

París: El diálogo del Arte con la Metrópoli contemporánea*

PILAR AUMENTE RIVAS

*Profesora Titular de Arte Contemporáneo. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II.
Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid*

A través de mi intervención vamos a mantenernos en la ciudad en la que nos ha introducido la profesora Mercedes López Suárez durante la conferencia tan vivaz y tan interesante que nos ha ofrecido. Nos encontramos, así pues, en el inicio de la Edad Contemporánea con un París, que vamos a recorrer teniendo en cuenta algunos de los rasgos que la caracterizan desde la perspectiva de sus relaciones con el mundo artístico, en su devenir hacia la actualidad. Por tanto, nos encontramos ante un organismo vivo que no va a mantener su aspecto formal de manera permanente y estancada durante todo este tiempo, sino que se irá transformando al hilo de los acontecimientos, al compás de los sucesos, y también en paralelo a las vidas de quienes la han ido habitando.

París, en el contexto francés, será siempre un motor de primera magnitud. Lo fue ya desde el comienzo de la Edad Contemporánea cuando era una ciu-

* Texto revisado y actualizado de la ponencia presentada en las II Jornadas Arte y Ciudad, Facultad de Ciencias de la Información, UCM, Madrid 23 y 24 de mayo de 2008.

dad que permanecía encintada, -no amurallada-, en los comienzos del mundo moderno; estamos hablando de que en la modernidad, a finales del siglo XVIII se la cerró con un muro, el gran muro de los *Fermiers Généraux*, de carácter más fiscal que defensivo, que propició una ciudad que, si bien se mantenía normativamente encerrada en sí misma, en la realidad cotidiana dejaba ver su necesidad perentoria de expandirse. Lo había ido haciendo previamente desde los anteriores recintos a través de múltiples excrescencias generadas en el exterior de sus muros; en este caso, más allá del *enceinte* fiscal. Este recinto, tenía como finalidad, fundamentalmente, el recibir una serie de dineros, de pagos, por el permiso para poder vender carne, viandas, y otros elementos de comercio, dentro de la capital. Por lo tanto, tendiendo a ese aprovechamiento, a ese beneficio, se hacen construir una serie de puertas, de edificios específicos para poder percibir ese dinero y poder tener unos mínimos despachos que organizaran esa recepción. Naturalmente, como había sucedido en otras ocasiones ese París del recinto perceptivo dinerario se va quedando pequeño y, va necesitando más territorio. Así, la necesidad de expansión, junto al deseo de fortificación de la ciudad impulsado por Luis Felipe desde su llegada al poder, hicieron que durante la década de los años 40 se construyesen las murallas que van a estar vigentes hasta las primeras décadas del siglo XX. Las fortificaciones de Thiers y su muro van a estar contorneando y configurando la figura física de la urbe parisina hasta el momento en que, ya en los inicios del siglo XX, la ciudad se abre, las murallas, sus fortificaciones desaparecen, sus solares se incluyen como zona *aedificandi*, y la urbe así expandida tiende hacia las *banlieues*, zonas cercanas, con las que comparte algunos servicios, poblaciones dependientes, en parte, de la propia capital y a las que esta suministra una serie de beneficios. En esa situación capital y extrarradio se encuentran separadas físicamente únicamente por arterias de tráfico. Sin embargo, desde el punto de vista administrativo, París conserva los límites establecidos desde la ampliación de arrondissements y la reestructuración de 1868, por la cual se asimiló a la ciudad el territorio que estaba situado entre los límites de *l'enceinte de los Fermiers Generaux* y las murallas de Thiers. París no ha vuelto a ampliarse administrativamente, pero en la práctica, la interacción entre la capital y las zonas limítrofes es muy intensa. Los entornos exteriores de París van a estar ejerciendo una actividad beneficiosa para la propia ciudad y, la ciudad, al mismo tiempo, las va compensando con una serie de

aspectos, como por ejemplo, dar trabajo a gentes que viven en los alrededores; aunque, al mismo tiempo, el mismo hecho de querer estar cerca de la ciudad y no obtener el beneficio que a veces se pretendía, puede ir generando en esa *banlieue*, en esas zonas cercanas a las murallas, unos territorios de pobreza que, se tenderá a ir “limpiando” a lo largo del tiempo.



