

FIG. 1
Le Corbusier, Ático para
Charles de Beistegui.
Axonometría. FLC 29863.

ÁTICO BEISTEGUI: BIFURCACIONES SUPERPUESTAS

EL SIGNIFICADO DEL MONTAJE COMO TÉCNICA PROYECTUAL EN LE CORBUSIER

Paula V. Álvarez

doi: 10.4995/lc.2020.13868

Resumen: Este artículo pone sobre la mesa diferentes reflexiones sobre el Ático Beistegui, con objeto de construir un enfoque nuevo sobre las decisiones proyectuales. Cinco epígrafes plantean una serie de disyuntivas encadenadas, relacionadas con diversas aportaciones de autores que se han aproximado al significado de la obra de Le Corbusier en su contexto socioeconómico y político-cultural. Estas disyuntivas se refieren a su visión sobre el papel de la arquitectura ante la transformación del medio habitado bajo el avance tecnológico tras la revolución industrial y como parte de las nuevas técnicas de regulación política de la sociedad de masas enfocada al consumo, ahora basadas en la unión de la cultura y los medios. Con este trasfondo implícito, se contrastan las aportaciones de relevantes autores del s. XX con otras más recientes y dos puntos de vista: la experimentación trans-escalar de Le Corbusier con el montaje y su significado para el propio Beistegui, decorador, coleccionista y ciudadano del globo, que no duda en intervenir en el diseño. La idea de que la reinención *lecorbusieriana* de las técnicas de proyecto responde a una voluntad de control se abre a otra posibilidad: la búsqueda de acuerdos parciales y provisionales, en medio de las contradicciones e incertidumbres de un presente en transición.

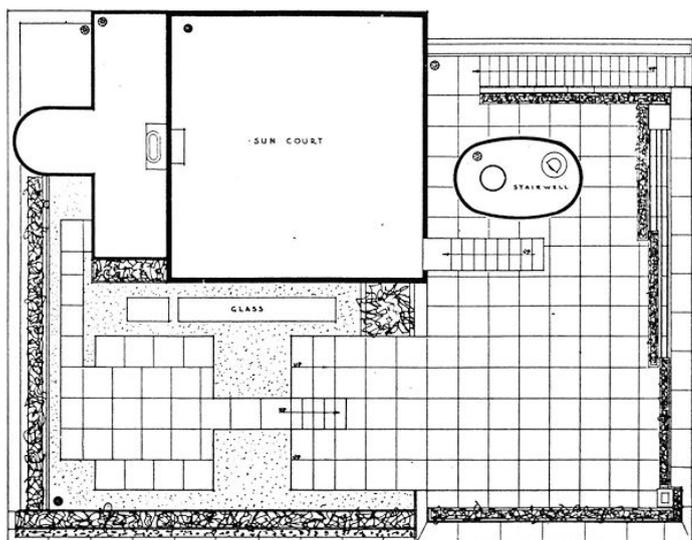
Palabras clave: experimentación arquitectónica, técnicas de proyecto, montaje, lógica fragmentada, acuerdos parciales.

Résumé : Cet article propose différentes réflexions sur l'Appartement de Beistegui, afin de construire une nouvelle approche des décisions de projet. Il pose une série de dilemmes, liés à diverses contributions d'auteurs qui ont abordé le sens de l'œuvre de Le Corbusier dans son contexte socio-économique et politico-culturel. Ces dilemmes renvoient à sa vision du rôle de l'architecture face à la transformation de l'environnement habité sous l'avancée technologique après la révolution industrielle et dans le cadre des nouvelles techniques de régulation politique de la société de masses centré sur la consommation, techniques fondées sur la union de la culture et des médias. Avec ce fond implicite, nous opposons les idées pertinentes des auteurs du XX siècle avec des contributions plus récentes, ainsi que deux points de vue: l'expérimentation trans-scalaire de Le Corbusier avec le montage et sa signification pour Beistegui lui-même. Décorateur, collectionneur et citoyen du globe, il n'hésite pas à intervenir dans la ouvre. L'idée que la réinvention des techniques de projet par Le Corbusier répond à une volonté de contrôle es ouvert à une autre possibilité: la recherche d'accords partiels et provisoires, au milieu des contradictions et des incertitudes d'un présent en transition.

