

Het korte maar hevige leven van een celibataire machine Centre Georges Pompidou, 1977–1997

Bernard Colenbrander

The Short but Intense Life of a Celibate Machine Centre Georges Pompidou, 1977–1997

It is possible for a building to be worn to the bone in just twenty years. This happened to the Centre Pompidou, sometimes called Centre Beaubourg because of its location. This many-headed cultural monster shut its doors for restoration in 1997, worn out by its own success. More than 150 million visitors had passed through it since it opened in 1977, a number that was drastically underestimated by those who conceived it. The restoration took until last year. From the outside Beaubourg looks almost exactly the same as in the beginning, but it has been quite radically reorganised, with the participation of one of its original designers, Renzo Piano. Richard Rogers, the other half of the duo that won the competition for the building to general astonishment in the seventies, took his complaints to the media. He thought that the true character of the building had been seri-

Een gebouw kan in twintig jaar tot op het bot verslijten. Het overkwam het Centre Pompidou, naar de locatie ook wel Centre Beaubourg genoemd, het veelkoppige cultuurmonster dat in 1977, uitgewoond door het eigen succes, de deuren sloot voor restauratie. Meer dan 150 miljoen bezoekers waren langsgelopen sinds de opening in 1977, een getal dat extreem was onderschat door de bedenkers van het complex. De restauratie duurde tot vorig jaar. Van buiten ziet Beaubourg er nog bijna hetzelfde uit als in het begin, maar het gebouw is vrij drastisch gereorganiseerd, met de medewerking en instemming van een van de oorspronkelijke ontwerpers, Renzo Piano. De andere helft van het gelegenheidsduo dat in de jaren zeventig tot veler verrassing de competitie voor Beaubourg had gewonnen, Richard Rogers, beklagde zich in de media. Hij meende dat het ware karakter van het gebouw ernstig beschadigd was geraakt. Hoe is dat karakter aan te duiden? Hoe kunnen we Beaubourg historisch plaatsen? En wat is precies het effect van de restauratie?

In de tijd ongeveer een decennium vooruitlopend op de museum-*hausse* die zich medio jaren tachtig in de hele westerse wereld aandiende, was het Centre Pompidou een cultureel klapstuk dat niet in de laatste plaats door lokale omstandigheden in de hand werd gewerkt. De presidenten van Frankrijk plegen veel werk te maken van de cultuurpolitieke

CENTRE POMPIDOU

ously compromised. How can this character be specified? What is the place of Beaubourg in the historical context? And what exactly is the effect of the restoration?

At the time, the Centre Pompidou was about a decade ahead of the museum *hausse* that appeared throughout the Western world in the mid-eighties, and was a cultural *pièce de résistance* that was encouraged not least by local circumstances. The presidents of France concentrate a great deal on the cultural policy aspect of their position and they also have the power and money available to make their interest abundantly clear. In the last half-century these Presidents, notably François Mitterand, have stood out as major producers of self-conceived love babies in the field of culture. Mitterand's predecessor Valérie Giscard d'Estaing behaved with consid-

kant van hun positie en ze beschikken ook nog eens over de macht en het geld om hun belangstelling goed zichtbaar te laten worden. In de afgelopen halve eeuw konden vele presidenten, met name François Mitterrand, zich opwerpen als een grootproducent van zelfbedachte *love babies* op cultureel gebied. Mitterrands voorganger, Valéry Giscard d'Estaing, gedroeg zich aanmerkelijk gematigder. Wel had hij de eer het Centre Pompidou te openen, een gebouw dat geïnitieerd was door weer zijn voorganger, Georges Pompidou, op de plek waar vroeger de Hallen van Parijs stonden. Giscard d'Estaing was niet direct een liefhebber van de bouwplannen die hij in het ambt geërfd had. Een door Pompidou aangezwengeld plan voor de aanleg van een autosnelweg langs de Seine wist hij nog tijtjds af te drijven.¹

Pompidou was naar zijn aard een typische bouwer en daarom ook een bewonderaar van eerdere monarchistische soortgenoten als Lodewijk XIV en Napoleon III, die niet terugdeinsden voor kolossale kaalslag, oorzakelijk verbonden met een even kolossaal nieuw bouwvolume. Vrijwel dagelijks bestookt door de zoemende en prikkende bijen van de generatie van '68, kon Pompidou het zich echter niet veroorloven om het lokkende voorbeeld van deze monarchen op al te grote schaal na te volgen. 'Je n'en fais pas un modèle à suivre', schreef hij

daarom, 'loin de là.' Hij koos de positie die de politieke overlever in de laat-moderne democratie betaamt: de positie waarin steeds zowel ja gezegd kan worden als nee. 'Nous sommes des conservateurs de civilisation. La difficulté est d'être en même temps des créateurs.'²

Opmerkelijk genoeg is deze karakteristieke dubbelzinnigheid tot in de diepste kern doorgedrongen van het instituut Beaubourg dat door het duo Piano en Rogers van een omhulling werd voorzien. Die omhulling had de pretentie gemodelleerd te zijn naar de informele, anti-autoritaire beginselen van het geldende levensgevoel en werd door het uitzinnige voorkomen van het gebouw ook als zodanig gelezen. Maar achter die omhulling hield zich in feite een nogal traditioneel museaal concept op, een concept dat een *conservateur de civilisation* goed paste.

In de aanvankelijke waardering voor het gebouw ging het vooral om de iconische kwaliteit van het Centre Beaubourg. Niemand die dit gebouw gezien had, koud gemonteerd in de statige negentiende-eeuwse stad, zou het ooit weer vergeten. Volgens W.F. Hermans, die na de opening voor *NRC Handelsblad* ging kijken, was het zonder meer 'een wonder-

¹ Marianne Brouwer, 'Disneyland in Parijs', *HP*, 5 februari 1977, p. 34.

² Georges Pompidou, geciteerd in: *AMC*, december 1993, p. 140.

PARIS

erably more moderation. He did though have the honour of opening the Centre Pompidou, which had been initiated by his predecessor Georges Pompidou on the site previously occupied by Les Halles, Paris' market halls. Giscard d'Estaing was not exactly a fan of the building plans he inherited when he came to office. He was at an early stage still able to abort a plan for a motorway along the Seine that was also initiated by Pompidou.¹

Pompidou was a typical builder by nature and was therefore also an admirer of similar former monarchic figures such as Louis XIV, and Napoleon III, who was not shy of massive demolition causally linked to equally colossal new building volumes. However, harassed almost daily by the buzzing and stinging bees of the generation of '68, Pompidou could not allow himself to follow the all too tempting example of these

predecessors on too large a scale. He wrote, 'Je n'en fais pas un modèle à suivre, loin de là.' He chose the position that befits the political survivor in a late-modern democracy: the position in which yes can be said just as well as no. 'Nous sommes des conservateurs de civilisation. La difficulté est d'être en même temps des créateurs.'²

Remarkably enough, this characteristic ambiguity penetrated to the innermost core of the Beaubourg institution that Piano and Rogers provided with its wrapping. This wrapping pretended to be modelled on the informal, anti-authoritarian principles of the prevailing attitude to life and was read as such because of the building's frantic appearance. But in fact behind this wrapping lingered a fairly traditional museum concept, one well suited to a *conservateur de civilisation*.

