

# La arquitectura beauxartiana como objeto de exposición

Jean-Philippe Garric

Traductores: Andrés Ávila Gómez y Diana Carolina Ruiz

El presente texto, titulado «L'architecture Beaux-Arts, objet d'expositions» en su versión original en francés, fue publicado en *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n.º 129 (Automne 2014) : 39-49.

1. Fue presentada entre el 29 de octubre de 1975 y el 4 de enero de 1976. Recogía fundamentalmente dibujos de presentaciones realizadas por los alumnos de la École des Beaux-Arts, junto a una sección más reducida consagrada a algunos edificios ligados a la historia de la escuela.

2 Ver los artículos publicados sobre el tema, que representan tres puntos de vista críticos retrospectivos; todos ellos trazan un panorama general sobre la importancia y la variedad de las reacciones más o menos contemporáneas acerca de la exposición: Bergdoll, 2008, pp. 202-217; Thomine, 2006, pp. 123-138; Scott, 2004, pp. 134-153.

La exposición “The Architecture of the École des Beaux-Arts”<sup>1</sup> presentada en 1975 en el MoMA ha sido intensamente analizada desde entonces —recientemente por historiadores de la arquitectura como Barry Bergdoll y Felicity Scott—, debido principalmente al enfoque y a las perspectivas provocadoras que la exposición planteó en aquel momento, y cuyo impacto se multiplicó por el hecho de venir de una institución dedicada en principio a la propaganda de “lo Moderno”, protagonista central de los debates arquitectónicos contemporáneos. Alice Thomine ha ampliado dichos análisis subrayando la importancia que la exposición de 1975 tuvo, especialmente en lo que concierne a la renovación de los trabajos históricos sobre el tema<sup>2</sup>. Esta doble perspectiva crítica ha hecho de “The Architecture of the École des Beaux-Arts” a la vez, un objeto fundamental para entender la historia del *punto de inflexión posmoderno*; un elemento de ruptura en la historiografía sobre la arquitectura europea del siglo XIX; y ha consolidado aquella exposición como un caso emblemático de engranaje entre la actualidad de la creación y la construcción de un discurso histórico. Sin embargo, durante los años siguientes a la exposición, las repercusiones de dicha manifestación se alejaron un poco de las intenciones iniciales que llevaron a su creación, particularmente en el terreno de la historia. Es justamente ese legado lo que intentamos reconstruir y analizar en el presente texto, mediante la evocación de las principales publicaciones y manifestaciones que lo conforman, la identificación de sus lagunas, y en particular la ausencia en aquellos años de una versión parisina de la exposición del MoMA —lo que resulta inexplicable tratándose de un tema y de un material de origen eminentemente francés—.

Dentro de la historia de la arquitectura, el término “Beaux-Arts” se emplea para designar al principal establecimiento francés de enseñanza en el periodo contemporáneo: es decir, la École des Beaux-Arts (ENSBA), situada en la rue Bonaparte (en el *arrondissement* n.º 6), a cuyas instalaciones se sumaba un conjunto de *ateliers* exteriores localizados incluso en otros *arrondissements* de la ciudad. El mismo término evoca también una cultura arquitectónica construida de manera colectiva por varias generaciones de profesores y alumnos, fundada en las referencias, los valores y las prácticas compartidas, fruto de controversias, rupturas y conflictos. Se puede hablar de un “estilo Beaux-Arts” para evocar ciertas características artísticas comunes en la producción arquitectónica de los egresados de la sección de Arquitectura de la ENSBA, como también puede hablarse de un “espíritu Beaux-Arts” que caracterizó toda una forma de concebir la enseñanza, la figura del arquitecto y su rol en la sociedad; e incluso se puede hablar de un “sistema Beaux-Arts” al interior del cual las jerarquías y los dogmas contribuyeron a la organización profesional del arquitecto en Francia, y a la definición de mecanismos de adjudicación de proyectos y de funciones oficiales. Todo ello sin olvidar que la ENSBA engendró también un sinnúmero de redes de amistades, familiares y profesionales, suscitando continuamente críticas que supo asimilar la mayoría de las veces. Puede afirmarse que todos aquellos cuestionamientos que surgieron lo largo de su existencia terminaron no pocas veces confluyendo a la “galaxia Beaux-Arts”.



*Detalle de una de las columnas que forman parte de la estructura que soporta la cubierta acristalada del patio central (Cour vitrée) del Palais des Études en la École des Beaux-Arts de Paris. El proyecto del arquitecto Félix Duban para cubrir este espacio data de principios de la década de 1860, y fue concebido con el propósito de albergar una colección de reproducciones (moulages) procedentes del Louvre. Su policromía inspirada en los recientes descubrimientos pompeyanos de la época, así como la policromía de la fachada interior de este imponente espacio, constituye una de las características más llamativas de este emblemático edificio de la institución.*

*Fotografía: Andrés Ávila Gómez, 2018.*

# La arquitectura beauxartiana como objeto de exposición

L'architecture Beaux-Arts, objet d'expositions

Beaux-Arts Architecture as an Exhibition Object

Jean-Philippe Garric  
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Francia  
ORCID: 0000-0002-4868-7169  
jean-philippe.garric@univ-paris1.fr

Arquitecto e historiador de la arquitectura, actualmente es profesor titular de Historia de la arquitectura en la Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, y ha sido invitado recientemente como profesor e investigador visitante a la Columbia University NY (en 2019) y a la Sapienza Università di Roma (en 2018).

Actualmente es investigador principal en dos proyectos internacionales: "Milan and the Ticino, Shaping the Space of an European Capital, 1796-1848" (Archivo del Moderno, Università della Svizzera Italiana, Universität Luzern, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne); y "Overlapping perspectives on an artistic correspondence: editing the Roman letters of Léon and A.L.T. Vaudoyer, 1826-1832" (Columbia University NY, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne).

Ha sido comisario de exposiciones, entre las cuales se destacan: "Jean-Jacques Lequeu, bâtisseur de fantasmies" (París, Petit Palais, 11/12/2018 – 31/03/2019); "Charles Percier : Architecture and Design in an Age of Revolutions" (primero en New York, Bard Graduate Center, 18/11/2016 – 12/02/2017, y luego en Fontainebleau, Château de Fontainebleau, 18/03/2017 – 19/06/2017); y "Bibliothèques d'atelier. Édition et enseignement de l'architecture, Paris 1785-1871" (París, Institut National d'Histoire de l'Art, 29/04/2011 – 09/07/2011).

Antiguo pensionnaire en la Académie de France en Roma (entre 1987 y 1989), e investigador invitado por el Centre Canadien d'Architecture (en 2004), su formación académica incluye una tesis doctoral bajo la dirección de Françoise Choay (Université Paris 8, 2002), así como un HDR [Habilitación para dirigir tesis doctorales] bajo la dirección de Jean-Louis Cohen (Université Paris-Est, 2011).

---

## Traductores:

Andrés Ávila Gómez  
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Francia  
ORCID: 0000-0003-3883-2737  
andresavigom@gmail.com

Arquitecto de la Universidad de Los Andes (Bogotá), magíster en Urbanismo de la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá), y magíster en Ville, architecture, patrimoine de la Université Paris 7 Diderot. Actualmente es doctorando en la ED441-Histoire de l'Art en la Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Profesor invitado en universidades colombianas, ha publicado artículos de investigación y otros textos en revistas de arquitectura de México, Colombia, Argentina, España, y Francia), y traducciones (francés-español) de textos escritos por reconocidos investigadores franceses como Jean-Louis Cohen, Jean-Philippe Garric, Hélène Jannièrre, Nathalie Heinrich, y Maria Gravari-Barbas, entre otros. Desde 2013 ha participado en coloquios académicos sobre arquitectura, urbanismo y patrimonio, celebrados en París, Nantes, Chartres, Berna, Barcelona, Quebec y Bogotá.