Murallas de Thiers, con el foso y el talud defensivo
(Foto Dominio Público)

Por tanto, las relaciones de la ciudad de París, de la *ville*, con los alrededores, serán muy intensas y estas zonas van a ir, cada vez más, llegando a ser áreas que terminan integrándose en el concepto de la propia ciudad; haciéndola, de este modo, una metrópoli de carácter fuerte a lo largo del siglo XX. Y, sobre todo, si lo entendemos en relación con la importancia del resto de las ciudades francesas, la ciudad de París va a tener tal intensidad en esa relación y tal capacidad a través de ella para obtener beneficios económicos, industriales, etc., que se va a erigir en el motor del comercio y de ingreso de dinero para el Estado. Esto va a suponer una tensión muy fuerte entre el resto de las ciudades francesas y la ciudad de París y en general entre la capital y el resto del territorio francés. De hecho, incluso se llegó a hablar durante un periodo, el lapso cercano a la Segunda Guerra Mundial, de ciudad que lo que conseguía era que el resto de Francia dejara de interesar. Es decir, el París culpable de producir el “desierto francés” y, con ello, la tensión que supuso la expan-

sión, la irradiación, económica, cultural, y de todo tipo, de París, que va a suponer una tensión muy fuerte a lo largo de todo el siglo.

Durante los años de la Guerra y los inmediatamente posteriores, las dificultades de la ciudad van a ser fuertes y, por tanto, ahí se produce una baja de París como ciudad. Por lo que se produce un hueco entre dos etapas doradas. Una primera etapa que llega hasta los años 30, en la que París ha ido adquiriendo potencia continuamente; un fuerte bajón corresponde a la etapa de la guerra, -los años 40-, después, poco a poco, de una manera lenta, se produce una progresiva recuperación que ve sus frutos en la década de los 60, París mira hacia adentro y revisa las zonas deprimidas de la ciudad, al mismo tiempo que lanza su mirada hacia el exterior de sus límites administrativos y comienza a interesarse por la posibilidad de expandirse a través de la consolidación de ciudades pequeñas o pueblos cercanos y, al tiempo, de la creación de ciudades nuevas (años 70), de apoyo a la propia metrópoli, pero con autonomía suficiente.

Por tanto, en los años inmediatos a la guerra, y los años 50, tiene lugar un intento de rehabilitación de la capital francesa, fundamentalmente desde el punto de vista teórico, con análisis, estudios, elaboración de planes urbanísticos, con revisiones de los puntos débiles y de aquellos elementos que se consideraban prioritarios para hacer una limpieza interna del París que se había quedado obsoleto. Decía antes que París intenta interrelacionarse con las zonas cercanas a su población, que constituyen lo que conocemos como la "Pequeña" y la "Gran Corona"; esta última coincide aproximadamente con lo que más tarde se denominó -tras un largo proceso reglamentario- la región de *Île-de-France*. Por ello, París termina siendo una ciudad que irradia y se expande en todo ese entorno que está cerrado -no físicamente, sino que estaría configurado- por esas zonas de *banlieue*, de la gran *banlieue*; la Gran Corona, en la que están los territorios de *Val-d'Oise*, de *Seine-et-Marne*, la zona de *Essonne* y la de *Yvelines* considerada el límite externo de la misma metrópoli. Y, en ese contorno, se encuentran las *Villes Nouvelles*, ciudades de nueva creación, que pretenden ser autónomas y, en las cuales, el mundo artístico ha tenido un protagonismo muy fuerte.

Esta configuración de las dos coronas sumadas coincide formalmente, aunque administrativamente no lo es, con la de *Île-de-France*. Es como si la metró-

poli se expandiera por toda la Región y de hecho el influjo es evidente aunque esto se patentiza de manera muy especial en la “Petite Couronne”, ahí es donde se produce la expansión de la población y la posibilidad de aprovechamiento de los servicios parisinos.