Initial appreciations of the

building primarily concerned its iconic quality. No one who saw this building, installed uncompromisingly in the stately nineteenth-century city, would ever forget it again. According to W.F. Hermans, who went to have a look for *NRC Handelsblad* after the opening, it was quite simply a 'miraculous piece of work'.³ Relying in his report on the worn-out journalistic stopgap of the opinionated taxidriver ('It may be too far ahead of its time,' was his opinion, 'We thought the Citroën DS was ugly at first, but now we're almost sorry they don't make it any

¹ Marianne Brouwer, 'Disneyland in Paris', in: *HP*, February 5, 1977, p. 34.

² Georges Pompidou, quoted in: *AMC*, December 1993, p. 140.

³ W.F. Hermans, 'Het Centre Pompidou: Een Wonderwerk', in: *NRC Handelsblad*, February 4, 1977, CS p. 1.

werk'.³ Zich in zijn reportage beroepend op de uitgesloten reisjournalistieke stoplap van de sprekend opgevoerde taxichauffeur (''t Kan zijn dat het zijn tijd te ver vooruit is', meende deze, 'De DS vond je eerst ook lelijk en nu spijt het je haast dat hij niet meer wordt gemaakt'), kwam hij toch uit bij een paar kernachtige waarnemingen. Hij prees president Pompidou dat hij zijn geld deze keer nu eens niet had besteed 'aan een bom die alle andere overbodig zou maken', maar aan de kunst. Bovendien was hij meer dan geamuseerd dat uitgerekend een rechtse politicus nog geen tien jaar na de mislukte revolte van mei '68 'het meest revolutionaire en ludieke altaar voor de destijds veronderstelde algehele creativiteit dat zich laat denken' had weten neer te zetten, op deze wijze de gebruikelijke uiteenzetting tussen wat 'links' zich toe-eigende en wat tot het domein van 'rechts' behoorde, flink ontregelend. Maar Hermans' waardering betrof bovenal het gebouw zelf: 'Nog niet eerder heeft de geest van de eeuw der machines zich zo geniaal uitgedrukt in een archi-tectonisch meesterwerk.' Beaubourg gaat over de machine, maar net als bij Marcel Duchamps *machine célibataire* betreft het een machine die niet werkt en nergens voor dient, alleen voor de uitdrukking van de mythe van de machine: 'de enige mythe waar de moderne mens met goed fatsoen in kan geloven, zonder zich aan te stellen'. Aldus oor-

more'), he nevertheless came up with several pointed observations. He praised President Pompidou for this time not having spent his money 'on a bomb that would make everything else superfluous', but on art. In addition, he was more than a little amused by the fact that it was precisely a right-wing politician who had, not even ten years after the failed revolution of '68, been able to build 'the most revolutionary and playful altar one could imagine to what at that time was supposed to be a universal creativity', and thereby seriously upset the usual discussion on what 'the left' appropriated for itself and what belonged to 'the right'. But Hermans' appreciation mainly concerned the building itself: 'Never before has the spirit of the century of machines expressed itself so brilliantly in an architectural masterpiece.' Beaubourg is about the machine,

but just like Marcel Duchamp's *machine célibataire*, it is one that does not work and has no purpose except the expression of the myth of the machine: 'the only myth in which modern man can decently believe without putting on airs'. This was the judgement of that monumental writer W.F. Hermans.

In general, Beaubourg broke away from the conventions of what made a building a building and more specifically what made a museum a museum. It did not even look at all like a museum, said the widely read *De Telegraaf*, which led Simon Mari Pruijs to make the witty reply that this suited present-day art, which after all no longer looked at all like art.⁴ The Centre Pompidou was nevertheless immediately acknowledged as an emblem, the perfect bearer of a mythological image that had never been depicted in such sharp focus. The narrative constituents of

deelde het schrijvende monument W.F. Hermans.

Beaubourg brak in het algemeen met de conventies van wat een gebouw tot een gebouw maakte en meer in het bijzonder met wat een museum tot een museum maakte. Het léék zelfs helemaal niet op een museum, meldde het veelgelezen horzelorgaan *De Telegraaf*, wat Simon Mari Pruijs tot het geestige verweer bracht dat dat goed paste bij de tegenwoordige kunst, die er immers allang niet meer als kunst uitzag.⁴ Het Centre Pompidou werd niettemin direct herkend als een embleem, als de perfecte drager van een mythische voorstelling die nog niet eerder zo scherp in beeld was gebracht. De verhalende bestanddelen van die voorstelling gingen over de eenzame machine, naar de interpretatie van Hermans, en over een nogal diffuus blijvend idee van de karakteristieke creativiteit van de generatie van '68.

Ongeveer in zulke termen moest kennelijk de betekenis van het Centre Pompidou worden beschreven. Bij deze betekenis hoorde ook een fysieke gestalte, een lichaam. Hoe weinig *gebouw* Beaubourg ook mocht zijn, toch was hier *architectuur* aan de orde. Rogers en Piano gaven Beaubourg immers een structuur, een gevel en een ruimte. De opwinding die sinds 1977 150 miljoen bezoekers naar het voormalige gat van de Hallen dreef, kwam voort uit de nieuwe definitie die deze drie oercom-

this image concerned the solitary machine, according to Hermans' interpretation, and a rather diffuse idea of the characteristic creativity of the generation of '68.

It was evidently in approximately these terms that the significance of the Centre Pompidou had to be described. This significance was accompanied by a physical form, a body. However little of a *building* Beaubourg may be, it was certainly *architecture*. After all, Rogers and Piano gave it a structure, a facade and space. The excitement that has driven 150 million visitors to the former pit of Les Halles since 1977 sprung from the new definition which these primal components of architecture were given and the equally new relationship into which they were put. A building is usually a more or less proportional sum of spatial qualities, facade characteristics and

ponenten van de architectuur kregen en de even nieuwe verhouding waarin ze werden geplaatst. Gewoonlijk is een gebouw een min of meer evenredige optelling van ruimtelijke eigenschappen, gevelkarakteristieken en constructieve feiten. Skelet of bouwstructuur geeft de maat aan en wordt getoond, of, afhankelijk van de smaak, juist verhuld, de façade voegt aan de buitenkant nog separate mededelingen toe of vertelt met andere middelen hetzelfde als de structuur, terwijl in de dispositie van het interieur functionele of architectonische accenten worden geplaatst of zelfs meer dan dat.

