the boulevards constituted a secularization of the perspectival vista appropriate to representations of power in a postrevolutionary republican society.

The fundamental mechanisms inherent in the perspective as a visual device were equally powerful, however, in affecting relationships among inhabitants of this newly configured city, particularly when regarded in a theoretical sense. Art historian Norman Bryson illustrates the consequences of encounters across such dynamic geometric fields by recounting Sartre's scenario of the "watcher in the park" (from *Being and Nothingness*). As the solitary watcher's field of vision—its horizon, its implied lines of convergence—is broken by another (the Other, an intruder), Bryson contends that shifts in vanishing points from center to tangent pull the scene away from the watcher to "where he is not." This shift constitutes Bryson's thesis of the "annihilation of self-possession," a modern *decentering* of the subject, a phenomenon he poses as the norm, rather than the exception, of perspectival space.²⁶

If we apply Bryson's conjecture to Haussmann's Paris, the consequence of imposing vastly scaled perspective fields continuously across different scales and reaches of the city becomes evident and terrifying: not only did the morphology of the city shift in conforming to the order of the gaze, so did the profound order of relationships among its inhabitants. With scalar distortions and imposed mechanisms of observation in the boulevard came disintegration of an urban intimacy



1.8 Rue de Rivoli, looking east, 2000.

that had previously comprised “self-possession” for its inhabitants. If not unitary in a purely theoretical sense, this self-possession was certainly the fundamental element in the constitution of personal privacy within an urban domain.

The gaze of the new bourgeois public in Haussmann’s Paris was to have as its subject a new class of inhabitants unfamiliar to them. As boulevards cut across the city in unrelentingly straight lines, they provided a sectional slice through quartiers that had been closed to view. Immediately behind the regulated facades of the boulevard, neighborhoods of the lower classes could be seen, and their constituents had full access to the city’s major thoroughfares. Consequently, boulevards provided an arena for the display of the bourgeois not only to each other, but to a wide demographic mix of economic classes and nationalities. In the face of irresolvable social and economic difference, the gaze of the public became anonymous, passive, and truly modern in its alienated disaffection.²⁷

Various writers have commented on similar aspects of the boulevards. Particularly for Engels, the now modern crowded street was abhorrent: “The greater the number of people that are packed into a tiny space, the more repulsive and offensive becomes the brutal indifference, the unfeeling concentration of each person on his private affairs.”²⁸ Situationists, in a similarly Marxist vein, were even more damning, identifying Parisian boulevards as primary agents of the mechanistic workings of the city, providing the setting for the “artificial imperatives of speed, making savings on capitalized time, rushing toward sites of alienated production or consumption.”²⁹ Only Benjamin found some grace, however ambivalent, in the axial boulevards and the crowds they generated. Reflecting on Baudelaire, he noted that the crowds were also to present an enervated setting for the poet’s *flâneur* to become enraptured, but as well disfigured, within the modern cosmopolitan setting: “the stigmata which life in a metropolis inflicts upon love.”³⁰

As a consequence of Haussmann’s work, the city inherited by Mitterrand was resoundingly modern, dismembered by boulevards hurling crowds and traffic across the vastly scaled landscape toward landmarks themselves transformed into vaporous mirages. By virtue of the boulevards, the new bourgeois city was also transfigured as a relentless arena for display—the entire city a temporal vitrine. When characterized in these evanescent terms, the imaginary quality envisioned by Mitterrand of his sparkling crystalline monuments seems a contextual response to Paris itself, a city pulsating radiantly with forces of alienation as well as light.

TRANSPARENCY, SURVEILLANCE, RATIONALIZATION

The Haussmann network of arterial streets and green public spaces was motivated by a more tangible sinister agenda, as Sigfried Giedion and Benjamin, among others, noted. Amelioration of public space and introduction of light and air were also meant to quiet the discontent of the masses, whom Haussmann disdainfully admitted into the ranks of the public. In the event that these measures proved inadequate, the widened boulevards, especially in the eastern working-class section near the new Bois de Vincennes, provided that the lower classes spilling out onto the boulevards could be seen and presumably controlled. The boulevards' width now not only provided a means of surveillance, they also facilitated transportation of troops in quelling popular unrest, which had last been witnessed in 1852. Rather than Mitterrand's ambition to gather crowds (particularly of well-heeled tourists) at key points in the city, in nineteenth-century Paris the dominant goal was their dispersal.