Aludía la profesora López Suárez a cómo París empieza a tener fuerza, sobretudo, a partir de las reformas del Barón Haussmann; a partir de las reformas impulsadas por Napoleón III, el ámbito de la comunicación y la apertura de vías rápidas fue fundamental. Los ejes cruzaron la ciudad y relacionaron distintos sectores, que a su vez tenían organizaciones sociales diferentes. Así, esas reformas supusieron el tratamiento de la urbe desde lo más físico; es decir, el espacio físico se abre y se reorganiza. Aquí vemos cómo se va horadando una colina para poderla poner a suficiente ras, como para poder establecer amplitud y espacio creando zonas donde se pudiera edificar, para diseñar avenidas, para poder comunicar con el resto de la ciudad. Las obras, como todos sabemos, fueron muy importantes. Se quitaron y se vaciaron zonas importantísimas –en cuanto a volumen– de construcción previa, histórica, que, en muchas ocasiones, desde el punto de vista funcional, habían quedado obsoletas. Allí se crearon, se introdujeron, en esos ámbitos vacíos, o bien, grandes bulevares o calles amplias, los grandes edificios modernos. Se introdujeron grandes edificios funcionales que permitieran abastecer la ciudad.

Las ordenanzas que se crearon en aquellos momentos establecían un tipo de construcción en las que aparecen ya unas tímidas referencias de orden estético, aunque no se dan las pautas concretas de cómo deben ser las formas que aparezcan en las construcciones; pero si se dan una serie de normas que permiten realizar un tipo de edificación, con unas características en las cuales la altura está muy equilibrada con la anchura de la calle y en la que se dan, también, unas pautas mínimas de encintado a través de la presencia de balconadas o de pequeñas molduras que ayudan a los efectos de percepción de dominio horizontal de la ciudad. Es decir, el gran boulevard y la calle reforzarán su comunicación visual por el establecimiento de unas balconadas y unas molduras que subrayan la idea de la línea continua. Línea continua que, en algún momento, se ha comentado que puede tener cierta influencia del mundo inglés; en cualquier caso, va a dar la personalidad visual al nuevo París. Edificios con unas características externas muy simples y sin pretensión de grandes decoraciones. Aspectos que después, en etapas posteriores, a finales

del siglo XIX, se van a barroquizar. Por tanto, en la etapa del Barón Haussmann no se desarrolló tanto ese aspecto, será después, como digo a partir del último cuarto del siglo XIX, cuando se produzca ese recargamiento decorativo, hasta incluso aparecer perfectamente propiciado en el reglamento de 1902.

Aquellas edificaciones haussmannianas introdujeron los nuevos saneamientos, las nuevas condiciones salubres en la ciudad; el agua corriente que permitía hacer más higiénica y más actual la vida de quien fuera a habitarlas. Construcciones en las que las pautas y las normas que se dan, crean un modelo que, aunque no esté descrito se va forjando casi de forma intuitiva y se mantendrá durante muchos años a lo largo de los boulevards y en torno a los grandes *carrefour*, los grandes lugares de encuentro de las nuevas vías de comunicación.

Las anchas avenidas que permitían el paseo y la comunicación rápida, el intercambio de pareceres, de mercancía y de productos, etc., son los boulevares y avenidas que llaman la atención de los pintores que comienzan la creación de esa iconografía ciudadana tan característica. Esas fachadas, que son en realidad grandes telones que cierran manzanas y que ocultan una serie de recovecos, de zonas caóticas en su interior. Es decir, París se pone de nuevo, se reactualiza en esos telones escenográficos, pero quedan grandes zonas en el interior de esos enormes conjuntos que no están actualizados y que mantienen esa falta de planteamiento estético generalizado.

El Reglamento del año 1902 permite una mayor altura de los edificios, una mayor cantidad de decoraciones, incluso lo señala. De ahí entonces la hipertrofia de los cerramientos de los edificios de París, sobre todo los que se hacen en esas fechas, a finales del siglo XIX y principios del XX. Se deja mayor posibilidad de altura, se permite que el cerramiento sea más alto, las fachadas de los bloques pueden ser más largas, etc.; hay una serie de transformaciones en esa dirección a finales de siglo que van a incidir en la caracterización de la imagen de la Ville.