In het Centre Pompidou wordt deze trits van structuur, gevel en ruimte echter geheel uit balans getrokken. De één profiteert, de andere twee verdwijnen langzamerhand uit beeld. Verreweg de belangrijkste van de drie is de structuur geworden. Het procédé dat Piano en Rogers op de radicaalst denkbare wijze hebben toegepast op hun vroege gezamenlijke meesterwerk, is de omkering: alles wat *binnen* placht te zitten en *verhuld* placht te worden, zit hier *buiten* en wordt *getoond*. Zo is het 'koele erotische effect' te verklaren dat wel uit het gebouw werd afgeleid, en datzelfde geldt voor de frequente verwijzingen in besprekingen van Beaubourg naar het beeld van een olieraffinaderij.⁵

De buitenkant van het gebouw was in 1971, ten tijde van de door Piano en Rogers gewonnen

prijsvraag voor het cultuurpaleis, nog gedacht als een beeldrager, met reusachtig elektronisch informatiescherm en al. Dat ging een stap te ver voor de opdrachtgever, ook al doordat de architecten, om te illustreren hoe aardig zo'n scherm gebruikt kon worden, de prijsvraagmaquette in hun naïviteit hadden voorzien van subversieve afbeeldingen, waaronder een portret van Che Guevara.⁶ Na deze tactische blunder verdween het beeldscherm spoedig uit het ontwerp, maar daarna was er geen afzonderlijke gevelachtige kwaliteit meer te bekenen aan de buitenkant, alleen nog constructie en circulatie. De constructie bestond en bestaat uit een raamwerk van trekstangen, verankerd in de fundering en versterkt door spankabels. Aan de binnenkant van de constructie hangen de verdiepingen, omgeven door wanden van glas en – na de restauratie in toenemend aantal – dichte panelen. Behalve constructieve structuur is de buitenkant

3

W.F. Hermans, 'Het Centre Pompidou: Een Wonderwerk', *NRC Handelsblad*, 4 februari 1977, CS p. 1.

5

Brouwer, 'Disneyland in Parijs'.

6

Prujjs, 'Centre Beaubourg Paris'.

4

Simon Mari Pruijs, 'Centre Beaubourg Paris. De cultuurkermis die niet doorging', *Wonen TA|BK*, 16 (1977), pp. 19-25.

constructive elements. The skeleton or building structure provides the dimensions and is shown or, depending on taste, concealed. The facade adds other, separate statements to the outside or tells the same as the structure by different means, while in the arrangement of the inside, functional and architectural accents are installed, or even more than that.

But, in the Centre Pompidou this trio of structure, facade and space has been knocked entirely off balance. The one takes advantage of the situation, the other two gradually vanish from view. The structure is by far the most important of the three. The procedure that Piano and Rogers applied in the most radical imaginable way to this early collective masterpiece is that of reversal: everything that normally happens *inside* and remains *concealed* is here *outside* and *displayed*. This explains the 'cool

erotic effect' that is derived from the building and the same thing applies to the many references to the image of an oil refinery in discussions of Beaubourg.⁵

In 1971, at the time of Piano and Rogers' surprising win of the competition for this temple of culture, the outside of the building was still conceived as a support for images, including a huge electronic information screen. This went one step too far for the client, among other reasons because the architects, in all their naivety, had illustrated the benefits of the use of such a screen by using subversive pictures on the model, including a portrait of Che Guevara.⁶ After this tactical blunder, the screen soon disappeared from the design, but after that there was no distinguishable facade-like quality to be found on the outside, only construction and circulation. The construction consisted, as it still

does, of a framework of tie rods anchored in the foundations and reinforced by tension cables. Inside the construction hang the floors surrounded by glass walls and closed panels (the latter in increasing numbers after the restoration). The outside, apart from being the constructional structure, is also the transport structure. The vertical circulation in the building is, or at least was, entirely on the outside, with the escalators running diagonally up and across the whole building, which unceasingly serve the celibate machine with human flesh, and are engraved in everyone's memory. A range of colours signalling different

4

Simon Mari Pruijs, 'Centre Beaubourg Paris: De cultuurkermis die niet doorging', *Wonen TA|BK*, 16 (1977), p. 19-25.

5

Brouwer, 'Disneyland in Paris'.

6

Prujjs, 'Centre Beaubourg Paris'.



ook verkeersstructuur. De verticale circulatie van het gebouw is, of althans was, volledig aan de buitenkant gelegd, waarbij met name de diagonaal over het gebouw getrokken roltrap, die de celibataire machine onophoudelijk van vers mensenvlees voorziet, direct in ieders geheugen gegrift raakte. Een naar functie gedifferentieerd kleurenpalet voltooide het idee dat constructie en circulatie tot expressief substituut gemaakt konden worden van wat eens de gevel was.

Zoals in Beaubourg de structuur erin slaagde de gevel te verslinden, zo wist ze ook de factor *ruimte* te vergruizen. Beaubourg werd opgericht in een tijdperk dat, zo heet het in een weidse analyse van de Duitse auteur Jochen Bub, niet in staat was om werkelijk geniale architectuur voort te brengen, omdat God uit het leven verdwenen was, terwijl Geld er niet in is geslaagd een nieuwe bindende culturele factor te worden. Dat kon niet zonder gevolgen blijven: 'Beaubourg ist neutral, eine Box, 160 Fuss breit und 490 Fuss lang, aggressiv funktional aussehend und auf entschlossene Weise unsymbolisch.'⁷ Letterlijk verstomd door gebrek aan metafysica concentreerden de twee aankomende superarchitecten zich op de techniek en de constructie van hun gebouw en smoorden het ruimtelijke programma in een volstrekt profane dispositie die, inderdaad, een willekeurige supermarkt niet zou misstaan.

Het Centre Pompidou werd een bouwwerk met een magnetiserende uitstraling, paradoxalwijs veroorzaakt door de vernietiging van belangrijke conventies in de architectuur. Van alle bijzondere eigenschappen waarover het beschikt, is die van de destructie verreweg het meest penetrant aanwezig. De gevel sneuvelde als onderscheiden betekenisdrager. De ruimte werd ontdaan van iedere suggestieve of verhalende aanspraak. Daar kwam niet meer voor terug dan de fysieke cohesie van de machine, het vocabulaire van de olieraffinerij en de neutraliteit van de supermarkt.

En dat bij een bouwtype dat behoorde tot de aanzienlijkste van de culturele status quo. Hoe is de opzienbarende banaliteit van de architectuur van Beaubourg te verklaren? Dat vergt wel enige uitleg. Redenerend op vogelvluchthoogte doemt een direct verband op met de veranderde maatschappelijke omgang met het waardevolle van de cultuur. Voor dat waardevolle is in de moderne tijd de aparte bouwkundige categorie van het museum ontstaan, de ommuurde plek waar de belangrijkste voorwerpen en verbeeldingen van de cultuur zodanig geënceneerd worden dat ze bewonderd, of in ieder geval

7

Jochen Bub, 'Centre Georges Pompidou in Paris', *Bauwelt*, 7 (1978), pp. 254-260.

functions completed the idea that construction and circulation could be made into an expressive substitute for what was once the facade.