Mots-clé : expérimentation architecturale, techniques de projet, montage, logique fragmentée, accords partiels.

Abstract: This article proposes different reflections on Beistegui Penthouse, in order to build a new approach to project decisions. It poses a series of linked dilemmas, related to various contributions by authors who have approached the meaning of Le Corbusier's work in its socio-economic and political-cultural context. These dilemmas refer to his vision of the role of architecture in the face of the transformation of the inhabited environment under the technological advance after the industrial revolution and as part of the new techniques of political regulation of mass society focused on consumption, now based on the union of culture and media. With this implicit background, we contrast relevant ideas of 20th century's authors with more recent contributions, as well as two points of view: Le Corbusier's trans-scalar experimentation with montage and its meaning for Beistegui himself. Decorator, collector, and citizen of the globe, he does not hesitate to intervene in the design. The idea that Le Corbusier's reinvention of project techniques responds to a desire to control opens up to another possibility: the search for partial and provisional agreements, amid the contradictions and uncertainties of a present in transition.

Keywords: architectural experimentation, project techniques, assembly, fragmented logic, partial agreements.



El Ático Beistegui (1929-1939) es un singular proyecto de reforma que Le Corbusier diseñó y ejecutó junto a Pierre Jeanneret para Charles de Beistegui y de Yturbe, acaudalado y excéntrico aristócrata francés que tras la primera guerra mundial había decidido dedicarse al coleccionismo, el diseño de interiores y el placer¹. El enigmático apartamento, hoy desaparecido, estaba emplazado sobre un inmueble histórico en el centro de París, en el número 136 de Los Campos Elíseos. Destinado a servir de marco para fiestas diurnas y nocturnas, en él tienen un gran protagonismo las terrazas, diseñadas en tres niveles y concebidas como una topografía escenográfica de tintes surrealistas². Le Corbusier llegó a realizar siete propuestas a lo largo de tres años: en las primeras los espacios al aire libre y los cubiertos se funden entre sí; en la definitiva un conjunto de acontecimientos sorprendentes se suceden con autonomía. Un recorrido quebrado y helicoidal, en el que se encadenan hasta cuatro giros de 90 grados en la misma dirección, va desvelando sucesivos artificios y atracciones. Beistegui, que vivirá en el ático solo por un año, planeaba sorprender y deleitar a sus invitados durante una gran fiesta, su entrada triunfal en los círculos aristocráticos, artísticos y acaudalados de la sociedad parisina³. Como afirma en su autobiografía, no quería una máquina para habitar sino una máquina para divertirse⁴, un prospecto que anticipa el propio devenir de la "arquitectura vanguardista" a lo largo del s. XX⁵.

Este artículo pone sobre la mesa diferentes reflexiones sobre el Ático Beistegui con objeto de construir un enfoque nuevo respecto a las decisiones proyectuales. El texto se ordena al hilo de una serie de disyuntivas conectadas entre sí. No buscamos agotarlas sino apoyarnos en ellas para exponer enlaces y desencuentros entre diversos autores que se han aproximado al significado de la obra de Le Corbusier en relación con el contexto socioeconómico y político-cultural en el que cristaliza su pensamiento y trabajo, la Modernidad⁶. Se contrastan reflexiones de Giedion, Tafuri, Dal Co, Vidler o Colomina con aportaciones de investigadores menos conocidos y/o noveles, para transitar entre dos puntos de vista: la experimentación trans-escalar de Le Corbusier con el montaje como técnica organizativa y simbólica y el significado del montaje para sus usuarios y el propio Beistegui. Decorador, coleccionista y ciudadano del globo, Beistegui interviene en el diseño del apartamento como microcosmos auto-topográfico: un universo simbólico que, al modo de los gabinetes de curiosidades, refleja su posición privilegiada y explícita, aun sin quererlo, la inestabilidad en la que se instala su modo de vida. El trasfondo de la discusión son las implicaciones más escondidas de la visión de Le Corbusier sobre el rol de la arquitectura en medio de la transformación del medio habitado bajo el avance tecnológico tras la industrialización y su intuición sobre su papel como parte de las nuevas técnicas de regulación política que cristalizan en la sociedad de masas enfocada al consumo, ahora basadas en la unión de la cultura y los medios⁷. A la idea de que a la reinención *lecorbuseriana* de las técnicas de proyecto subyace una voluntad de dominio, opondremos otra posibilidad: la búsqueda de acuerdos parciales, provisionales y a veces contradictorios en medio de un presente en transición⁸.