Diana Carolina Ruiz  
Université Paris 4 Paris-Sorbonne, Francia  
ORCID: 0000-0001-5524-0456  
karorr2002@gmail.com

Profesional en Langues Etrangères Appliquées, Universidad de Paris IV Paris-Sorbonne. Master en Études Hispaniques et Hispano-Américaines (en curso), Universidad de París IV Paris-Sorbonne. Traductora de textos especializados para revistas latinoamericanas de arquitectura y urbanismo.

---

La ENSBA ejerció una misión pedagógica fundamental al formar a la mayor parte de los arquitectos franceses que luego asumirían la concepción y la construcción de los edificios y de los desarrollos urbanísticos públicos; al igual que a aquellos arquitectos encargados de ocupar las posiciones administrativas claves para el control de la arquitectura pública (Teyssot, 1982, pp.34-49).

De forma paralela, la sección de arquitectura de la ENSBA fue un laboratorio de contenidos, de referencias y de doctrinas, portadora de un modelo arquitectónico global y de toda una serie de hipótesis divergentes formuladas a través de proyectos teóricos y de realizaciones ejemplares, como también a través de numerosas publicaciones. Este modelo, cuya difusión se vio asegurada gracias a la enseñanza impartida por sus antiguos alumnos en el seno de otras instituciones formadoras de arquitectos, determinó una parte importante de la producción ejecutada por los constructores franceses. El modelo beauxartiano fue llevado al plano internacional por todos aquellos alumnos extranjeros<sup>3</sup> que, tras su formación en la ENSBA, asumieron más tarde diversos roles de primer nivel en sus países de origen, tanto en lo concerniente a la producción construida como desde la labor docente.

A todas estas constataciones sobre la importancia histórica del fenómeno beauxartiano hay que agregar que dentro del funcionamiento de la ENSBA, el dibujo ocupó un rol central como principal —y casi exclusivo— modo de conocimiento y de expresión usado por los alumnos, configurando un terreno de competición: prueba de ello es el abundante corpus gráfico conservado hoy en día por la propia institución (aunque parte de este se encuentra en archivos de otras colecciones públicas como la Académie d'Architecture, el Musée d'Orsay, el Musée des Arts Décoratifs, y el Institut National d'Histoire de l'Art - INHA). Estos documentos —tan cuantiosos que ningún especialista puede jactarse de haberlos visto en su totalidad— resultan espectaculares para el observador actual por cuanto sus autores concedieron una importancia capital a la producción de dibujos que pudieran cautivar el ojo del especialista, y por supuesto, el del gran público. Además de los dibujos arquitectónicos, existe todo tipo de

publicaciones, diarios de viaje, fotografías, correspondencia, y una amplia gama de objetos provenientes de actividades pedagógicas o profesionales de los antiguos alumnos de la ENSBA. En otras palabras: la arquitectura beauxartiana constituye una realidad material que permite ser expuesta para diversos fines, y es por ello que ha suscitado durante las últimas cuatro décadas un significativo número de manifestaciones.

## La exposición del MoMA y sus repercusiones

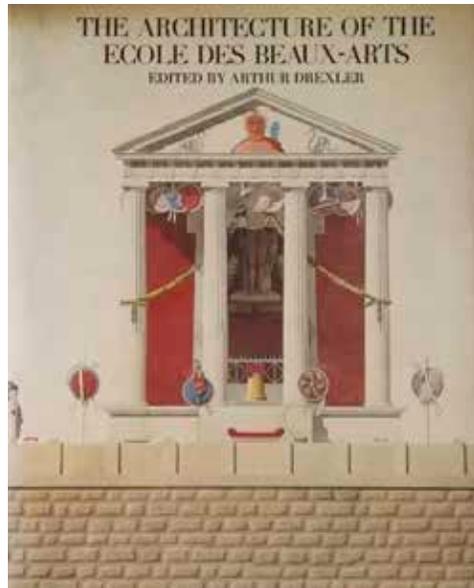
Sin pretender abarcar en toda su complejidad el análisis del fenómeno beauxartiano, la exposición “The Architecture of the École des Beaux-Arts” organizada por el MoMA bajo la responsabilidad de Arthur Drexler, reivindicó el hecho de abordarla como punto focal. Sin detenernos en el caso norteamericano —estudiado por historiadores de la arquitectura como Felicity Scott (2004) y por Barry Bergdoll (2008)—, vale la pena citar un extracto del prefacio de Drexler al volumen publicado con motivo de la exposición de 1975, para entender su contexto:

Al finalizar el tercer cuarto de este siglo, los fundamentos teóricos de la arquitectura moderna no son ya más que una colección de opiniones aceptadas, como lo fueron antes aquellas doctrinas que la propia arquitectura moderna desechó. Creemos saber lo que es la arquitectura moderna —aun cuando esta resulte tan difícil de definir—, y en qué se diferencia de aquella arquitectura que la había precedido; y sin embargo no estamos tan seguros de lo que debería llegar a ser, ni tampoco de la forma como debe ser enseñada. Y en la medida en que la historia es escrita por los vencedores, la literatura del Movimiento Moderno ha contribuido a mantener la confusión con respecto a lo que esta ha perdido, y sobre lo que fue realmente el meollo de la batalla<sup>4</sup>. (Drexler, 1977, p. 6)

Incluso si su contenido no procedía exclusivamente de esta lógica, la exposición del MoMA fue concebida dentro de la perspectiva de un debate contemporáneo. En Francia, el país directamente implicado, tal tipo de revisión historiográfica no podía encontrar en aquel momento una buena recepción: apenas unos años antes, Mayo de 1968 había

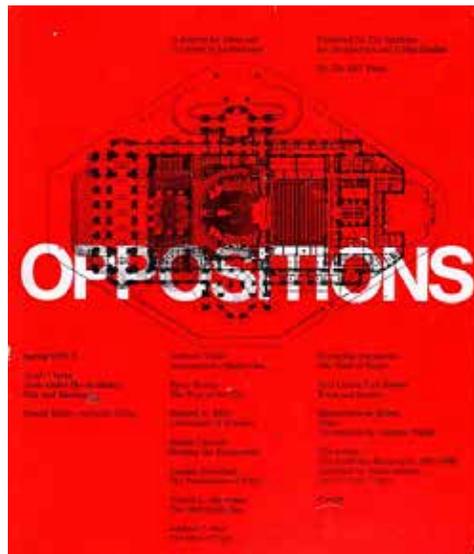
3 Richard Morris Hunt fue, en 1846, el primer norteamericano en convertirse en alumno de la ENSBA.

4 En el texto original de Jean-Philippe Garric aparece una traducción al francés, pero incluimos aquí el texto original en inglés de Drexler: “By the end of the third quarter of the century, the theoretical basis of modern architecture is as much a collection of received opinions as where the doctrines it overthrew. We think we know what modern architecture is —although it is notoriously difficult to define— and how it differs from what preceded it; but we are no longer so certain as to what it should become and how it should be taught. And since history is written by the victors, the literature of the modern movement has helped to perpetuate confusion as to what was lost, let alone what the battle was about”.



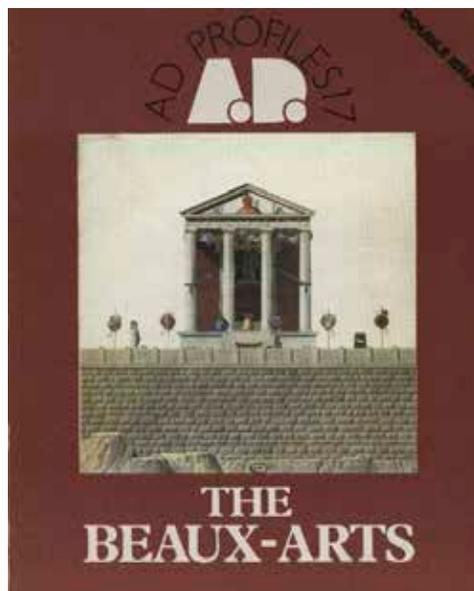
**Figura 1.**  
Portada de *The Architecture of the École des Beaux-Arts*

Fuente:  
Drexler (1977)



**Figura 2.**  
Portada de *Oppositions*

Fuente:  
Vidler (1977)



**Figura 3.**  
Portada de *Architectural Design*

Fuente:  
Middleton (1978)

<sup>5</sup> Como lo ha subrayado Alice Thomine, la exposición conoció un éxito inesperado (Thomine, 2006, p. 129), a pesar de las protestas expresadas entonces especialmente en la inauguración, debido al porte de credenciales en las cuales se leía "bring back the Bauhaus".