Just as the structure succeeded in swallowing up the facade, it also succeeded in pulverising the *space* factor. The building was erected in an era which, according to the German writer Jochen Bub's broad analysis, was not competent to produce truly brilliant architecture because God had vanished from our lives while Money had not succeeded in becoming a new binding cultural factor. This must have consequences: 'Beaubourg ist neutral, eine Box, 160 Fuss breit und 490 Fuss lang, aggressiv funktional aussehend und auf entschlossene Weise unsymbolisch.'⁷ Literally struck dumb by a lack of metaphysics, the two prospective super-architects concentrated on the technical aspects and construction

of their building and smothered the spatial programme in an utterly profane arrangement which would indeed not be inappropriate for any random supermarket.

The Centre Pompidou became a building with a magnetic appeal, caused paradoxically by the destruction of major architectural conventions. Of all its exceptional qualities, that of destruction is far and away the most penetrating. As a distinct bearer of meaning the facade soon perished. The space was stripped of all evocative or narrative claims. In return for this nothing more was offered than the physical cohesion of the machine, the idiom of the oil refinery and the neutrality of the supermarket.

And this was a building type that belonged among the most prominent in the cultural status quo. How can one explain the staggering banality of Beau-

bourg's architecture? This requires a degree of explanation. Reasoning from a bird's-eye view, a direct connection appears with the change in the way society deals with the valuable parts of culture. In modern times the distinct architectural category of the museum has come into existence to house these valuable things, a walled place where the most important objects and images of the culture are arranged in such a way that they can be wondered, or at least *looked at*. Artistic and scientific objects 'lifted' from their original place find themselves in the museum, set apart, in a changed setting.

In the wake of Lewis Mumford's renowned, paranoia-based views, one might consider this artificial and involuntary situation as a form of cultural

7

Jochen Bub, 'Centre Georges Pompidou in Paris', *Bauwelt*, 7 (1978), p. 254-260.

bekeken kunnen worden. Uit hun oorspronkelijke plaats 'opgetilde' voorwerpen van kunst en wetenschap vinden zichzelf terug in het museum, apart gezet, in een veranderde dispositie.

De kunstmatige gedwongenheid van deze dispositie kan men, in het kielzog van Lewis Mumfords befaamde, door paranoia getekende zienswijze, beschouwen als een vorm van cultureel imperialisme. Juist de negentiende eeuw was sterk in de kortsluiting van culturen die naar hun oorsprong niet aan elkaar verwant waren en de onderwerping ervan in een artificieel verband. Mumford ontmaskerde het museum, samen met het station, als de belangrijkste aanstichters van dit culturele proces.⁸

Het station was de bouwkundige inleiding op een nieuwe, door het spoor verkende geografie. Het museum vormde de organische orde van hoofd- en bijzaken tot een artificiële orde, beheerst door esthetische dan wel intellectuele preoccupaties.

Op deze wijze konden beide bouwtypes een sleutelrol vervullen in de verovering door de opkomende burgerij van zowel de feitelijke, geografische wereld als de wereld van ideeën en cultuur.

Aanvankelijk, in de negentiende eeuw, werden de stations en de musea nog gehuld in de taal van de 'oude' architectuur, daterend van voor 1800 en voortgekomen uit de klasse van de aristocratie. Na 1800 kwam die klasse langzaam maar zeker

buitenspel te staan, door de democratisering van de burgerlijkheid. In het verlengde daarvan pasten inhoud en vorm van het museum zich aan bij de karakteristieken van de massacultuur en schudden bijvoorbeeld langzamerhand de imperialistische connotatie van de historiserende architectuur af. Hoe dan ook begon het 'aura' van het unieke en authentieke kunstwerk te lijden onder de opmars van het massafabrikaat, waardoor de gelijkvormigheid van dingen vanzelfsprekender werd dan hun individuele signatuur. Althans, dat beweerde Walter Benjamin, in zijn beroemde en tot op de dag van vandaag herlezende essay over de transformatie van het kunstwerk.⁹

Benjamin leidde zijn aannames in de eerste plaats af uit het in zwang raken van nieuwe reproductietechnieken, maar wat die ook teweegbrachten, ze zorgden er toch niet voor dat in de twintigste eeuw het museum ogenblikkelijk de ongecompliceerde, zuivere afspiegeling werd van de massacultuur die de vrije burgerlijkheid voor zichzelf schiep. De relatie tussen vorm en betekenis van

8

Zie Bernard Colenbrander, *De verstrooide stad*, Rotterdam, 1999, pp. 240-241.

9

Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936; Ned. vert.: *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*, Nijmegen, 1996².

imperialism. The nineteenth century was so good at short-circuiting cultures which were not related by their origins and subjecting them to an artificial correlation. Mumford unmasked the museum, as well as the station, as the most important instigators of this cultural process.⁸

The station was the architectural introduction to a new geography explored by the railway. The museum distorted the organic order of main and side issues into an artificial order dominated by aesthetic or intellectual occupations.

In this way both building types were able to play a key part in the conquest by the rising middle classes of both the actual geographical world and the world of ideas and culture.

Initially, in the nineteenth century, stations and museums were still wrapped in the language of the 'old' architecture, dating from before 1800 and

emerging from the aristocratic class. After 1800 this class slowly but surely moved to the sidelines, as a result of the democratisation of the middle classes. As an extension of this the form and content of the museum adapted themselves to the characteristics of mass culture and gradually shook off the imperialist connotations of historical architecture. In any case, the 'aura' of the unique and authentic work of art started to suffer from the advance of mass production, which made the uniformity of things more natural than their individual character. This is at least what Walter Benjamin claims in his famous essay, still widely read today, on the transformation of the work of art.⁹

Benjamin drew his suppositions primarily from the fashion for new techniques of reproduction, but whatever they led to, they did not see to it that in the twentieth century the museum

immediately became the uncomplicated, pure reflection of mass culture which the free middle classes created for themselves. The relationship between form and meaning in the museum continued to be complicated by frictions, paradoxes and straightforward conflicts – and this was proven in fairly aggressive circumstances by the Centre Pompidou.

What was going on regarding the form and content of this cultural centre, apart from the ideological ambiguity that underlay both the building and the institution as a result of a programme that had to serve both 'left' and 'right'? Perhaps the exterior was for the 'left' and the interior for

8

See Bernard Colenbrander, *De verstrooide stad*, Rotterdam, 1999, p. 240-241.

9

Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936.

het museum bleef gecompliceerd door wrijvingen, paradoxen en regelrechte conflicten – en dat wordt op het scherp van de snede bewezen door het Centre Pompidou.