Por otro lado, a principios del siglo XX, también empieza algo diferente. Las calles, los bulevares que se habían estructurado, tenían una linealidad muy potente, se recomendaba, incluso era importante, que los edificios estuvieran regulados respecto a su alineación en las aceras, pero, a partir de los comienzos del siglo XX, hay todo un tratamiento en contra de toda esa orga-

nización perfectamente lineal en las aceras. En los comienzos de la primera década del siglo XX, Eugene Hénard empieza a diseñar un tipo de boulevard diferente en el que los entrantes y salientes marquen la diferencia con la estructura lineal de los cerramientos permanentes de la calle. Por supuesto, el París soñado por Le Corbusier, rompía con la calle, mataba la calle, y la organización tradicional de los espacios, diseñando una arquitectura y un urbanismo que poco tenía que ver con lo anterior además de introducir una estética de lo vertical.

Este tipo de tratamiento no se va a implantar en Francia en los momentos en los que en los años 20 lo desarrolla el racionalismo arquitectónico, sino que, sin embargo, va a tener mucha importancia y una gran incidencia en la segunda mitad del siglo. Es decir, los herederos, las gentes sensibles al mundo moderno que van a tener el poder en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, permitirán, e incluso aplaudirán, la introducción de los rascacielos, las asimetrías y los planteamientos que rompan con la calle de una manera eficiente. De ahí entonces que, a partir de los años 60 nos encontraremos con un París de calles en las que los edificios están retranqueados, no siguen el trazado de la calle, aparecen separados a través de una distancia introducida por medio del espacio verde; un ajardinamiento que ha desestructurado esa organización de cerramiento lineal.

Por otro lado, sobre todo a partir de los años 70 y 80, la arquitectura pretende no ser la que se asimila a una normativa que mantiene una tipología, sino que precisamente va a intentar establecerse desde la autoridad, incluso con encargos directos a arquitectos estrella, va a buscarse la presencia del edificio singular; de ese edificio con personalidad propia, con ese carácter casi escultórico, estético, que rompía con la idea de permanencia, de mantenimiento, de reiteración que, sin embargo, el París haussmanniano había otorgado. Esto no quita para que, al mismo tiempo, y con una cierta insistencia, una línea neoclásica aparezca en algunos barrios neohaussmannianos importantes. Es decir, se vuelven a reproducir formas similares a las de la etapa de Haussmann en algunos *quartiers*, imitando la arquitectura previa, precisamente por ir en contra del movimiento moderno; como rechazo de la etapa en la que, en los 60, se había advertido la influencia de lo recomendado en el movimiento moderno. Por tanto, París, se va a poblar de edificios singulares, como comentaré más adelante.

Al mismo tiempo que esto se produce, desde pronto vemos una tendencia estética, una vinculación con el mundo artístico, aunque sea en pequeñas dosis; aparte de una vinculación con el mundo artístico a través de esa organización arquitectónica y también en la distribución espacial urbana, hay que tener en cuenta una serie de transformaciones que se producen en París en el ámbito del arte. Es decir, no solamente es ese aspecto estetizante, o no, con unas características determinadas, sino también la vida, la presencia del mundo artístico, la de los artistas en el ámbito de la ciudad y cómo esto va a dar lugar también a la presencia de arquitecturas, de bloques, con gentes que viven y habitan la ciudad de forma diferente. En París, la idea de que el artista pueda vivir y trabajar de manera adecuada es algo que, desde muy pronto, se tuvo muy en cuenta. En el comienzo de La Modernidad, ya París tenía establecido una serie de lugares adecuados para que habitaran los artistas. Los que estaban vinculados a la Academia tenían una serie de habitaciones en el Louvre, etc., después se les llevó a otras zonas de París pero, en cualquier caso, se pensaba que el artista debía de tener unas condiciones mínimas para poder trabajar. Esto se cuidó de forma especial por parte de la administración en determinadas etapas, pero en otras ocasiones serán los mismos artistas, a veces ayudados por la ciudad –y otras veces no–, quienes vayan creando entornos de pequeñas *cités* o incluso barrios que han generado una fuerte energía artística. Tenemos en París una serie de ejemplos muy característicos, históricos algunos y otros muy recientes, en los que la arquitectura está mostrando la huella de esa alianza entre los artistas y la urbe.