<sup>6</sup> Este trabajo no concluido de Richard Chafee es objeto de una investigación en curso conducida por Marie-Laure Crosnier Leconte e Isabelle Gournay.

puesto fin a poco más de ciento cincuenta años de un modo de enseñanza del arte y de la arquitectura desarrollado y difundido por la ENSBA. Es por ello que durante los años 1970, a pesar de la profunda simpatía con la cual contaba aun la arquitectura de la ENSBA entre los jóvenes arquitectos docentes franceses que intentaban reorganizar las nuevas escuelas de arquitectura —surgidas tras la disolución de la sección de Arquitectura de la ENSBA—, una exposición que abordara tal cuestión resultaba absolutamente imposible en el medio parisino en aquel preciso momento. Siguiendo la expresión de Michel de Certeau, puede decirse que en Francia lo ocurrido con Beaux-Arts no tenía aun “*la beauté du mort*” (la belleza de lo muerto): la desaparición de la prestigiosa sección de Arquitectura no había sido totalmente asimilada como para poder abordar serenamente el tema, mientras que en los Estados Unidos, detrás de un febril entusiasmo postmoderno, el interés por ello se apoyaba en la obstinada presencia de un pasado que la modernidad no había repelido sino apenas en parte<sup>5</sup>.

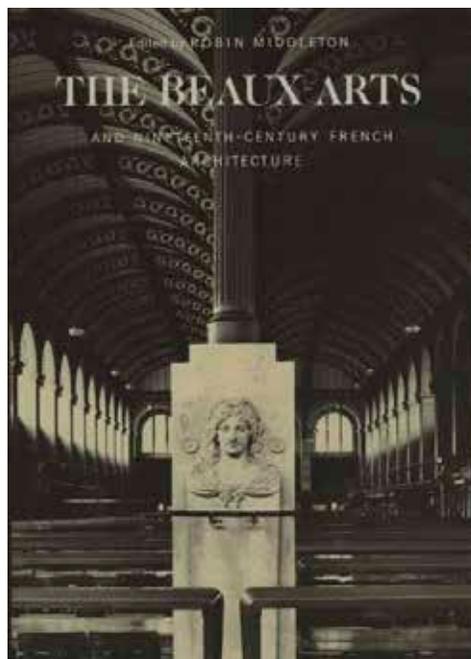
Las ramificaciones de la exposición del MoMA han sido abundantes. Esta manifestación estuvo precedida —durante cerca de ocho años, según Felicity Scott— por extensas investigaciones, y aunque no todas ellas tuvieron una conexión directa con la exposición, sí contribuyeron a determinar su contenido. Sobresalieron especialmente el trabajo inacabado de Richard Chafee sobre los alumnos norteamericanos de la ENSBA —una perspectiva abandonada desde entonces<sup>6</sup>—, y la tesis de Neil Levine sobre Henri Labrouste (causa directa de la enorme importancia concedida a este arquitecto en la exposición): dos ejemplos de continuidad de una historiografía modernista en un proyecto manifiestamente conservador como el del MoMA. La exposición, que estuvo acompañada en su inauguración por un breve catálogo, dio lugar en 1977 a la publicación tardía de un imponente volumen titulado *The Architecture of The École des Beaux-Arts* (figura 1) compuesto por cuatro extensos ensayos escritos por Drexler, Chafee, Levine, y David Van Zanten, todos ellos profusamente ilustrados. A pesar de su extensión —el texto de Van Zanten alcanza por sí solo más de 200 páginas—, el catálogo dispersó el debate en múltiples direcciones.

Paralelamente a la exposición del MoMA, Drexler dirigió otros dos coloquios, mientras que el Institute for Architecture and Urban Studies

(IAUS) tomó el relevo con un foro, y más tarde con un número especial de la revista *Oppositions* preparado por Anthony Vidler, y titulado “Paris Under the Academy: City and Ideology” (figura 2), con artículos del propio Vidler, Peter Brooks, Hélène Lipstadt, Antoine Grumbach, Debora Silverman, Demetri Porphyrios y Ann Van Zanten, para luego realizar su propia exposición. En mayo de 1978, en Londres, tuvo lugar en la Architectural Association School of Architecture un coloquio organizado por Robin Middleton, evento inscrito directamente en el debate abierto por la exposición neoyorquina, y como primer eco de dicha manifestación se publicó al año siguiente el número especial de *Architectural Design* (figura 3) con artículos de Middleton, Catherine Marmoz, Hélène Lipstadt, Denise Scott Brown, Peter Smithson, Anthony Vidler, Alan Colquhoun, David Van Zanten, Henry-Russell Hitchcock, Léon Krier y James Stirling; siendo Van Zanten el único autor de la manifestación del MoMA, también presente en este número especial de *A.D.* Igualmente, bajo la dirección de Robin Middleton se publicó en 1982 una obra colectiva y de formato más académico: *The Beaux Arts in Nineteenth Century French Architecture* (figura 4), que agrupaba por primera vez contribuciones de autores franceses o instalados en Francia: Annie Jacques, Werner Szambien y Georges Teyssot.

### Beaux-Arts según el MoMA: una arquitectura sin ambigüedad

La exposición de 1975 y la publicación de 1977 otorgaron a Henri Labrouste un lugar privilegiado: en el caso de la publicación, se trató de un ensayo de un centenar de páginas, entre los cuatro que la componían. En ello tuvo mucho que ver la influencia de la investigación realizada por Neil Levine, como también al estatus historiográfico particular del cual era objeto Labrouste, a quien ya en 1889 Auguste Choisy había reconocido como precursor de una arquitectura del futuro enriquecida por una expresión estructural novedosa como resultado del uso del metal (Choisy, 1899, pp. 763-764): por ello, Labrouste fue considerado durante todo el siglo XX como pionero del Movimiento Moderno. Vale la pena señalar que, en 1976 en París, tan solo algunos meses después de la exposición en New York, tuvo lugar una exposición sobre Labrouste en el Hôtel de Sully. Más allá de la coincidencia en las fechas, la manifestación parisina no fue una



**Figura 4.**  
*Portada de The Beaux-Arts in Nineteenth-Century French Architecture*  
Fuente:  
Middleton (1982)

reacción francesa a la exposición del MoMA sino una conmemoración algo tardía del centenario de la muerte de Labrouste, ocurrida en 1875. Reflejando una ruptura que sorprende hoy en día, ni el número especial de la revista *Monuments Historiques* consagrado en 1975 a Labrouste con motivo del centenario de su muerte, ni el catálogo de la exposición celebrada aquel mismo año, aunque publicado en 1977 por la Caisse nationale des Monuments Historiques (Saddy, 1977), citaban en ningún apartado la exposición del MoMA.