Wat was er met de vorm en de inhoud van dit cultuurcentrum aan de hand, afgezien van de ideologische dubbelzinnigheid die aan gebouw en instituut ten grondslag lag door een programma dat zowel 'links' als 'rechts' moest bedienen? Was misschien de buitenkant voor 'links' en de binnenkant voor 'rechts'? Met de hulp van Jean Baudrillard, die in 1977 een aangenaam ronkend pamflet over Beaubourg schreef, is de culturele wrijving die in dit gebouw vorm aannam, beter te begrijpen. Net als W.F. Hermans (die ongeveer tegelijkertijd zijn gedachten opmaakte), meende Baudrillard dat Beaubourg een revolutionair gebouw was, omdat het zich had weten te bevrijden van iedere klassieke monumentaliteit. Het bouwwerk kreeg een nieuw, specifiek eigentijds thema mee, namelijk 'que notre temps ne sera plus jamais celui de la durée, que notre seule temporalité est celle du cycle accéléré et du recyclage, celle du circuit et du transit des fluides'.¹⁰ Opgedragen aan de beweging, de flexibiliteit en de tijdelijkheid van de cultuur is Beaubourg niet langer gedacht als een gebouw met een manifeste vorm, maar als een apparaat. Dat apparaat biedt onverwacht rijke aan-

knopingspunten voor betekenisuitleg. Ten minste suggereert het uiterlijk van alles over wat zich binnenin afspeelt. Baudrillard ziet in het gebouw de drager van een immateriële energie, zo ongeveer als die van een kerncentrale, waar energie gefabriceerd wordt 'die leegte maakt'.

Een eerste blik op dit merkwaardige gebouw is kennelijk genoeg voor het doen ontstaan van allerlei aannames over wat het is en wat het doet. Het is de vraag in hoeverre deze aannames kloppen met wat zich concreet in het binnenste van het gebouw afspeelt. Wat Baudrillard betreft is dat niet het geval. De celibataire cultuurmachine Beaubourg suggereert de mogelijkheid van een typisch moderne ervaring van opperste beweeglijkheid. Misschien waren er wel de eigenschappen van de möbiusband te beleven, de eindeloze, vloeiende vorm zonder markante aanduiding van de zwaartekracht, zonder onderscheiding van een binnen- en een buitenzone. Misschien exploreerde de cultuurmachine Beaubourg wel de ruimtelijke disposities van het labyrint, de ruimtelijke drager van een bibliotheek met oneindige combinatiemogelijkheden en eindeloos veel bestemmingen, het geheel opgedragen aan de totale verscheidenheid van representatietechnieken. Misschien was dit gebouw helemaal doortrokken van 'een cultuur van simulatie en fascinatie'.

the 'right'? We are better able to understand the cultural friction that took shape in this building thanks to Jean Baudrillard, who in 1977 wrote a pleasantly boastful pamphlet about Beaubourg. Just like W.F. Hermans (who formulated his thoughts at about the same time), Baudrillard thought that Beaubourg was a revolutionary building because it had been able to free itself from any form of classical monumentality. The building was given a new, specifically contemporary theme, which was, 'que notre temps ne sera plus jamais celui de la durée, que notre seul temporalité est celle du cycle accéléré et du recyclage, celle du circuit et du transit des fluides'.¹⁰ Dedicated to movement, flexibility and the transience of culture, Beaubourg is no longer conceived as a building with an obvious form, but as a machine. This machine offers unexpectedly rich starting points for an

explanation of its meaning. At least, the exterior suggests all sorts of things about what goes on inside. Baudrillard sees in this building the bearer of an immaterial energy approximately like that of a nuclear power station, where energy 'that creates a void' is produced.

An initial view of this remarkable building is evidently sufficient for all manner of suppositions to be formed about what it is and what it does. The question is to what extent these suppositions correspond to what actually goes on in the interior of the building. As far as Baudrillard is concerned, this is not the case. This celibate culture machine suggests the possibility of a typically modern experience of the utmost mobility. It may well be that the qualities of the Möbius strip could be experienced there, the endless, fluid form with no striking indication of gravity and lacking any

distinction between an interior and exterior zone. This culture machine may have explored the spatial organisation of the labyrinth, the spatial support of a library with the possibility of endless combinations and an infinite number of uses, the whole thing dedicated to the total variety of forms of representation. The building may have been completely permeated by 'a culture of simulation and fascination'.

Baudrillard had evidently hoped that Beaubourg would show to the extreme what mass culture was capable of. This hope was not realised, however. The deeper one goes into the building, the less it moves and flows, according to Baudrillard, because 'tous les contenus culturels de Beaubourg sont anachroniques'.

The content of Beaubourg is apparently less contemporary than the machine suggests.

Baudrillard had kennelijk gehoopt dat Beaubourg tot in de extremen liet zien waartoe de massacultuur in staat was. Die hoop werd echter niet waargemaakt. Hoe dieper men het gebouw binnengaat, hoe minder er vloeit en beweegt, meende Baudrillard, want 'tous les contenus culturels de Beaubourg sont anachroniques'.

De inhoud van Beaubourg is blijkbaar minder eigentijds dan het apparaat suggereert. In plaats van aan de materiële leegte en aan de ambiance van Möbius, is het interieur opgedragen aan de oude waarden, doordat er een klassieke museale verzameling wordt aangeboden van in hun onvervangbare uniciteit te celebreren objecten en afbeeldingen. De moderne-kunstcollectie van het Centre Pompidou mag dan, net als het geval is bij alle andere musea voor moderne kunst, uit objecten en verbeeldingen bestaan met een uitsluitend in de normen van deze tijd te begripen appèl aan de vergankelijkheid of de populaire cultuur, uiteindelijk worden ook deze opgepoetst, apart gezet, omheind en als relikwie bewaakt en verklaard, zélf in deze revolutionaire context.

De ervaring van het cultuurinstituut Beaubourg kan, vanwege deze grondige tegenstelling tussen beeld en inhoud, niet anders dan in volmaakte ironie worden ondergaan, stelt Baudrillard. In Beaubourg loopt men rond als een rampentoeëist, met de stuip-

trekkingen van een fossiele cultuur als onweersstaanbare trekker. En het is precies door die aantrekkingskracht dat zo ontelbaar veel linkdenkenden en andere cultuurhaters eindelijk zo gevaarlijk dicht bij 'het monumentale zwarte gat' durven komen dat Beaubourg heet. Zo moet het kennelijk gaan, aan de vooravond van de grote afrekening. 'Allez-y! C'est la meilleure façon de le détruire.'