FIG. 2
Le Corbusier, Ático para Charles de Beistegui. Planta de las terrazas.

FIG. 3
La chimenea, las sillas y el Arco del triunfo “decapitado” en el Ático Besitegui. Fotografía de Marius Gravot, FLC L2 (5) 23.

FIG. 4
Le Corbusier, Ático para Charles de Beistegui, jardín exterior con seto deslizante que encuadra Notre Dame. Fotografía de Marius Gravot, FLC L2 (5) 21.

Habilidad ilusionista o voluntad organizadora.

Si pensamos en el Ático Beistegui como un conjunto de mecanismos lúdicos y efectos especiales para disfrutar con nosotros e impresionarnos, el golpe maestro sería sin duda la desaparición surrealista de lo que a todas luces es su mayor atractivo: las vistas panorámicas sobre la metrópolis parisina. Traicionando nuestras expectativas, solo podemos divisarlas a través desde un periscopio situado en el interior del apartamento. En el exterior, los cierres que definen el perímetro se elevan y cortan a ras de nuestros ojos, de modo que la presencia viva de la ciudad solo nos llega a través de una turbulencia acústica. Pero nada es lo que parece. Nuestro anfitrión nos deslumbra haciendo aparecer en escena el Arco del Triunfo con solo accionar un dispositivo eléctrico oculto, que desplaza un fragmento de los setos vegetales deslizantes del perímetro. Este mecanismo de filtrado es el más espectacular e ingenioso, pero no el único: las dos ventanas panorámicas del salón, una al sur y otra al este, enmarcan la Torre Eiffel y Notre-Dame, y desde unos peldaños en el primer nivel de terrazas podemos acercarnos de nuevo a un encuadre arquitectónico que destaca la catedral gótica, aislada del resto de la ciudad⁹. En la última terraza, diseñada como una habitación a cielo abierto y ocupada por un pequeño e insólito campo de *croquet*, nos espera el filtrado más inquietante: sobre las paredes elevadas vemos asomar las cimas “decapitadas” del Arco del Triunfo, la Torre Eiffel y el Sacre Coeur. Le Corbusier selecciona una colección de fragmentos icónicos para representar la ciudad de París: los *lieux sacres* que expresaban arquitectónicamente su “espíritu” inimitable¹⁰. Pero no podemos verlos del todo. La metrópolis no desaparece, ha sido “editada” y de un modo turbador.

El Ático Beistegui fue ideado para asistir a las nuevas formas de vida de las élites cultas y poderosas del París de los años 20, que por entonces reinventaba la exuberante cultura del ático de tradición mediterránea¹¹. La cultura parisina del ático festivo, tan diferente de la revolución social que se ensaya esos mismos años en la Rusia post-bolchevique, era apenas un engranaje de la gran maquinaria festiva surrealista, que enrolaba alrededor del globo a aristócratas y vanguardias, de Venecia a Río de Janeiro¹². Este estilo de vida, despreocupado, cosmopolita y festivo, preconiza la exuberancia irracional del lujo del habitar transnacional que se hará común a finales de siglo, con el desarrollo tecnológico y de las comunicaciones y la prominencia de la industria del ocio. Numerosos pensadores han notado cómo esta libertad está paradójicamente acompañada por la reinención de las tecnologías de control y vigilancia, que ahora se dirigen seductora y subrepticamente hacia nuestra psique¹³. Hoy podemos ver con perspectiva que el ciudadano del globo que se sentía libre y a sus anchas en el mundo gracias a dichos avances y al poder adquisitivo, ha necesitado de manipulaciones persuasivas que negaran la sujeción eco-sistémica de su forma de vida para poder sentirse cómodo en ella. Esta es la nueva tarea que se pide a las producciones culturales y las imágenes en circulación en los medios, un asunto complejo que no ha dejado de ocupar a la teoría crítica¹⁴.