Por otro lado, el artículo de David Van Zanten incluido en la publicación del MoMA y consagrado a la composición “desde Charles Percier hasta Charles Garnier”, proclamó la enorme influencia de estas dos figuras mayores: opinión que acotaba drásticamente el panorama revisado en la exposición neoyorquina, desde un punto de vista que privilegia el más pomposo estilo Beaux-Arts norteamericano —por no decir que el más convencional—. Desde luego, la misma cuestión podría haber sido enmarcada de un modo diferente, como por ejemplo, considerando el recorrido de la arquitectura beauxartiana desde Percier hasta Julien Guadet: esta aproximación hubiera podido resultar más legítima, sobre todo en los Estados Unidos en donde la enseñanza y la doctrina expuestas por Guadet en los volúmenes de su *Éléments et théorie de l'architecture: cours professé à l'École nationale et spéciale des beaux-arts* (Guadet, 1901-1904)<sup>8</sup> tuvieron tan profundo impacto (Lucan, 2009); y con ello se

<sup>7</sup> Esta curiosa mención figura en el índice del número especial de *A.D.*: “Las ilustraciones a color (y muchas de aquellas en blanco y negro) utilizadas en este número de *A.D.* aparecen gracias a la generosa autorización del Museum of Modern Art, que ha montado la exposición ‘The Architecture of the École des Beaux Arts...’” (“The color illustrations (nad many of the black and white) used in this issue of *A.D.*, appear thanks to the generous permission of the Museum of Modern Art, New York, who mounted the exhibition ‘The Architecture of the École des Beaux Arts’...”).

<sup>8</sup> Ver los cuatro volúmenes en Gallica, la biblioteca digital de la Bibliothèque nationale de France (BnF). El primer volumen en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k866163>

**Figura 5.**  
*Vista de la Opera  
Garnier, 1904-1908*

Fuente:  
Bibliothèque nationale  
de France (1904)



**Figura 6.**  
*Vista del Grand Palais*

Fuente:  
Bibliothèque nationale  
de France (1922)



**Figura 7.**  
*Detalle de un  
pabellón de acceso  
del Museo Galliéra*

Fuente:  
Bibliothèque nationale  
de France (1936)



**Figura 8.**  
*Vista de la Catedral  
de Marseille*

Fuente:  
Bibliothèque nationale  
de France (1914)



<sup>9</sup> Únicamente Laloux y Garnier aparecen con dos de sus proyectos en esta selección.

hubiese integrado también el momento racionalista beauxartiano propio de la Tercera República Francesa (1870-1940), en el cual Guadet –alumno de Labrouste– alcanzó una posición central, sintetizando la herencia de la escuela de Percier y aquella de la corriente racionalista. O podría incluso haberse planteado un estudio desde Percier hasta Georges Gromort, que incorporara tanto el periodo de grandeza como el momento de decadencia e implosión de la ENSBA.

En definitiva, Percier, Labrouste y Garnier fueron las tres grandes figuras exaltadas en la exposición "The Architecture of the École des Beaux-Arts": un palmarés ampliado en la publicación de 1977, con dibujos y fotografías de una selección de edificios franceses y norteamericanos bajo el título "Beaux-Arts Buildings in France and America". Así, por ejemplo, los 15 edificios franceses destacados en la sección fotográfica del catálogo, con 54 fotografías blanco y negro, son los siguientes:

En París: la Capilla Expiatoria (Arq. Pierre Fontaine); los Mercados Cubiertos (Arq. Victor Baltard); el Palacio de Justicia (Arq. Joseph-Louis Duc); la Biblioteca Nacional (Arq. Henri Labrouste); el Palais Garnier (ópera, figura 5, Arq. Charles Garnier); el Palacio de las Máquinas (Arq. Ferdinand Dutert); el Liceo Buffon (Arq. Émile Vaudremer); la Estación de tren de Orsay (Arq. Victor Laloux<sup>9</sup>), el Petit Palais (Arq. Charles Girault); el Grand Palais (figura 6, Arqs. Henri Deglane, Albert Louvet y Albert-Félix-Théophile Thomas); y el Museo Galliéra (figura 7, Arq. Léon Ginain). En otras ciudades: la Catedral de Marsella (figura 8, Arq. Léon Vaudoyer); el Casino de Montecarlo (Arq. Charles Garnier); el Castillo de Chantilly (Arq. Honoré Daumet); y la Estación de tren de Tours (Arq. Victor Laloux).

Aunque con este listado de edificios se pretendía resaltar los más emblemáticos, sorprende encontrar algunos ejemplos como el Castillo de Chantilly y no la Basílica del Sagrado Corazón de Montmartre; o encontrar el Museo Galliéra y no el Edificio de Correos del Louvre. Esta selección de proyectos favoreció claramente un criterio cronológico según el cual solo fueron incluidos edificios construidos durante el siglo XIX y la primera década del siglo XX<sup>10</sup> para promover de esta manera la heroización de arquitectos considerados ilustres, a través de la exaltación de sus principales proyectos.

## Beaux-Arts sin academicismo: una distorsión sesgada

En el número especial de *Architectural Design* de 1978, aparece el artículo de Robin Middleton (1978b) titulado “Vive l'école”: ¿se trataba de una provocación, de una auténtica simpatía por una institución que se había focalizado en la formación de una élite de arquitectos artistas? Lo cierto es que una adhesión de este tipo resultaba por entonces una excepción, y toda defensa de la ENSBA iba acompañada generalmente por un rechazo al academicismo. Es así como el trabajo de Barry Bergdoll —cuya tesis doctoral consagrada a Léon Vaudoyer fue sustentada en 1986— figura entre aquellas repercusiones directas de la exposición del MoMA casi una década atrás. Bergdoll presenta a Vaudoyer como un opositor a la ortodoxia de la ENSBA e incluso como un precursor de los debates modernistas:

Desde la exposición del MoMA en 1975, se ha iniciado una reevaluación fundamental en el estudio sobre la tradición académica francesa. La École des Beaux-Arts, que fuera durante largo tiempo considerada como una opositora recalcitrante de la modernidad pasó a ser vista como el epicentro de algunos de los principales temas y posiciones presentes en los debates modernistas. Entre estos figura la noción según la cual la arquitectura debe plasmar su lugar en la historia y ser parte del progreso. El desafío dirigido a la ortodoxia de la Académie a comienzos del siglo XIX fue formulado en gran parte por Léon Vaudoyer (1803-1872): junto con Félix Duban, Henri Labrousse y Joseph-Louis Duc, Vaudoyer re-valoró la pertinencia de las arquitecturas históricas para el proyecto contemporáneo. Su visión acerca del historicismo emergió como una toma de conciencia, amplificada por las fuerzas políticas y culturales que determinaron la urbanización y la industrialización del paisaje francés<sup>11</sup>.

Podemos preguntarnos si es legítimo distinguir entonces entre los buenos y los malos Beaux-Arts, a propósito de una institución que produjo siempre sus reglas, pero también las infracciones a la regla: sin duda, este es un topos característico de las manifestaciones y de los estudios consagrados en este campo durante los años posteriores a la exposición del MoMA.

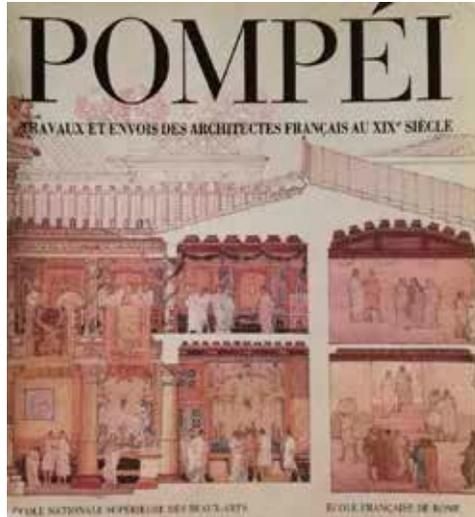
En Francia, durante los años en que se preparaba y presentaba la exposición neoyorquina, se sentía en el ambiente un problema planteado a la vez como una cuestión generacional y de compromiso político, que incluía a los representantes del posmodernismo arquitectónico más conectados con la tradición clásica, entre los cuales figuraban jóvenes arquitectos docentes provenientes del *atelier* de Louis Arretche, como Bernard Huet, Henri Gaudin, Philippe Panerai y Jean Castex; o como Jean-Paul Jungmann, cuya práctica piranesiana del dibujo tiene sus raíces en la más pura tradición beauxartiana. Para todos ellos, los motivos del desprecio hacia la desaparecida sección de Arquitectura de la ENSBA obedecían no tanto a su resistencia frente a la composición, a la tradición italo-filica o a la relación entre maestro y alumno —si bien estos temas aparecen ahora retrospectivamente como factores de continuidad—, sino más bien a un frontal rechazo expresado hacia aquellos patrones de *atelier* y a los Prix de Rome responsables de la construcción de los *grands ensembles*. La ruptura con estos últimos se produjo aduciendo un compromiso en favor de la masificación de la enseñanza y de la producción de la ciudad, como también de la negativa hacia la idea misma de una élite profesional. Por otro lado, en su labor desde comienzos de los años 1980 en la creación del departamento “Histoire et archives” del Institut Français d'Architecture (IFA), Maurice Culot manifestó igualmente su rechazo hacia la tradición Beaux-Arts basándose en razones políticas y generacionales similares, muy a pesar de las tendencias reivindicadas por el eclecticismo historicista. Culot coincidía en dicho rechazo y en muchas otras posiciones, con la línea crítica anti-burguesa y marxista defendida por su amigo Léon Krier en el número doble de *Architectural Design* de 1978:

La noción de Beaux-Arts resume aquel fenómeno del siglo XIX centrado en la sociedad europea en la cual se institucionaliza la cultura visual: este fue el sistema en el cual la cultura aristocrática y la cultura popular se vieron explotadas y asimiladas simultáneamente, y en donde el orden y el significado del mundo pre-industrial se vieron debilitados hasta ser destruidos. Con el

**10** Ver en el número especial de *Oppositions* de 1977, la interesante cronología de la École des Beaux-Arts “1671-1900” [sic], que comienza en 1635 con la creación de la Académie Française y termina en 1902 con la publicación de *Eléments et théorie de l'architecture : cours professé à l'École nationale et spéciale des beaux-arts* de Julien Guadet. (Jacques y Vidler, 1977).

**11** Texto de presentación de Léon Vaudoyer (Bergdoll, 1994): *Historicism in the Age of Industry*. En el artículo de Jean-Philippe Garric, aparece una traducción al francés, pero incluimos aquí el texto original en inglés: “Since the 1975 exhibition of student drawings from the École des Beaux-Arts at the Museum of Modern Art, a fundamental reevaluation of the French academic tradition in architecture has been under way. Long seen as a recalcitrant opponent of modernity, the École des Beaux-Arts was, in fact, the seedbed of some of the principle attitudes and themes of modernist debates. Chief among these was the notion that architecture must reflect its own place in history and take part in the ongoing quest for progress. This challenge to the neo-classical orthodoxy of the French Academy in the early nineteenth century was formulated in large part by Leon Vaudoyer (1803-72). Together with Felix Duban, Henri Labrousse, and Louis Duc, Vaudoyer reassessed the relevance of historical architecture to contemporary design. His vision of historicism emerged against a heightened awareness of the political and cultural forces shaping the urbanization and industrialization of the French landscape”.

**12** En el texto original, Jean-Philippe Garric utiliza la versión francesa incluida en el número especial de *Architectural Design* (“Au nom de la loi et du désordre”), pero incluimos aquí el texto original en inglés de Krier: “Beaux-Arts sums up that phenomenon in 19th century central European society where visual culture becomes institutionalised; it is the system in which both



**Figura 9.**  
Publicación realizada  
con motivo de las  
exposiciones en  
la ENSBA y en el  
Institut Français de  
Nápoles en 1981  
Fuente:  
Mascoli (1981)

**Figura 10.**  
Publicación realizada  
con motivo de las  
exposiciones en la  
Pinacothèque Nationale  
d'Athènes y en la  
ENSBA en 1982, y en  
el Museum of Fine Arts  
de Houston en 1983  
Fuente:  
Hellmann, Fraisse  
y Cazalas (1982)



establecimiento del Estado moderno en el siglo XIX, el rol de Beaux-Arts no puede entenderse solamente como un fenómeno cultural sino más bien como una operación política en donde la cultura se convierte tanto en mercancía como en instrumento de dominación en manos de la burguesía<sup>12</sup> (Krier, 1978, p. 84)

La ENSBA, pese a carecer del respaldo de los arquitectos intelectuales franceses (tras los hechos de Mayo de 1968), pudo sin embargo contar con el compromiso de algunos historiadores y con las instituciones vinculadas con su propia historia —la Villa Médicis, por ejemplo—, o con aquellas encargadas de estudiar dicho periodo —el Musée d'Orsay, entre otras—. Esta dinámica permitió que, durante las dos últimas décadas del siglo XX, varias tesis doctorales fueran sustentadas y que se llevaran a cabo algunas exposiciones sobre arquitectos notables que no habían recibido en la exposición del MoMA el reconocimiento que me-

recían: esto sucedió con Jacques Ignace Hittorff y con Paul Abadie cuyas obras fueron presentadas respectivamente en el Musée Carnavalet en 1985, y en el Musée des Monuments Français en 1988. Algunos otros arquitectos que ya habían figurado en la muestra del MoMA fueron expuestos en el Musée d'Orsay, donde sobresalieron las exposiciones sobre Laloux en 1987 y Vaudoyer en 1991<sup>13</sup>.

Asimismo, en 1981, por iniciativa de Pierre Pinon, la ENSBA y la École Française de Rome realizaron la exposición “Pompéi. Travaux et envois des architectes français au XIX<sup>e</sup> siècle”<sup>14</sup>: apoyándose en la presentación de planos, dibujos y reconstrucciones gráficas realizadas por los *pensionnaires* de la Académie de France en Roma, esta exposición inauguró toda una serie que continuaría al año siguiente con “Paris-Rome-Athènes. Le voyage en Grèce des architectes français aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles”<sup>15</sup>, luego, en 1985 con “Roma Antiqua. Forum, Colisée, Palatin. Envois des architectes français (1788-1924)”<sup>16</sup>, y más tarde, en 2002, con “Italia Antiqua. Envois de Rome des architectes français en Italie et dans le monde méditerranéen au XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles”<sup>17</sup> (figuras 9-12). Cautivados por la calidad del material y por el atractivo que caracteriza aquellos dibujos realizados por los jóvenes arquitectos franceses que residieron en la Villa Médicis durante el siglo XIX y parte del siglo XX, los autores de estas exposiciones —fusión de historiadores de la arquitectura, de arqueólogos y de conservadores del patrimonio— alimentaron abundantemente esta línea, sacando provecho de una parte de las producciones de la escuela sin por ello tener que asumir frontalmente las implicaciones ideológicas de la herencia arquitectónica beauxartiana.

Treinta años después: ¿una mirada renovada?

La dinámica iniciada en 1975 con la exposición del MoMA pareciera concluir un primer ciclo con dos proyectos de exposiciones concebidos originalmente en París, a mediados de los años 2000. El primero de ellos, dedicado a Henri Labrouste, fue formulado por iniciativa de Françoise Hamon y desarrollado posteriormente por Alice Thomine por entonces responsable de temas de arquitectura en el Institut Nationale d'Histoire de l'Art (INHA), y quien finalmente pudo concretar el proyecto de exposición después de que este atravesara un

aristocratic and popular cultures become harnessed and absorbed, where order and meaning of the pre-industrial world became exhausted and finally destroyed. In the establishment of the modern state during the the 19th century the role of Beaux-Arts must be viewed not so much as a cultural phenomenon but as a political operation, where culture becomes both a trade and an instrument of domination in the hands of the bourgeoisie”.

13 “Hittorff (1792-1867). Un architecte du XIXe siècle”, comisarios: Thomas von Joest y Claudine de Vaulchier, París, Musée Carnavalet, 20 de octubre de 1986 al 4 de enero de 1987; “Paul Abadie, architecte 1812-1884”, comisario: Claude Laroche, París, Musée National des Monuments Français, 4 de noviembre de 1988 al 16 de enero de 1989; “Victor Laloux, 1850-1937? L'architecte de la Gare d'Orsay”, comisarios: Marie-Laure Crosnier Leconte e Isabelle Gournay, París, Musée d'Orsay, 26

complicado proceso de gestación. Un segundo proyecto, dedicado a Charles Garnier (figura 13) fue formulado en 2007, cuando Bruno Girveau asumió la dirección de las colecciones de la ENSBA, y concretó la exposición de manera muy rápida<sup>18</sup>. Girveau no disimuló nunca el porqué de su elección: Garnier ha sido uno de los escasos arquitectos reconocidos incluso por neófitos, a lo cual se suma la considerable dimensión de los fondos documentales disponibles que guardan sus trabajos.