In de meeslepende, zij het nogal hermetische beoordeling van Baudrillard is het Centre Pompidou een gebouw dat aanvankelijk helemaal toegesneden lijkt te zijn op de nieuwe mogelijkheden van de cultuur van de massa, maar bij nadere beschouwing sijpelen de naijlende voorstellingen door van een voorbije *high culture*. De massa nam bij miljoenen de roltrap en bereidde op deze manier de definitieve catharsis voor van de aristocratische cultuur, die tegelijk de opkomst markeerde van de nieuwe cultuur van de massa, die vluchtig, beweeglijk en informeel is. Het concept van de eeuwige kunst wordt immers langzaam maar zeker vervangen door het idee van de verbruiscultuur. Wist dat nieuwe cultuuridee in de kwart eeuw die verstreken is

¹⁰
Jean Baudrillard, *L'effet Beaubourg. Implosion et dissuasion*, Parijs, 1977.

Rather than being dedicated to the material emptiness and the Möbius ambiance, the interior is dedicated to the old values, because it offers a classic museum collection of objects and images to be celebrated for their irreplaceable unicity. So the modern art collection of the Centre Pompidou may, like all other museums of modern art, consist of objects and depictions whose appeal to transcendence and popular culture can only be understood by the standards of the present age, but in the end they are also polished, set apart, enclosed and guarded and explained like relics, even in this revolutionary setting.

Baudrillard says that, because of this profound contrast between image and content, this cultural institution can only be experienced with a sense of total irony. One moves round inside Beaubourg like a disaster tourist, with the convulsions of a

fossil culture as the irresistible draw. And it is precisely because of this attraction that so innumerable many left-thinking people and other culture-haters have ultimately dared to come so dangerously close to 'the monumental black hole' called Beaubourg. This is evidently the way it will go on the eve of the great day of reckoning. 'Allez-y! C'est la meilleure façon de le détruire.'

In Baudrillard's compelling though somewhat hermetic assessment, the Centre Pompidou is a building that initially appeared to be perfectly fitted for the new possibilities of mass culture, but on closer examination the straggling images of a past high culture seep through. The masses went up the escalator in their millions and in this way prepared for the final catharsis of aristocratic culture, which at the same time marked the rise of a new culture of the masses, one that is tran-

sient, lively and informal. After all, the concept of eternal art is slowly but surely being replaced by the idea of consumer culture. Has this new idea of culture been able to create a striking front in the quarter of a century that has elapsed since Giscard d'Estaing's first walk through this new centre of culture? Did the extinction of the anachronistic classical culture come any closer? Did a museum building that fitted this new idea come into being in that same period? Popular culture, and especially that of the electronic media, is indeed involved in an unstoppable advance. But things are different when it comes to museums. It appears that even after Beaubourg the museum issue remained chronically unresolved and still encounters the divisive tension as at Beaubourg.

¹⁰
Jean Baudrillard, *L'effet Beaubourg. Implosion et dissuasion*, Paris, 1977.

sedert de eerste wandeling van Giscard d'Estaing door het nieuwe cultuurcentrum inmiddels een markant front te maken? Kwam het uitsterven van de anachronistische klassieke cultuur naderbij? Ontstond er in diezelfde periode een museumgebouw, passend bij het nieuwe idee? De populaire cultuur, vooral die van de elektronische media, is inderdaad verwickeld in een onstuitbare opmars. Maar met de musea ligt het anders. Het heeft er de schijn van dat de museumkwestie ook na Beaubourg chronisch onopgelost bleef en nog steeds de verscheurende evolutionaire spanning ondervindt die in Beaubourg aan de orde was.

Vanaf de jaren tachtig werd het museumgebouw zowel in Europa als in de Verenigde Staten een populair wapen bij strategieën van *city marketing*. Vitale cultuurfuncties werden, ook in de provincie, onderscheiden als een verkoopargument. Het openbaar bestuur toonde zijn goede wil door zich te engageren met cultuur. Her en der ontstond een draagvlak voor bijzonder vormgegeven gebouwen, als behuizing voor een collectie die er niet altijd verschrikkelijk veel toe deed; het was het imago van cultuur dat het doen moest. Het museum rukte op deze manier op tot een van de centrale bouwgenres van de jaren tachtig, na in de voorafgaande decennia nog existentieel onder druk te hebben gestaan. De architectuur van al die gebouwen was

vaak fotogeniek, meestal sculpturaal en geregeld geparfumeerd, maar zelden werd de kwestie van vorm en inhoud werkelijk zo op scherp gezet als bij Beaubourg. Een magistrale uitzondering op die regel was de Neue Staatsgalerie in Stuttgart, een laat ontwerp van James Stirling. De historische erfenis van het museumgebouw werd hier op didactisch prachtig navolgbare wijze uit elkaar gehaald, met een Schinkel-plattegrond als directe aanleiding. Hermontage van de onderdelen om een rotonde maakte de verzamelde brokstukken als het ware 'doorwaadbaar', zonder dat de museale collectie er daarbij overigens nog veel toe deed.

De neiging om een museumgebouw zodanig te thematiseren dat de architectuur de materiële inhoud van de kunstvoorwerpen verre overschaduwde, was ook elders te signaleren, waarbij de balans tussen vorm en inhoud soms volledig doorsloeg. De spierballen van Frank Gehry's Spaanse versie van het Guggenheim-museum gaven Bilbao de Arnold Schwarzenegger waar deze enigszins afgelegen stad kennelijk om verlegen zat. Daniel Libeskind maakte het Joodse Museum in Berlijn tot een neurotische oefening in de zuivere architectuur op het thema van de *shoa*, waarbij de architect er niet voor terugdeinsde om in de ruimtes de pijnlijkste thema's tot uitdrukking te brengen. Een collectie was hier overbodig, het gebouw was zelf de inhoud.

From the eighties the museum building became a popular weapon in city marketing strategies in both Europe and the United States. Vital cultural functions were distinguished as sales arguments, even in the provinces. The authorities showed their goodwill by engaging in culture. Here and there support arose for buildings of exceptional design to house collections that were themselves not always so relevant; it was the image of culture that had to carry the day. In this way the museum advanced to become one of the main building types of the eighties, its existence having been under some pressure in preceding decades. The architecture of all these buildings was often photogenic, mostly sculptural and frequently perfumed, but the question of form and content was rarely put so acutely as in Beaubourg. A masterly exception to this rule was the

Neue Staatsgalerie in Stuttgart, a late design by James Stirling. The historical legacy of the museum building was here taken apart in a didactically superbly imitable manner, with a Schinkel ground plan providing the immediate occasion. The reassembly of the parts to create a rotunda made the collected fragments 'wadeable' as it were, though without the museum collection making much of a contribution.

The tendency to thematise a museum building to such an extent that the architecture far outweighs the material content of the art objects was to be found elsewhere too, and sometimes the balance between form and content went completely awry. The muscles of Frank Gehry's Spanish version of the Guggenheim Museum gave Bilbao the Arnold Schwarzenegger this remote city was clearly lacking. Daniel Libeskind made the Jewish Museum in

Berlin into a neurotic exercise in pure architecture on the theme of the *shoa*, not shying away from expressing the most painful topics in its rooms. A collection was superfluous here – the building itself was the content.