Just as Haussmann's projects were tainted with disquieting undertones, so too were Mitterrand's projects overshadowed. Both eras of Grands Travaux encountered resistance to the idea of a single governing entity imposing their whims across the scale of the entire city. Often Mitterrand was accused openly of pharaonic impulses in dictating almost entirely by himself the conception and execution of the Grands Projets, and often for his own political gain. This authority over the city granted to the president was historic. After the city's right to self-governance was rescinded in 1871 following the revolts of the Paris Commune, it was not until 1975 that the municipality of Paris once again had an independently elected mayor. Responsibility for the city had been long considered a national priority, and subject to the rule and desires of the president, or monarch. In Mitterrand's era, despite the election of Jacques Chirac as mayor, little changed in the role of the president in establishing major agendas affecting the city. Planning of programs, sites, and competitions for various Grands Projets was accomplished primarily by Mitterrand, and his minister of special projects, Emile Biasini, with a select committee of four: Paul Guimard, a writer; Jacques Lang, Minister of Culture; Robert Lyon, cabinet head and advisor to the president; and Roger Quillot, Minister of Urbanism. Repeatedly the concentration of power compelling enormous public issues was called into question by the popular press.

The aesthetic goal of the projects to modernize Paris overtly was also certainly a great point of contention. To the general public, initial proposals of a glass and



1.9 Tour Société Générale, La Défense. (Architect unknown)

steel pyramid in the heart of the seventeenth-century courtyard of the Louvre complex seemed preposterous stylistic arrogance. Yet even the harshest critic will today admit that the discontent and controversy of the pyramid quelled considerably since its completion. Indeed, in many separate instances involving prominent glass construction in the Grands Projets, public outrage quieted on growing familiarity with the built fact. In the new buildings, the presence of highly advanced glass technologies, both in support systems and the material qualities of glass itself, perhaps provided enough distance from preconceived objections anticipating the glass box skyscraper as it proliferated in the 1970s. The new systems and surfaces are characterized by technical inventiveness, rather than technological homogenization.

Equally, newer glass construction is now far more responsible to a variety of environmental factors that in previous eras were the basis for strong financial objections. These technologies, particularly in surface modifications and methods of coating applications, have substantially improved the performance of glass and reduced the cost of interior climatological systems. In the 1970s the glass skyscrapers of La Défense were vastly underpopulated; newer glass constructions in the same area are now fully occupied.

The most lasting objections to glass architecture might be drawn from higher levels of critical discussions, which, as in the case of the perspectival boulevard, implicate the material with the discourse of vision. Martin Jay, in his comprehensive *Downcast Eyes*, outlines the repeated appearance of “ocularphobic” critiques weaving through twentieth-century French philosophy, from Bergson and Foucault to Derrida and Lyotard. Jay notes the profound suspicion on the part of these writers to the hegemonic role of visual metaphors in French art and intellectual discourse. And yet Jay himself also notes that the actual urban culture in Paris, in which many of these philosophers produced their treatises, seems remarkably indifferent to their critiques. The “City of Lights,” is renowned, after all, for cultural forms predominantly visual in nature—fashion, cinema, and architecture.³¹

The relationship of glass to these discourses relies on a fundamental supposition: the glass window provides a bipolar viewing frame from within and from without, a picture plane that is intrinsically related to the painted canvas, the perspectival plane, or, perhaps more closely, the filmic image. From within a disengaged interior the ability to capture the surrounding scene and to reflect on it introspectively is nothing but another version of the very same problematic gaze.³² The mandate of economic constraints to enclose interior space environmentally



1.10 View from within Sirvin et Associés, the Maison de la RATP, 1996.

further supports the analogy. Vision typically separated from all other sensory activity renders the external world available for review, isolating it, objectifying it, and giving the viewer the opportunity to control it by means of distanced abstraction. In painting, as theories go, the subject's disengagement from alternative sensory modes ultimately produces disembodiment, reduces the erotic and even the *narrative* constituent of the viewed space (and its participants) as apprehension is limited by purely visual parameters.