Un ejemplo de ello, uno de los más conocidos, es *La Ruche 2 Passage de Dantzing* (1902), es decir, *La Colmena*, que fue uno de los lugares de habitación con carácter comunal utilizado por los artistas en la etapa de las Primeras Vanguardias. Este conjunto pudo salvarse en la etapa de Malraux para que fuera conservado con carácter histórico. En esta edificación, que se construyó con materiales recogidos de exposiciones universales, se reconstruye un pequeño pabellón donde los artistas de poca capacidad económica podían vivir de alquiler por poco dinero. Este fue un aspecto promocionado por uno de los artistas que, en determinadas etapas, tuvo alguna pequeña ayuda, no mucha. De hecho, *La Ruche* no se pudo salvar de una forma definitiva hasta la etapa de Malraux, sobreviviendo apenas en los años previos, sin embargo, en la etapa de las Vanguardias, *La Ruche* era el lugar del desarrollo de vida y del

arte de muchos de los grandes artistas que vivían en París, muchos de ellos extranjeros que vivían en París y queda para recuerdo ese lugar. Esa *cit * donde ellos convivían.

Otros lugares, otros edificios donde vivían los artistas, como por ejemplo *La Villa de las Artes*, también estaban hechos con elementos de derribo de las exposiciones universales. Por lo tanto, sirvieron de mucho los materiales de aquellas exposiciones –una vez desmontadas– para los artistas que no tenían dinero. Pero, también, hubo edificios que se crearon desde el principio con la intención de que fueran habitados por artistas. Esta es una de las construcciones, la de los *ateliers* de la *rue Campagne Première* (n  9 h. 1890 y n  31 y 31 bis de 1911, Arfvldson arquitecto y Bigot ceramista) que se crearon como talleres y lugar de vida y reunión de estos artistas. Este último conjunto tiene además una serie de características que le dan un valor est tico de por sí, no en vano fue premio de fachadas en su momento, pero fueron además lugar de vivencia de algunas de las grandes figuras de las primeras etapas del siglo XX.



París. Porte Clignancourt. Edificios HBM. (Foto Dominio Público)

Para los artistas que tenían menos poder económico se habilitaron lugares en los pisos altos de los edificios que se construyeron en las zonas que anteriormente se utilizaron como fortalezas defensivas –los *fortifs*–; cuando se destruyeron las murallas (1919-1929), en sus solares se edificaron bloques de carácter social, los *BHM habitations a bon march * en las que se han ido paulati-

namente instalando *ateliers* de nivel popular. Por lo tanto, en el siglo XX, muchos de los artistas de poco poder adquisitivo pudieron tener un taller en condiciones en esas zonas, en las partes altas, y posteriormente se han remodelado muchos de estos edificios, que tenían muchos de ellos aspecto de caserna militar, con la intención de actualizarlos para que los artistas que llegan a París puedan encontrar un local digno para poder realizar sus trabajos.

Otros edificios con carácter ya más racionalista, fueron edificios para artistas, pero en este caso de alto *standing*, podríamos decir. En algunos barrios los artistas se habían encargado de adaptar, aunque fuera en condiciones mínimas, construcciones desafectadas de otros usos, más tarde, es el caso del *Bateau Lavoir*, el mismo quartier se preocupó de que hubiera unos edificios preparados para taller *Montmartre aux artistes*. Es decir, los artistas tuvieron en París una ciudad consciente desde diferentes sectores, no solo desde la administración -que apoyó en algunas ocasiones y en otras no-, de la necesidad de que se tuvieran lugares adecuados para el desarrollo de la vida artística. Los propios artistas han sido los que han rehabilitado edificios en París que, si no hubiera sido por su intervención habrían ya desaparecido, los habrían derribado; es el caso del conjunto de construcciones que configuraban los grandes almacenes frigoríficos en la entrada a París por el Este, los *Frigo*, que han sido salvados precisamente porque fueron tomados de manera directa por los jóvenes artistas que no tenían posibilidad económica como para poder acceder a talleres como los que se han mencionado con anterioridad.