Un interés personal combinado con una serie de criterios objetivos indujo así a una posición apologetica:

El autor de estas líneas reconoce de buen grado su admiración y quizás incluso una cierta obcecación por el arquitecto [Garnier] y por su obra: sin ser en este punto el único, por cuanto los autores de los textos del catálogo han compartido mayoritariamente tal entusiasmo, y por lo cual les estoy agradecido.<sup>19</sup> (Girveau, 2010b, p. 9)

La exposición pretendía explorar:

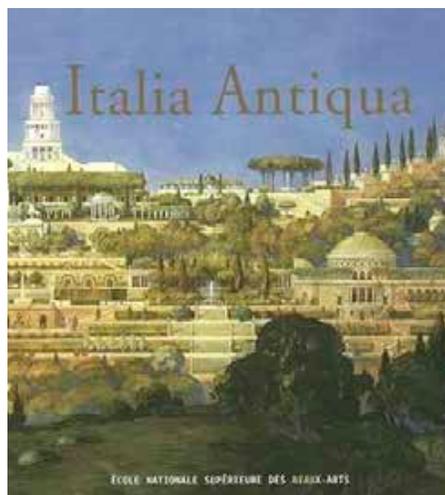
Las profundidades del alma de Garnier con el fin de intentar encontrar allí las señales particulares de su arquitectura [...] en la búsqueda de una personalidad y de una arquitectura igualmente complejas y ambiguas.<sup>20</sup> (Girveau, 2010b, pp. 9, 10).

Contrariamente a la exposición de New York en la cual el mismo Garnier había sido presentado como una réplica de Charles Percier, al llevar a lo más alto la cultura de la composición beauxartiana, esta vez Girveau presentaba una figura inclasificable, un Garnier al mismo tiempo “renacentista”, “barroco”, y “eclectico” que creía profundamente en “*el artista innato*”: creencia aparentemente compartida por el comisario de la exposición.

Así como de acuerdo a Bergdoll, Vaudoier habría “lanzado un desafío a la ortodoxia de la Académie”, Garnier, por su parte —quien no era, como Vaudoier, el hijo de uno de los principales profesores de la ENSBA, y sin embargo llegó a convertirse en uno de sus representantes más emblemáticos antes de acceder al Institut de France— aparece descrito por Girveau como un rebelde, como un romántico que no podía ser ya aquel de la bohemia sino que “debía lidiar con el éxito y la notoriedad, haciendo alarde de un desapego hacia las contingencias burguesas [sic]” (Girveau, 2010a, p. 14).



**Figura 11.**  
Publicación realizada con motivo de las exposiciones en la Villa Médicis en Roma en 1985, y en la ENSBA en 1986  
Fuente:  
Uginet (1985)



**Figura 12.**  
Publicación realizada con motivo de las exposiciones en la ENSBA, y en la Villa Médicis en Roma, en 2002  
Fuente:  
Jacques, Verger y Virlouvet (2002)

de mayo al 30 de agosto de 1987; “Les Vaudoier: Une dynastie d’architectes”, comisarios: Barry Bergdoll et al., París, Musée d’Orsay, 22 de octubre de 1991 al 12 de enero de 1992.

**14** Comisariado colectivo. Presentada en: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, París, 14 de enero al 22 de marzo de 1981; Institut Français de Naples, Nápoles, 11 de abril al 13 de junio de 1981.

**15** Comisarios : Marie-Christine Hellmann y Philippe Fraisse. Presentada en: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, París, 12 de mayo al 18 de julio de 1982; Pinacothèque Nationale d’Athènes (Musée Alexandre Soutzos), Atenas, 15 de octubre al 15 de diciembre de 1982; The Museum of Fine Arts, Houston, 14 de junio al 4 de septiembre de 1983.

**16** Comisariado colectivo. Presentada en: Curie (Forum Romain) - Villa Médicis, Roma, 29 de marzo al 27 de mayo de 1985; École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, París, 7 de mayo al 13 de julio de 1986.

**17** Comisaria: Annie Jacques. Presentada en: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, París, 12 de febrero al 21 de abril de 2002; Villa Médicis, Roma, 5 de junio al 9 de septiembre de 2002.

**18** “Charles Garnier, un architecte pour un empire”,

¿Era necesario entonces para considerarlo aceptable, que Garnier no fuese plenamente Beau-Arts en su personalidad como sí lo había sido en su arquitectura? ¿No correspondía, sin embargo, la definición misma del arquitecto beauxartiano a aquella de un pseudo-romántico que debía hacer frente al éxito, a la notoriedad y al dinero manteniendo la postura del artista des-apasionado ante los valores burgueses?

La exposición consagrada a Henri Labrousse tuvo que sortear muchos más obstáculos para llevarse a cabo, pero las dificultades que surgieron durante su preparación tuvieron más tarde inesperadas consecuencias positivas<sup>21</sup>. En efecto, la idea original de Françoise Hamon retomada en el INHA por Alice Thomine, quien a su vez la llevó luego al Musée d’Orsay, fue en su momento rechazada por la dirección de dicho museo a pesar de la asociación ya establecida para ello con el MoMA y con la Bibliothèque Nationale de France (BNF). El evento tuvo lugar finalmente en la Cité de l’Architecture et du Patrimoine bajo la dirección de Corinne Bélier,

**Figura 13.**  
*El atelier de Charles Garnier durante la construcción de la Opera de París*

**Fuente:**  
fotografía de Louis-Émile Durandelle. ENSBA. París, Quai Malaquais, del 26 de octubre de 2010 al 9 de enero de 2011.



**19** “L’auteur de ces lignes reconnaît bien volontiers son admiration pour l’architecte et son œuvre, et peut-être même un certain aveuglement. Il n’est toutefois pas le seul et les auteurs du catalogue ont partagé pour la plupart cet enthousiasme, ce dont je les remercie”.

**20** “[...] les tréfonds de l’âme de Garnier afin de tenter d’y trouver les signes particuliers de son architecture [...] à la découverte d’une personnalité — et d’une architecture—, complexes et ambiguës”.

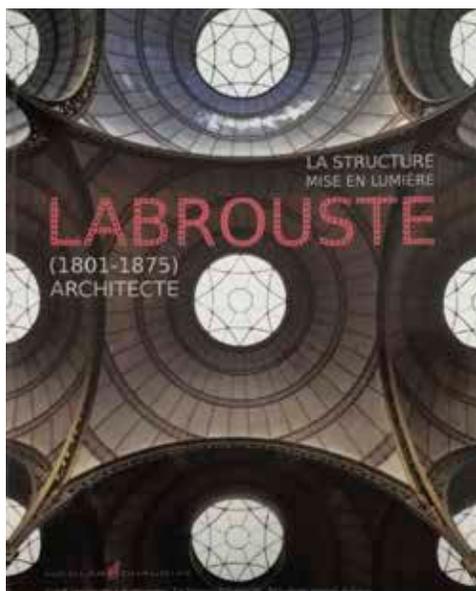
**21** Como en el caso de Garnier, la exposición fue preparada para un inventario de dibujos realizado en este caso por Marc Le Cœur, gracias a la determinación de Sylvie Aubenas. La puesta en línea de esta fuente puede ser considerada como el principal resultado.

**22** La exposición fue presentada en París, entre el 11 de octubre de 2012 y el 7 de enero de 2013.

**23** La exposición fue presentada en el MoMA entre el 10 de marzo y el 24 de junio de 2013. El catálogo preparado para la ocasión recibió el premio Philip Johnson Exhibition Catalogue Award otorgado por la Society of Architectural Historians.