Recent critiques come to this: as the subject is rendered transcendent and the object of view inert, the ethical boundaries, which previously governed relationships between the two, disintegrate. As Michel Foucault noted in his work on the evolution of disciplinary institutions, architecture has the capacity, far more than painting or other representational media, to make literal the most disturbing aspects of vision. By either allowing or occluding vision, constituent elements of buildings—windows, doors, corridors, spaces—transform hierarchical relationships between those being viewed and those viewing, between those being surveyed and those surveying. According to Foucault, this transformation happens particularly when the actions of the body are controlled. Foucault's ideas extend not simply to those positioned in the privileged points of power but implicate the transformation of a vast network of relationships: in this hyperbolized visual world, everyone would be complicit in some way, everyone would be surveyed by someone else. In an effort to escape attention and maintain circumspect neutrality under such a prospect, Foucault surmises that the final effect on a population would be the systematic normalization of all behavior.³³

This troubling potential becomes doubly problematic when considering large public works. As the discrete mechanism of the framed window is enlarged to the enormous glass wall, the building is posited symbolically and literally to structure relationships between individuals and national culture. A frequent complaint reported in the popular media from scholars anticipating the experience of working in glassed spaces of the Bibliothèque Nationale de France was the prospect of being constantly on display, "animals in a zoo," exposed to scrutiny from a general public who were too distant for the scholars to engage reciprocally and meaningfully.

If the bodies of the viewer and the viewed are de-eroticized through the mechanism of the sealed window, the body of the building is equally prey to the ravages of vision.³⁴ The Renaissance idea of transillumination posed that the metaphysical implications of light—the divine *lux*—was truth, ultimately the will



1.11 Aymeric Subléna, Direction de l'Action Sociale, Ville de Paris, 1992.

of God. The eighteenth century's fascination with optical instruments and the mathematical properties of light and optics represented an attempt to recover the geometrical purity of nature, therefore divine guidance. For architecture the origin of these principles was in the Renaissance, founded particularly in the transparency implied by anatomical studies of Leonardo da Vinci. Yet the full fruition of this divine illumination came again in the period of the high modernists, fortified by principles inherited from the Enlightenment. In a gesture that was equally endowed ideologically, the building—its structure, its mechanical systems, its constructional processes, and its very skin—was violently disrobed, revealing its previously hermetic inner workings. This disrobing was to engage intelligence; the revelation was intended to be moral as well as didactic. The imperative of authenticity added impetus to rendering concurrently developing systemization of building legible, ensuring not only that the building be rationalized technologically, but that its rationale also be apparent—or *transparent*.

This ever-encroaching impulse to rationalize figuration in building shares much conceptual ground with that of perspectival depiction; unchecked, both have the capacity to sublimate all aspects of building and/or scene to the rationale imposed by the gaze. For both, the manifestation of this rationale occurs in geometric terms, either in the mathematical construct of the perspectival cone of vision, or in the imposition of a regularized module on a building's structure and constituent systems.³⁵ The most problematic extension of this effect would be, again, on the body; not the literal bodies of visitors, but on the larger metaphor of the building itself as a body. Suggesting the infiltration of emerging biological sciences into eighteenth-century Ecole des Beaux Arts pedagogy, the Ecole's idea of *transparaître* provided building enclosure with the analogy of human skin: just as the presence of internal organs is legible on the skin's surface, so interior spaces might be evidenced by buildings' external massing. Specific correlations are numerous in this analogy; not only does the enclosure of the building equate with the body's skin, but so does the building's structure with the skeleton and its mechanical systems to circulatory networks. Operating in this metaphor, transparency at the exterior boundary is fundamentally unsettling. Not only are the building's basic physical properties overturned, but they are also controlled, subjected to a rationale of logical empiricism. Critic Gerhard Auer wrote:

Leonardo dissected the body in order to acquire the secret of its beauty; Alberti and others defined that invisible spatial grid of proportional geometry



which could be used to impose universal rules on buildings. Filarete showed in his anatomical drawings what later was postulated by Filibert de l'Orme: the fact that inner structures manifest themselves in an outward appearance. And yet it was only the Enlightenment (and the progress of science) that the myth of transparency reached its peak: material no longer remained tangible between heavy and light, solid and airy, opaque and transparent. Its contradictions fused into an infinite structure to be made legible by the X-Ray gaze of empirical knowledge.³⁶

According to Auer, a transparent, "objective" condition at the exterior boundary implied that through disintegration of the exterior skin as the *physiographic* boundary of the body, rationalization of the human body itself would be complete.