Por tanto, comunas que se instalan en estos edificios y que salvan del derumbe a estas edificaciones que tienen un carácter industrial interesante y que además son huella de la historia de París. Incluso hay una serie de iniciativas promotoras que rehabilitan ahora, en concreto en la zona Este y Sur-Este de París, donde se están ahora rehabilitando pequeñas fabricas, lugares que no tenían una gran presencia en la historia, pero que tienen interés y que pueden rehabilitarse para ser habitados por artistas. Con un carácter más comercial, pensando en que esto servía también -no tanto como los *Frigos*- para que en este caso sean artistas y gente del mundo de la cultura, intelectuales, gentes vinculadas al mundo de la comunicación y del mundo de las tecnologías, los que se vayan a vivir a estos lugares rehabilitados. De tal forma, entonces, que se cambia un poco la orientación social de quienes van a habitar un sector bastante deprimido de la zona, de París. De esta forma, edificacio-

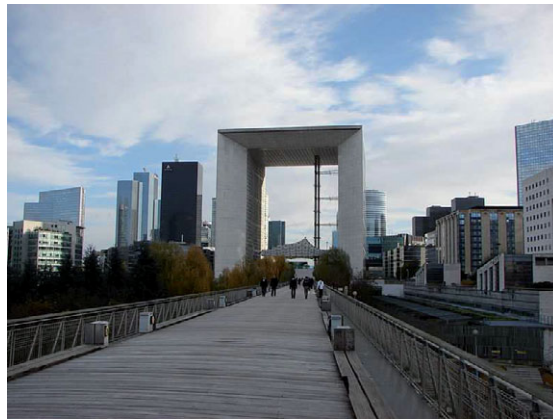
nes como esta son rehabilitadas para que estas gentes cambien el rumbo social de un barrio de carácter previamente obrero y que ahora es recompuesto por un sector social más amplio. En cualquier caso, soluciones para que el mundo artístico tenga posibilidades y pueda llevar a cabo su trabajo.

Junto con los talleres, también fueron muy importantes para el desarrollo de la vida artística en París los lugares de descanso, de ocio, de diversión, que no es necesario ni siquiera mencionar, pero, por lo menos, tenerlos presente como elementos que están ahí produciendo energía, pero toda esta interrelación entre lo artístico, lo creativo y la ciudad no se produce únicamente por medio de los aspectos arquitectónicos y urbanísticos, sino que a ello contribuye de manera muy importante la escultura.

El espacio público se instituye como tal con una serie de presencias escultóricas que, en muchos casos, están pensadas para ser memoria de la ciudad y de la nación. Hay que tener en cuenta que París, como capital, tiene que ser depositaria, no solo de la memoria de la ciudad en sí misma, sino también de la propia nación. En otras ocasiones, se trata de elementos indispensables para el propio ámbito urbano, de un espacio en correspondencia con su identificación simbólica. Es decir, el caso, por ejemplo, de la línea del eje de la *Défense*, marcado, subrayado, por la presencia de obra escultórica. En este aspecto es muy importante, por ejemplo, la obra de Takis, en la que nada impide la perspectiva, la mirada amplia hacia la lejanía, pero con la presencia artística que subraya, a través de las luces, ese eje de poder simbólico que es el eje que termina en el Arco de la Défense y que se puebla con otras intervenciones artísticas públicas (Miró, Calder...) hasta la arribada al propio Arco.

Decíamos que la memoria histórica, o el canto a determinados conceptos como la libertad (estatua de Bartholdi en la versión regalada por los EEUU con motivo de la conmemoración del centenario de la Revolución francesa, ubicada en la Isla de los Cisnes, así como la escultura *El espíritu de la Libertad* de Dumont en la Plaza de la Bastilla), otros conceptos como por ejemplo el de la exaltación de la República en momentos de la recuperación republicana a finales del XIX (*La Marianne* de los hermanos Morice), etc..., en otras ocasiones se trata de la introducción de elementos de referencia en la renovación de paisaje urbano, de jardines, de zonas que estaban perdidas o que habían sido dejadas, en cuanto a que su funcionalidad ya no tenía interés para la propia