On the other hand there were also buildings whose architecture, like Beaubourg, effaced itself to the advantage of a message from the interior. This was true, for instance, of the cultural buildings by the Office for Metropolitan Architecture in the late eighties and the nineties, including the *Très Grande Bibliothèque* in Paris and the *Zentrum für Kunst und Medien-technologie* in Karlsruhe, both of which remain unbuilt as a result of misunderstandings and setbacks. In these cases the building had been given the most elementary, 'dumb' form imaginable; according to the architect, it was after all remarkable to have to create a library or an

Omgekeerd werden er ook gebouwen bedacht waarvan de architectuur zichzelf, in het verlengde van Beaubourg, wegcijferde voor een boodschap van binnenuit. Dat gold met name voor de cultuurgebouwen van het Office for Metropolitan Architecture uit de latere jaren tachtig en negentig, waaronder de ontwerpen voor de Très Grande Bibliothèque in Parijs en het Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe, allebei door misverstand en tegenslag onuitgevoerd gebleven. Het gebouw had hier de meest elementaire, 'stomme' vorm gekregen die denkbaar was; het was, meende de architect, immers merkwaardig om een bibliotheek of een kunstmuseum te moeten maken uitgerekend op het moment dat de elektronische revolutie de hele noodzaak van de lichamelijke gestalte bouwvallig heeft gemaakt. Vandaar dat in OMA's studies het sculpturale gebaar week voor de presentatie van cultuur als een massief blok van kennis, waarin van binnenuit allerlei merkwaardige uitsnedes zijn gemaakt. Binnen in die stomme vormen kunnen zich de beslissende veldslagen voltrekken tussen de klassieke en de elektronische media.

De profetie van Jean Baudrillard werd in deze, inmiddels al weer legendarische architectuurstudies aanmerkelijk dichter benaderd dan eerder gelukt was met Beaubourg, hoezeer het publiek de suggesties van de celibataire machine ook op

waarde had weten te schatten. Na 150 miljoen bezoekers was het dan toch afgelopen en sloten de cultuurinstellingen die samen het Centre Pompidou bewoonden hun deuren, om pas na een paar jaar weer open te gaan. Welke van de twee krachten velden die elkaar in het gebouw bestreden, wist het meest te profiteren van de restauratie die in de tussentijd werd uitgevoerd? Onbetwist was het de museale kant. De *salonfähigkeit* van het instituut Beaubourg nam door de restauratie verder toe, terwijl de ijle revolutionaire pretentie van weleer bevroren werd in een statig portret in accuraat herstelde kleuren. Zelfs een apparaat kon gefixeerd worden. De doorlaatbaarheid van het gebouw kon worden gereduceerd, zowel visueel als in feitelijke circulatie, door de betekenis van de diagonale roltrap te relativeren, die eerder de exclusieve transportband was, maar waarvan de toegankelijkheid nu werd beperkt. Binnen werden nieuwe verbindingen tussen de bouwlagen toegevoegd. De neutraliteit van de supermarkt is hier en daar in de interne dispositie zowaar onder druk komen te staan van een zekere plechtstatigheid. Als vanouds staat de moderne kunst hier relikwie te zijn, maar meer dan voorheen is ze in die waarde serieus genomen.

Richard Rogers treurde over de teloorgang van zijn gebouw, Renzo Piano meende dat er naar omstandigheden nog het beste van was gemaakt,

art museum at precisely the moment when the electronic revolution was demolishing the whole need for the physical form. This is why, in OMA's studies, the sculptural gesture gave way to the presentation of culture as a solid block of knowledge in which all manner of notable incisions had been made from the inside. Inside these dumb forms the decisive battles between the classical and the electronic media can be fought.

These now legendary architectural studies came considerably closer to Jean Baudrillard's prophecy than had previously succeeded at Beaubourg, however much the public had been able to rate the true value of the celibate machine's suggestions. But after 150 million visitors it had come to an end and the cultural institutions that together occupied the Centre Pompidou closed their doors, to open again only after several years. Which

of the two force fields that fight each other in this building was most able to profit from the restoration that had in the meantime been carried out? It was indisputably the museum side. The restoration increased the *salonfähigkeit* of the Beaubourg institution even more, while the spent revolutionary pretensions of yesteryear were frozen into a stately portrait in accurately restored colours. Even a machine could undergo fixation. The permeability of the building was able to be reduced, both visually and in terms of actual circulation, by putting the significance of the diagonal escalator into perspective, its having previously been the exclusive conveyor belt, whose accessibility was now restricted. Inside, new links between the storeys were added. Here and there in the internal organisation the neutrality of the supermarket has come under pressure from a cer-

tain solemnity. As ever, modern art stands here like a relic, but it is now taken more seriously in this role than previously.

Richard Rogers lamented the loss of his building, while Renzo Piano thought that the best results had been achieved under the circumstances, but the fact is that after the big clean-up the quivering that the building once caused has evaporated. The celibate machine has died, and a restored building has appeared.

What makes a living machine so easily into a dead building? In this case, where the building has been made into a top-heavy bearer of programmatic and cultural expectations external to the actual architecture, this seems to be more a question of perception than of the architecture itself. Beaubourg in its present state would have signified a revolution just as much as it did in its original state. In and around 2000, it would in its

maar feit is dat na het grote onderhoud de zinding die het gebouw ooit veroorzaakte, verdampst is. De celibataire machine is gestorven, een gerestaureerd gebouw is opgestaan.

Wat maakt een levend apparaat zomaar tot een dood bouwwerk? Dat lijkt in dit geval, waarin het gebouw tot topzware drager werd gemaakt van programmatische en culturele verwachtingen buiten de eigenlijke architectuur om, eerder een kwestie van de perceptie te betreffen dan van de eigenlijke architectuur. Beaubourg in zijn huidige staat zou medio jaren zeventig net zo'n revolutie hebben betekend als Beaubourg in zijn oorspronkelijke staat. Beaubourg in zijn oorspronkelijke staat zou omstreeks 2000 net zulke gemengde gevoelens hebben opgeroepen als nu het gerestaureerde gebouw. Gewenning is hier de sleutel: het is de beschouwer die Beaubourg dood of levend, ouderwets of nieuw maakt. De tijd maakte van een excentriek gebouw een normaal gebouw. Nadat de schok van het nieuwe was weggeëbd en ook dit naar immaterialiteit strevende gebouw vatbaar bleek voor vervuiling en slijtage, bleef er een kern over in concrete materie: niet meer, maar ook niet minder. Misschien leent die kern zich ervoor om opnieuw opgeladen te worden tot magnetiserend voorwerp van culturele actie. Maar uiteindelijk zijn de overlevingskansen, paradoxaal genoeg, het beste voor

architectuur die opzettelijk op afstand is geplaatst van de eigen tijd en de persoonlijke uitdrukking van de maker. Juist de architectuur die de objectieve grondslag van de tijdloze architectuur niet versmaadt, vergroot haar eigen kansen. Hoe universeler de architectuur in al haar facetten, hoe universeler de toepassingsmogelijkheden en de herkenbaarheid van een gebouw.