In contemporary Paris, two agents of vision merge to form a multiply layered display of the urban spectacle (in the historical spectrum of urbanism, perhaps *the* manifestation of the spectacle). At the head of the Haussmann boulevard an imaginary perspectival plane frames emptiness, if not empty signs—distant floating monuments disconnected from their cultural locales. Located somewhere in the infinite beyond, this perspectival plane is framed by the dynamic flanks of the city's vernacular fabric, as if the lines extending outward from the frame had become miraculously embodied by the urgent life of the city. In this context, Mitterrand placed his signature glass architecture as if to challenge the perspectival paradigm of the earlier era with his own. As in the case of the Louvre, or the Grande Arche, or even the Opéra Bastille, when Mitterrand's monuments are placed directly on urban axes, their transparency becomes wedded to the emptiness that predated them. Located on the urban flanks, his transparent buildings engage, indeed attempt to *become*, the life of the city.

As the bodies of visitors and general public are displayed and surveyed through the translucent skins of monumental buildings, so are the bodies of buildings themselves, replete in all previously undisclosed and shadowy inner domains. Haussmann's perspectival boulevards add the final context to the unrelenting mechanisms of vision in an enormous and multifaceted display of the potential reach of the rational gaze. One needs only the example of the Pompidou Center to admit a convergence of such speculations. And yet, this reading of the building's relationship to its surrounding is incomplete without an account of the complex social dynamic of the same transparent condition (see chapter 2).

TRANSPARENCY, ACCESSIBILITY, POLITICS

Mitterrand said of the national library in 1995, “The second imperative was entirely new: it involved the accommodation of a huge public, people of all ages trained to all kinds of different professions and callings; people eager to deepen their knowledge, to enrich their culture, and to gain access to the documents necessary for their work.”³⁷ This suggests a basic intention on the part of the state. Indeed, the dominant idealism of many of the Grands Projets was based in a principle of accessibility, an opening of a previously closed and therefore elitist French culture to the general public.³⁸ This agenda was consistently reiterated throughout the conception and planning for all of the Grands Projets; their success was to be measured in the general public’s interaction with the various cultural institutions. And indeed, dispersal of various forms of public culture throughout the capital since the inception of the projects has been impressive.

New and renovated museums provide vast amounts of public exhibition space allowing the display of substantial permanent collections previously held in storage. The Louvre renovation eased circulation and provided new public galleries, some even fully visible from exterior public thoroughfares (figure 1.12). In the sciences, several new important educational facilities were created; many in decay were rejuvenated. Despite controversies associated with it, the new national library provides desperately needed public access to material long sequestered for scholarly use. The new performance halls at the Opéra Bastille, through their sheer capacity to accommodate large numbers, have the ambition and the potential to make classical opera popular.³⁹

Yet the galvanization of popular public access was intended to occur not simply through literal access but through symbolic connotation.⁴⁰ If Haussmann’s boulevards provided a literal visual and physical connectivity at an urban scale, Mitterrand’s buildings were to interpret transparency as a metaphor at the scale of the building, the metaphor of accessibility tied to the leftist government and symbolic democracy. It is noteworthy that the use of glass toward this end was not conceived initially, but rather acquired potency as the various buildings were realized and a group of glass monuments emerged to identify Mitterrand’s influence.⁴¹ Neither the Grande Pyramide nor the Institut du Monde Arabe—both early projects—overtly used glass as a device symbolizing political intentions. Yet by the time of the national library competition, glass had accrued a significance that was increasingly deployed to prompt a particular political signification.



1.12 I. M. Pei and Partners, Passage Richelieu, Musée du Louvre 1992.

The contemporary association of literal accessibility through architecture, and particularly transparent architecture, to symbolic democracy did not originate with Mitterrand. As recently as the 1960s this metaphor was propelled into public consciousness by de Gaulle and André Malraux's (then Minister of State for Cultural Affairs) visualizations of "open institutions." It culminated in the building of the Pompidou Center, a cultural center encompassing various functions from public library to cinema house to contemporary arts center. In the 1960s, however, the primary gesture in opening official culture was oriented toward the French provinces; it implied decentralization away from Paris, having the exact opposite effect of the Grands Projets.⁴² Indeed, the Grands Projets are as conspicuous an endeavor to glorify and centralize the capital as were the projects of Haussmann's era.

In consciously using architecture as a vehicle to embody specific ideological expression, the agenda of the state remains a point of public contention. The last decades have seen Mitterrand's transparent architecture become entrenched as a national focus of political discord between the conservative Right and the progressive Left.⁴³ This is due certainly to recalcitrance of the Right to accept the imposition of a set of monuments on Paris that would forever stand as a visible legacy of a Socialist regime. This is also due, however, in no small part to disproportionate expenditures by Mitterrand on public architecture, which were held partially accountable for the national economic duress of the 1990s—*la crise*. Whether they are reasonable or not, these claims undoubtedly influenced public reception of the new architecture, particularly in the case of the national library.