ciudad. La zona de la Villette, por ejemplo. Por tanto, la presencia de la escultura que, a veces se mantiene, incluso es sostenida por la población; su presencia frente a la intención de limpieza o de abandono, como por ejemplo en ciertos casos en los que la afectividad o desafección ciudadana van a tener fuerza decisoria en el destino de esas obras de carácter público: la referencia a la mirada a la escultura del Zuavo en el que se miden las alturas del río, para saber si está cercana, o no, la inundación en París, salvó de ser separado del Puente del Alma a este zuavo que señala la altura de la crecida del Sena. A veces criticada, incluso teniendo que ser alguna escultura retirada, como es el caso de la escultura *Clara Clara* de Richard Serra en los jardines de las Tuileries (1983). Esto frente a aquellas otras que son reivindicadas, como el caso de algunas otras obras, o como la del propio Zuavo que antes comentábamos, que están dándonos la importancia, la referencia de esa escultura como elemento vivido también por parte del ciudadano.



(Izq): *Axe majeur Cergy. Ville Nouvelle.* (Foto Olivier.fr.wikipedia) (Sup.): *Grande Arche Passerelle Nanterre.* Arquitectos J.O. Spreckelsen, P. Andreu, Rice. Ingeniero E.Reitzel. (Foto Daniel Rodet).

Sería necesario hacer una referencia, aunque sea una mínima mención, a la importancia de las Exposiciones Universales e Internacionales; la intensidad de su presencia es tan fuerte para la ciudad, no solo en el momento en que se realizan, que han ido dejando una serie de marcas en el espacio urbano y en la referencia visual de la urbe, como pueden ser los pabellones que permane-

cen –no solamente los que se desmontaron y fueron reutilizados– y que han sido rehabilitados, en muchas ocasiones, para poder mantener un contacto con el mundo artístico. El caso de las rehabilitaciones, por ejemplo del Palais de Tokio de cara al arte o también las iniciativas en los últimos años de las puestas al día de museos y centros de arte, que permiten tener una infraestructura muy potente de cara a la organización de eventos artísticos y que, por tanto, son estructuras de base necesarias para poder potenciar una ciudad en la que lo artístico ha tenido un importante protagonismo.



París. Palais de Tokio. Vista aérea.

Los pintores, al crear iconografía, a través de su particular mirada nos dan pautas y nos revelan aspectos que, en algunos momentos, los perceptores que no somos artistas, no tenemos en cuenta; algunos pintores, por ejemplo los impresionistas, aunque no solamente ellos, además de pintar las bellezas de la ciudad, los grandes cambios, las novedades de la ciudad, los grandes bulevares del Barón Haussmann, también pintaron como fondo de sus obras, –pero con una voluntad clara de que estuvieran ante la mirada– las áreas industriales, las referencias a la industria. Ellos se dieron cuenta de algo que nosotros hemos valorado mucho tiempo después. Ellos vieron con interés las construc-

ciones industriales, que solamente eran vistas con un carácter funcional en su momento, y que en la actualidad son valoradas y se quieren mantener para la historia. Los pintores se dieron cuenta de esa importancia, se anticiparon y las colocaron en el fondo y, a veces, como tema protagonista de sus pinturas.

París ha intentado en los últimos años y por todos sus medios, a finales de la década de los 70 sobre todo, y hasta la actualidad, incentivar la presencia del mundo artístico en la capital y se han hecho esfuerzos no solamente desde el gobierno de la ciudad sino desde la propia presidencia del gobierno. En efecto, desde la administración en los rangos más importantes, se ha pretendido hacer de París una ciudad internacional, una ciudad a la altura de la que fue en el siglo XIX y con una presencia importante en el concierto de las naciones. Todo esto se ha apoyado en una mirada dirigida hacia el mundo artístico, hacia el mundo arquitectónico prioritariamente. La gran cantidad de arquitecturas de referencia, es decir, esa arquitectura singular que antes comentaba. En relación con la arquitectura, en París se ha pretendido siempre, pero de manera muy señalada en los últimos años, una gran calidad. Primero mirando hacia los artistas estrella, arquitectos internacionales y, luego, poco a poco, mirando hacia los arquitectos municipales, hacia los que habría habido un cierto rechazo, tras la aparición de ciertos edificios que no habían tenido el fuste que se había pretendido y que, por tanto, habían generado cierta desconfianza. En cualquier caso, superado ese bache, mirando también hacia ellos en los últimos años. Con esa revaloración y con la reactivación importantísima del mundo de las exposiciones, de los eventos artístico-culturales de carácter público –por ejemplo *La nuit Blanche*–, que van a movilizar a mucha población en torno a ellos, la ciudad y sus administradores obtienen grandes beneficios, teniendo en cuenta que los administradores al convertirse en impulsores de esas manifestaciones artísticas que obtienen tanto respaldo, van a recuperar el pago de su esfuerzo en mejora de su propia imagen, así como de la propia ciudad, que obtiene retorno además en beneficios económicos. Así París se mantiene como la primera ciudad artística del mundo y genera unos ingresos extraordinarios; solamente el Louvre, el D'Orsay o el Pompidou, la Torre Eiffel, generan una cantidad importantísima de ingresos a la cabeza del país, y a nivel internacional.