**24** “Henri Labrouste et son temps”, París, INHA / BNF, 22 y 23 de noviembre de 2012; “Revisiting Henri Labrouste in the Digital Age: A Symposium”, New York, MoMA, 28 de marzo de 2013.

**Figura 14.**  
Portada de Labrouste, 1801-1875, architecte: la structure mise en lumière  
**Fuente:**  
Béliet, Bergdoll y Le Cœur (2012)



Barry Bergdoll y Marc Le Cœur, llevando por título “Henri Labrouste. La structure mise en lumière”<sup>22</sup> y presentada un par de meses después en el Mo-MA, con gran éxito<sup>23</sup>. Los organizadores recalcan en la introducción del catálogo, el hecho de que Labrouste hubiese sido junto con Garnier una de las figuras centrales de la exposición de 1975, con lo cual reivindican para su trabajo curatorial un posicionamiento contemporáneo y una superación de la historiografía modernista. Reuniendo textos de una decena de autores europeos y norteamericanos, el catálogo (figura 14) tiene un puente entre la generación de investigadores que fueron protagonistas en 1975, y aquellos investigadores que se han adentrado más recientemente en este terreno. Curiosamente la exposición sobre Labrouste fue acompañada por dos coloquios que tuvieron lugar en París y en New York durante los respectivos periodos de apertura de la muestra<sup>24</sup>, con tan buenos resultados que

hicieron prever nuevas publicaciones que tomarían la exposición sobre Labrouste como un punto de partida para otros trabajos de investigación sobre temas relacionados con la arquitectura Beaux-Arts.

El abandono de la exposición sobre Labrouste por parte del Musée d’Orsay se vio de alguna manera compensado por un proyecto alternativo concebido velozmente: en esta ocasión una vez más, tanto la disponibilidad de las colecciones como el carácter único y espectacular de los documentos producidos por los alumnos de la sección de Arquitectura de la ENSBA, se erigieron como elementos claves en la decisión de presentar en el Musée d’Orsay la exposición concebida por Alice Thomine bajo el título “Victor Baltard (1805-1874): Le fer et le pinceau”<sup>25</sup>, simultáneamente a la dedicada a Labrouste en la Cité de l’Architecture et du Patrimoine. Desprovista de un catálogo en el estricto sentido de la palabra, la exposición sobre Baltard estuvo acompañada por un volumen enteramente redactado por la propia comisaria de la exposición, publicado en la reconocida colección de divulgación “Découvertes Gallimard” en un pequeño formato ampliamente ilustrado (figura 15). Dicho formato resultó en todo caso poco propicio para amplios desarrollos, por lo cual no se desplegó una elaboración teórica comparable a la alcanzada en varios de los textos incluidos en los catálogos de Labrouste y de Garnier. También resultaba difícil presentar a Baltard como un rebelde frente al sistema beauxartiano, del cual él era en definitiva un ejemplo perfecto: para ilustrar este controversial aspecto Thomine escogió una citación de Charles Garnier, elocuente y poco halagadora en la cual afirmaba sobre Baltard —20 años mayor— : “podría haber sido un excelente doctor o un hombre político; podría haber llegado a ser un erudito o un industrial, un poeta o un comerciante”<sup>26</sup> (Thomine, 2012, p. 14); en otras palabras: para otro beauxartiano como lo era Garnier, la figura de Baltard distaba demasiado de aquella idealizada del “artista innato”.

La exposición sobre Baltard, impulsada por una prestigiosa institución y contando con la prerrogativa de tener en los Mercados Cubiertos de la capital (Les Halles de Paris, figuras 16 y 17) concebidos por este arquitecto parisino, uno de los proyectos más importantes en la historia de la ciudad y en el imaginario nacional (los 12 pabellones metálicos que formaban el conjunto fueron demolidos en 1971 en medio de una álgida polémica), logró reunir una cantidad de público

superior al presente en las exposiciones sobre Labrouste y Garnier. Resaltando el papel de Baltard como inspector de Beaux-Arts de la Ville de Paris y más tarde como director del Service Architecture de la capital, se enfatizó su rica actividad en el campo de las artes monumentales y en la concepción de decorados para celebraciones.

Globalmente, el enfoque fue en este caso más de corte histórico, menos diacrónico, y dirigido al gran público, a diferencia de lo hecho con Labrouste y Garnier; salvo si se considera el consentimiento manifestado hacia los valores de la burguesía del Segundo Imperio (Second Empire: 1852-1870) como un rasgo de nuestra época. Acerca de este último aspecto, Thomine estima que:

Baltard sacó seguramente provecho de las reflexiones tanto teóricas como profesionales conducidas por la generación romántica, aunque sin asociarse a aquellos debates, sin duda alguna por el respeto profesado hacia las ideas de la generación de su padre y debido también a su escasa inclinación hacia los dogmatismos<sup>27</sup>. (Thomine, 2012, p. 18)

Recordemos que, en 1793, su padre, el también arquitecto Louis-Pierre Baltard (1764-1846) había renunciado voluntariamente a compartir con Charles Percier el cargo de arquitecto de decorados de la Ópera, prefiriendo alistarse en el ejército de la Revolución en calidad de *ingénieur du Génie*, para luego incorporarse esporádicamente en el equipo de eruditos Jacobinos que en 1794 fundó la École Polytechnique.

La exposición: ¿una fuente de conocimiento?

Si bien las diferentes exposiciones de arquitectura aquí evocadas extrajeron lo esencial de sus contenidos de diversas investigaciones conducidas con anterioridad en otros marcos institucionales, las más fructíferas de entre ellas han suscitado —la de 1975 en primer lugar— a *posteriori* nuevos trabajos y nuevas reflexiones. Barry Bergdoll ha señalado que en 1980 se consideró la posibilidad de una versión parisina de la exposición de Drexler para ser presentada en el Musée des Arts Décoratifs junto con un catálogo que incluiría un nuevo prefacio —hoy perdido— redactado por el historiador del arte Bruno Foucart: sin embargo, dicho proyecto fue abandonado por razones que siguen siendo desconocidas (Bergdoll, 2008). Aquella manifestación ¿habría sido considerada entonces como algo distinto a

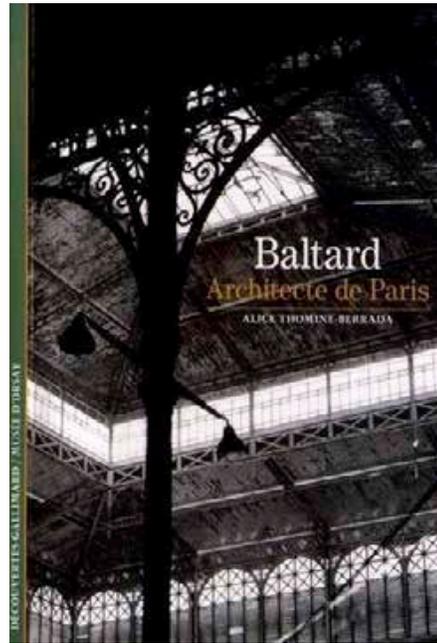


Figura 15. Portada de Baltard, *Architecte de Paris*

Fuente: Thomine (2012)



Figura 16. Vista desde la rue de Rambuteau de los Mercados cubiertos de París

Fuente: Bibliothèque nationale de France (1862).