The association of the Grands Projets with leftist politics exists at several levels. First, the programmatic concept of state-sponsored projects might be itself regarded as a demonstration of Socialist principles, an illustration of the state's responsibility and potential to advance culture over and above that of private enterprise. Equally significant is the first gesture of Mitterrand in extending the axis of the Voie Triomphale eastward to the poorer sections of the city—an enormous symbolic gesture to the commitment of the Left to disenfranchised segments of the city.⁴⁴ Similarly, as has been mentioned, the two parks of the Grands Projets were located contiguous to working-class areas. Whereas they certainly represent political appeasements to significant voting blocks, the highly used parks are uncontested amenities, and provided without the hidden agenda in the Haussmann era of placating discontented workers.



1.13 View from Masa Yuki Yamanaka and Armstrong Associates, Maison de la Culture du Japon, 1997.

Despite Mitterrand's desire to represent these socially minded gestures as phenomena of leftist rule, many of them were rooted in practices established by the French Revolution. Indeed, in many ways the Socialist enterprise for the Grands Projets included the blatant appropriation, and overt public projection, of Revolutionary values. Architectural historian William J. R. Curtis noted of the Mitterrand projects, "Of course, it so happens that the Left is in power for the commemoration of the Declaration of the Rights of Man, which is publicized as a charter of universal human relevance with, we are told, an inevitable future trajectory in world events. History is thus telescoped to suggest that the current Left is the heir to all that is most idealistic about the revolution."⁴⁵

The Grands Projets, inaugurated in 1989, were in themselves a 200-year commemoration of the Revolution. The three actual memorials were institutions located along the Voie Triomphale—the Grande Arche de La Défense, the Grande Pyramide du Louvre, and the Opéra Bastille. The connection of the monarchist axis to the Bastille, the most symbolic site of the Revolution, is confirmation enough of the projects' homage.⁴⁶ Programming the projects as cultural centers also stemmed from the Revolutionary zeal for democratic institutions. Even the expressive use of progressive technology was characterized by fervor for all things Revolutionary: the projects of 1989 followed a legacy established by the centennial of 1889, an exposition whose buildings included the indelible Eiffel Tower. In Paris monumental technological expressionism, of which glass and steel construction is a primary component, is inextricably tied to the symbols of the Revolution.

Most important for this study, transparency was a theme inherited directly from the Revolution, primarily through the influence of Swiss naturalist philosopher Jean-Jacques Rousseau. For Rousseau, transparency was a fundamental metaphor expressing a utopian state for humans. When each person's innermost feelings and thoughts were absolutely open, the deceptive outer appearances (to which Rousseau assigned the greatest evil) would disappear, leading to a pure expression of inherent goodness. Writes Jean Starobinski on this pervasive theme in Rousseau's writings: "Evil is veil and obfuscation, it is mask, it is intimately bound up with fiction, and it would not exist if man had not the dangerous freedom to deny, by means of artifice, what is given by nature."⁴⁷

Rousseau's extension of his theory of artless transparency to principles of social order was profoundly significant to revolutionary political constructs. Suggesting popular sovereignty governed by a self-imposed law of reason, his advocacy of the *honnête homme* was projected into a utopian political state where

governance by the people would emerge spontaneously from concern for the common good. This idealized state could be reached only by the absence of separation between government and public. Thus the rhetoric of accessibility of both Pompidou and Mitterrand urban projects was informed principally by a lingering sentiment of Rousseau's romantic transparency. As a subtext of the doctrine of the Revolution, the concept of transparency had been universally influencing French thought for several centuries.

Transparency, even in the days of the Revolution, was not without flagrant confictions. As it was transferred from a utopian hypothesis into an actual set of social practices, these contradictions would become terrifying. R. J. Sierksma wrote, "The French Revolution demanded it [complete transparency] and gave it political force. Solitude would become anti-Revolutionary. Privacy would be suspect."⁴⁸ The "popular sovereignty" advocated by Rousseau would become a form of popular justice that was essentially a police state composed of the masses. Evidenced in the infamous September massacres of 1790, newly anointed citizens were sanctioned to "cleanse" society, murdering anyone even slightly suspected of harboring secret royalist sympathies, as well as prisoners deemed a threat to the new republican purity. Applied to architecture, the transparent metaphor was equally burdened. After the Revolution, Danton authorized indiscriminate "domiciliary visits"; surprise late night or early morning searches through residences for incriminating evidence against the Republic.⁴⁹ Inhabitants were also required to post on their exterior walls lists of visitors. In the name of transparency, no secret was to be kept from the populist government; even the solid walls of houses were to reveal potentially damaging information living within.