Por tanto, irán rentabilizándola la potenciación del sector artístico, si hacemos balance, más a través de las artes plásticas o las expandidas que se in-

corporan y en un porcentaje muy alto, por la vía de lo arquitectónico. Todos esos esfuerzos hacen que París tenga ese poder cultural en el entorno francés, lo que le cuesta mucho desde el punto de vista de oposición de otras ciudades de la nación, pero, es evidente, que ha recuperado un gran papel artístico-cultural y sigue ejerciendo jerarquía mundial.



(Izq) : Bibliothèque Nationale de France (Drch) : Ministère des Finances. Bercy. (Fot. Dominio Público)

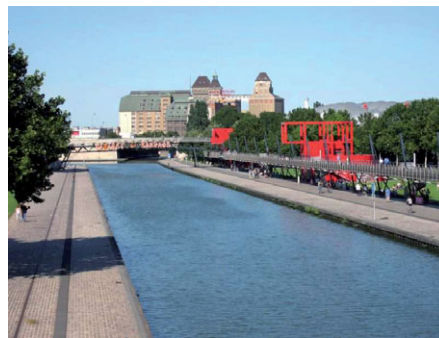
Esa recuperación nos debe dejar con una inquietud: si los beneficios de la inversión en el mundo artístico encuentran su retorno en montos económicos o de mejora de imagen ¿deben ser estos fundamentalmente los objetivos que debe cubrir la inversión artístico-cultural de la ciudad actual? Hay que reflexionar sobre ello.

Para cerrar quisiera recordar unas palabras de François Mitterrand en relación con el eje que él fomentó y que luego se ha sido mantenido en la intención y ampliado con los trabajos que se están haciendo que terminarán siendo el entorno del eje cultural más importante de París al que se han ido añadiendo museos y otros puntos de interés como el Museo del Quai Branly:

Los grand travaux toman a la ciudad por lo que es, un entrelazo vivo de funciones y de símbolos, de historias y de memorias, de trayectos y de reencuentros posibles. Una perspectiva abre la ciudad más allá del Arco de la Défense, opuesta a ella, remontando el curso del río, un nuevo trazado, de oeste a este, abocará a Tolbiac, la Biblioteca de Francia. En este eje, el Instituto del Mundo Árabe, cuya arquitectura invita a un dialogo de las culturas. Al norte, el fin, el haz de equipamientos artísticos, científicos y recreativos de la Villete.

Ese fue su París deseado, en el que nadie quedara al borde del camino. A estas pautas ético-formales cabría añadir que París, como cualquier ciudad que dialoga con el arte, ofrece más posibilidades de fortalecer esa unión con lo sensible, cuya resonancia pueda ayudar al ser humano a conocerse mejor, a conocer mejor al otro y, conociéndose a sí mismo, poder, desde dentro y con los demás, mejorar el mundo.

¿Hay lugar para la utopía en la metrópoli contemporánea? Reivindiquémosla, no renunciemos a ella, podríamos perder lo mejor de nosotros mismos.



(Sup. izq): Jean Nouvel. Institut du Monde Arabe. Foto Poudou. (Inf. izq): Expo Pink Floyd La Vilette. Cité de la Musique. Benoit Darcy. Porte de La Vilette. París (Sup. derecha): Parc de la Villette, le canal de l'Ourcq, au fond les moulins de Pantin. Foto Pline.