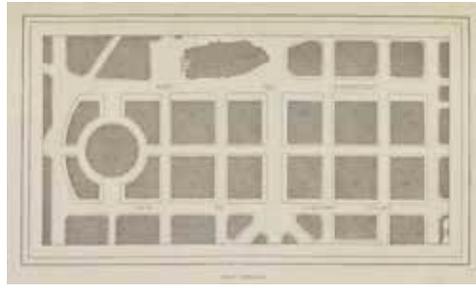
una simple provocación conservadora? Lo cierto es que la ausencia de una perspectiva general distinta a la *doxa* negativa que aun acompaña la arquitectura beauxartiana continúa determinando ampliamente esta cuestión. El hecho de que este tipo de exposiciones se hayan estructurado sobre la base de aislar los *envois* de Roma, y sobre la tarea de reconstruir aspectos de la vida y la obra de algunas cuantas figuras de la arquitectura francesa, ha dificultado la comprensión de lo que verdaderamente sucedía al interior de la ENSBA, entorpeciendo la evaluación de procedimientos que al ser percibidos de manera aislada parecen mucho más extraordinarios o por el contrario aún más tradicionales que aquello que en realidad pudieron significar. Dichas dinámicas, no han permitido desvelar convenientemente las redes, los sistemas jerárquicos, y la emergencia de figuras hegemónicas; como no han permitido profundizar en la imbricación de los lazos familiares entre arquitectos y artistas, o reflexionar sobre las relaciones de los arquitectos con el poder político y de decisión; así como tampoco se ha abordado a fondo el estudio de las publicaciones de la época,

<sup>25</sup> La exposición fue presentada entre el 16 de octubre de 2012 y el 13 de enero del año siguiente, y ocupó una superficie de 800 m<sup>2</sup>, con una escenografía diseñada especialmente por la arquitecta Virginia Fienga, directora del Département de la muséographie et des travaux del Musée d'Orsay.

<sup>26</sup> “il eût pu être un docteur excellent ou un remarquable homme politique ; il aurait pu devenir un savant ou un industriel, un poète ou un commerçant”.

<sup>27</sup> “Baltard profite assurément des réflexions tant théoriques que professionnelles menées par la génération romantique sans s'associer à leurs débats, sans doute autant par respect pour les idées de la génération de son père qu'en raison d'un faible attrait pour les pensées dogmatiques”.

**Figura 17.**  
 Plano general los  
 Mercados cubiertos  
 de París: se aprecian las  
 dos hileras de manzanas  
 que albergaban los  
 pabellones —conectados  
 por calles cubiertas—  
 concebidos por Baltard,  
 numerados de forma  
 ascendente desde la  
 antigua Halle au blé,  
 fácilmente por su planta  
 circular, y al norte la  
 irregular planta de la  
 iglesia de Saint-Eustache  
 Fuente:  
 Bibliothèque nationale de  
 France (1862)



tan poco presentes en las exposiciones aquí citadas a pesar del papel que jugaron en su momento. Una comprensión global del fenómeno Beaux-Arts debe movilizar mucho más que una simple contextualización de la producción individual de un arquitecto. En una época marcada en lo que respecta a las otras artes, por la figura del artista maldito y por la emergencia de vanguardias que rompiesen con las instancias oficiales, la arquitectura beauxartiana planteó interrogantes sobre el academicismo arquitectónico en el periodo contemporáneo y sobre la relación del individuo con la sociedad en un campo tan determinado por el poder. Todo ello lleva a interrogarse sobre la forma como la ENSBA pudo sortear las críticas de las cuales era objeto para incluso integrarlas al núcleo mismo de su organización.

La exposición “The Architecture of the École des Beaux-Arts” no fue concebida para comprender mejor la Francia del siglo XIX sino para sustentar una tendencia presente en el debate contemporáneo en los Estados Unidos. Desde entonces, la ausencia en París de una exposición sobre Beaux-Arts ha contribuido, a pesar de los numerosos trabajos monográficos que han explotado dicha línea, a mantener la ambigüedad entorno a la figura del arquitecto formado en la ENSBA, visto como un artista comprometido con la institución aunque presumiendo a menudo de una necesaria dosis de rebeldía. Este modelo, que tan poco ha cambiado desde Charles Garnier hasta Jean Nouvel, ha encontrado quizás hoy en día sus límites. Si bien las exposiciones de arquitectura constituyen una forma propicia para construir una mirada crítica, es necesario situar todo esto en perspectiva para comprender mejor la situación actual de la arquitectura.

## Referencias

- Béliet, C., Bergdoll, B., y Le Cœur, M. (eds.). (2012). *La structure mise en lumière. Labrouste, architecte (1801-1875)*. París: Editions Nicolas Chaudun.
- Bergdoll, B. (1994). *Léon Vaudoyer: Historicism in the Age of Industry*. Nueva York: Architectural History Foundation.
- Bergdoll, B. (2008). Complexities and Contradictions of Post-Modernist Classicism: Notes on the Museum of Modern Art's 1978 Exhibition The Architecture of the École des Beaux-Arts. En F. Salmon (ed.), *The Persistence of the Classical: Essays on Architecture Presented to David Watkin* (pp. 202-217). Londres: Philip Wilson Publishers.
- Choisy, A. (1899). *Histoire de l'architecture*. París: Gauthier-Villars.
- Drexler, A. (ed.). (1977). *The Architecture of The École des Beaux-Arts*. Londres: Secker & Warburg.
- Girveau, B. (2010a). Une architecture “qui parle aux yeux, aux oreilles, au cœur et aux passions”. En *Charles Garnier. Un architecte pour un empire* (pp. 14-27). París: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.
- Girveau, B. (ed.). (2010b). *Charles Garnier. Un architecte pour un empire*. París: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.
- Guadet, J. (1901-1904). *Éléments et théorie de l'architecture : cours professé à l'École nationale et spéciale des beaux-arts*. París: Aulanier et Cie. Éditeurs.
- Hellmann, M.- C., Fraisse, P., y Cazalas, M.- L. (dirs). (1982). *Paris-Rome-Athènes. Le voyage en Grèce des architectes français aux XIXe et XXe siècles*. París: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.
- Jacques, A., Verger, S., y Virlovet, C. (eds.). (2002). *Italia Antiqua. Envois de Rome des architectes français en Italie et dans le monde méditerranéen aux XIXe et XXe siècles*. París: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.
- Jacques, A., y Vidler, V. (1977). Chronology: The École des Beaux-Arts, 1671-1900. *Oppositions*, 8, 151-157.

- Krier, L. (1978). Law and Disorder. *Architectural Design*, 48(11-12), 84-87.
- Lucan, J. (2009). *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIXe - XXe siècles*. Lausana: Presses polytechniques et universitaires romandes.
- Mascoli, L. (dir). (1981). *Pompei. Travaux et envois des architectes français au XIXe siècle*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.
- Middleton, R. (1978a). Vive l'école. *Architectural Design*, 48 (11-12), 38-48.
- Middleton, R. (ed.). (1978b). *Architectural Design (A.D Profiles n° 17)*, 48 (11-12).
- Middleton, R. (ed.). (1982). *The Beaux-Arts in Nineteenth-Century French Architecture*. Londres: Thames & Hudson.
- Saddy, P. (1977). *Henri Labrouste, architecte, 1801-1875*. Paris: Caisse nationale des Monuments Historiques.
- Scott, F. (2004). When Systems Fail: Arthur Drexler and the Postmodern Turn. *Perspecta*, 35, 134-153.
- Teyssoit, G. (1982). Planning and Building in Towns: The System of the Bâtiments Civils in France, 1795-1848. En R. Middleton (ed.). *The Beaux-Arts in Nineteenth-Century French Architecture* (pp. 34-49). Londres: Thames & Hudson.
- Thomine, A. (2006). Redécouvrir le XIXe siècle au XXe siècle: l'histoire de l'exposition The Architecture of the École des Beaux-Arts du MoMA. En G. Monnier (dir.), *L'architecture : la réception immédiate et la réception différée. L'œuvre jugée, l'édifice habité, le monument célébré* (pp. 123-138). Paris: Éditions de la Sorbonne.
- Thomine, A. (2012). *Baltard. Architecte de Paris*. Paris: Gallimard.
- Uginet, F.-C. (ed.). (1985). *Roma Antiqua. Envois des architectes français, 1788-1924*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.
- Vidler, A. (ed.). (1977). *Oppositions (Paris under the Academy: City and Ideology)*, 8, 1-157.