In appropriating the values of the Revolution to characterize his tenure, Mitterrand's government carefully chose those of its early, less controversial, stages to emphasize primarily the Revolution's proclamation of universal human rights.⁵⁰ Mitterrand's adoption of transparency to symbolize dissolution of boundaries between state and public seems as selective, given the conflicted history of the concept from the Revolution. If the goal of the projects was to express accessibility, surely a more benign metaphor was available.

TRANSPARENCY, MODERNITY

Whereas transparency has particular associations in France, it has also been implicated into the more universal developments of modern architecture. Transparency,

both literal and phenomenal, as well as metaphorical, pervaded the entire modernist architectural oeuvre, from Le Corbusier to Mies van der Rohe and Rietveld, to the later work of Richard Neutra and Gordon Bunshaft. Indeed, the modernist project was noted by Vidler to be “haunted” by the idea.⁵¹ And while early modernist architecture was not consistently engaged with the actual use of glass, its central characteristics include peripheralization of space and concurrent disintegration of the exterior boundary. These characteristics suggest the definition of another form of transparency, most eloquently understood by Colin Rowe and Robert Slutzky.⁵² Theo van Doesburg, whose *de Stijl* manifestoes proposed expansion of dematerialized space into the realm of everyday (proletarian) life, provided the accompanying reformative ideology.⁵³ Presumably through a denigrated exterior boundary, a purified aesthetic realm would escape and proliferate into the vernacular landscape. As the *de Stijl* aesthetic spread it would rehabilitate the general population as well. Common people would live better, freer, and more honest lives in such unfettered surroundings.

The aesthetic revolution heralded by van Doesburg did not happen through the rarified language and short-lived production of the *de Stijl* architects. Instead, “objective construction” was manifested primarily in France, indelibly inscribed in the vernacular landscape by Le Corbusier and his imitators in hundreds, if not thousands, of buildings interpreting his aesthetic and spatial investigations.⁵⁴ This proliferation happened essentially in terms of transparency; not one of glass construction, but manifested as volumes of space and solids in a tense relationship with an exterior container. In Le Corbusier’s early career, this container comprised the signature white skin of the international “machine” phase of his works, whose paradigmatic products, the villas at Poissy and Garches located just outside of Paris, were tremendously influential in France. Indeed, Le Corbusier’s work realized most palpably van Doesburg’s heroic calls for universal aestheticization. That is, until the latest and debatably even more effective excursion into the vernacular by the proliferation of glass.

As ubiquitous as the influences of Le Corbusier and the latest appearance of glass might be in France, neither can be credited with the type of societal reformation found in either Rousseau’s romantic naturalism or in the modernist merger of politics and aesthetics in which both utopian metaphors of transparency are considerably burdened. As critiques of modernism have long demonstrated, prophecies of societal reformation were at best naïve, hopelessly confused between the literal properties of architecture and its associated metaphors.



1.14 Renzo Piano, Agence de la Propreté. (City Cleaning Department, 1988)

Three fundamental tensions thus undermine the implementation of a contemporary symbol of transparency in Paris. The first is the ill-considered Socialist operation to reinstitute the conflicted metaphor of the Revolution, which is burdened by the events of the Terror. The second is the problematic tie of transparency to the failed aspirations of the modern movement, an equally naïve desire to infect the world with the aesthetics and social moralism tied up in the movement. The third is in the theoretical affiliation of transparency with mechanisms of control. In the obsession to reveal, transparency is fraught with problematic capacities of vision from sublimating the behavior of architecture's human inhabitants to provoking methods of technological rationalization in the design of buildings and public spaces. These tensions have been discussed only perfunctorily in relation to the Mitterrand projects; perhaps their very obviousness makes commentary unnecessary. Yet they are undoubtedly at the core of the indifferent intellectual reception to the Grands Projets.⁵⁵

This book neither attempts to justify nor invalidates the buildings according to these expansive terms, which are limited not by their accuracy but by their generality. Through an extensive examination of the buildings situated in their particular context, with their particular ambitions and histories, the effort is to discover the parallels and divergences from these fundamentally problematic conditions of transparency. Through the nuances of each specific condition, these buildings have established their own coherent precedent, altering and contributing substantially to the body of history surrounding the deceptively simple but ultimately elusive term known as transparency.