Beaubourg heeft in dit overlevingsspel alleen een *structuur* te bieden. Om ideologische redenen werden immers zowel de *gevel* als de *ruimte* buiten de architectonische conceptie gehouden. Ze waren resultaat, niet een doel op zichzelf. De structuur van Beaubourg was opgedragen aan de tijdelijkheid en de beweeglijkheid van de tegenwoordige massacultuur. Een kwart eeuw later is vast te stellen dat die massacultuur het aura van het object, met alle ruimtelijke, tactiele en iconische eigenschappen vandien, allerminst heeft weten af te schudden: Libeskind en Gehry bewezen niets anders dan dat. Het centrale ideële thema van Beaubourg zweeft daarom nog steeds tussen ons in, onopgeklaard. Vorm of niet-vorm, dat is de kwestie.

Met veel dank aan Christel Leenen en Joke van Brakel van de NAI Bibliotheek voor de samenwerking ten behoeve van dit artikel van een documentatie over het Centre Beaubourg.

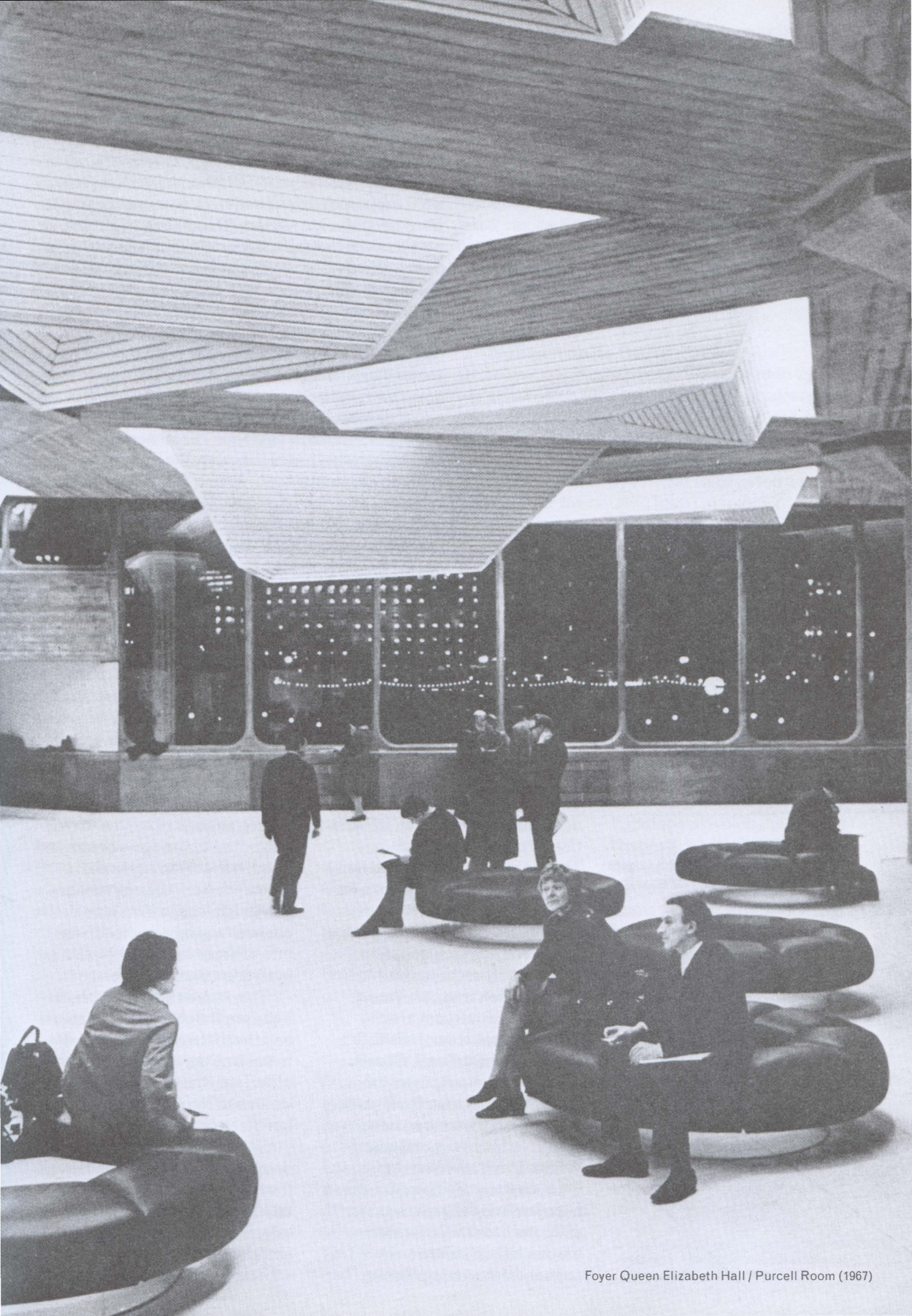
original state have evoked just such mixed feelings as the restored building does now. The key here is habituation: it is the spectator who makes Beaubourg dead or alive, old-fashioned or new. Time makes an eccentric building into a normal building. After the shock of the new had ebbed away, and even this building, striving for immateriality as it was, turned out to be subject to pollution and wear and tear, a core of concrete material remained: no more, but no less either. Perhaps this core lends itself to being recharged into a magnetic object full of cultural action. But paradoxically enough, the chances of survival are ultimately best for architecture that is deliberately distanced from the present time and the personal expression of its creator. It is precisely the architecture that does not spurn the objective basis of timeless architecture that increases

its own chances. The more universal the architecture in all its facets, the more universal the potential applications and the identity of a building.

In this game of survival, Beaubourg has only a *structure* to offer. After all, both the *facade* and the *space* were for ideological reasons kept outside the architectural concept. They were a result, not an end in themselves. The structure of Beaubourg was dedicated to the transience and mobility of present-day mass culture. A quarter of a century later it can be concluded that this mass culture has by no means been able to shake off the aura of the object, with all its spatial, tactile and iconic qualities: Libeskind and Gehry prove nothing if not that. For this reason, Beaubourg's central idealistic theme still floats amongst us, unresolved. Form or non-form, that is the question.

Translation: Gregory Ball

With many thanks to Christel Leenen and Joke van Brakel of the Nai Bibliotheek for compiling documentation on the Centre Pompidou for the purposes of this article.



Foyer Queen Elizabeth Hall / Purcell Room (1967)