Manfredo Tafuri tenía presente este estado de cosas cuando a finales de los 80 describe el Ático Beistegui como una *boite à miracles* que pone lo tecnológico no ya al servicio de la razón, sino del juego, los efectos, las ilusiones¹⁵. Aludía así al uso innovador de la tecnología en modo oculto para mover setos, paredes, candelabros, accionar puertas y permitir proyecciones cinematográficas. La dimensión poética y simbólica de la ocultación, que no se acoge a un uso pragmático y trivial de la tecnología —los dispositivos innovadores no tenían que ver con el confort o la construcción eficiente— expresaba un cambio en la comprensión de la tecnología como forma de control. La “máquina de habitar” era un artefacto para emocionar que, inspirado en la metrópolis decimonónica como dispositivo de regulación política que, más que racionalizar, produce efectos. Siguiendo otra senda interpretativa, en sus investigaciones acerca de la conexión entre las innovaciones de Le Corbusier y los medios de comunicación, Beatriz Colomina nota que también las vistas están “controladas tecnológicamente” a través de complejas instalaciones mecánicas y eléctricas¹⁶. Las casas de Le Corbusier son para ella artefactos que construyen imágenes cual cámara fotográfica; la *promenade* enlaza imágenes en movimiento al modo de un *travelling*. Para Tafuri las “imágenes” que la arquitectura construye —representaciones idealizadas del mundo que asisten a la convivencia— son ilusiones que dan sostén a las formas de vida normalizadas, enmascarando sus contradicciones¹⁷.

Peter Carl ha señalado que el efecto principal de los artilugios en la azotea del apartamento era enmascarar todo París excepto ciertos monumentos, en una visión análoga a la del Plan Voisin de 1925¹⁸. En efecto, el mismo año que recibe el encargo del Ático Beistegui, Le Corbusier presentó este proyecto urbano en Buenos Aires apoyándose en una conocida secuencia de dibujos que explicaba el desarrollo histórico de París a través del mismo programa iconográfico que usa para representar la ciudad en el ático¹⁹. Esta operación es vista por Colomina con pragmatismo: “Le Corbusier no solo coleccionaba postales sino que las incorporaba a sus proyectos arquitectónicos”²⁰. Alexander Gorlin lleva más lejos esta habilidad ilusionista, pues ve el ático como una “maqueta” que nos permite comprender cómo serían los apartamentos de la *Ville Radieuse* (1924): toda la ciudad ha sido demolida y sustituida por espacios verdes, permaneciendo en pie los monumentos como un jardín de elementos históricos, a los que se añaden las torres rascacielos de Le Corbusier, cuya escala compite con las de Notre Dame y la Torre Eiffel. Gorlin observa un hecho singular: en un capítulo de la revista *Urbanism* Le Corbusier planteó salvar otros fragmentos menores del tejido histórico parisino, reliquias del pasado cuidadosamente preservadas como arcos o puertas, que se insertarían en la masa del follaje de los espacios verdes, al modo de un parque-cementerio. Para Gorlin estos monumentos, sesgados del contexto de la ciudad y el pasado, siguen un modelo parecido al de los templetos de un jardín romántico inglés²¹. En contraste con la lectura de Colomina, más que ante una imagen de París acomodada al imaginario turístico, estaríamos frente a un distanciamiento del trasfondo social que había ocupado a Le Corbusier, sublimado a través de la eliminación. El desosiego por los conflictos vivos de una realidad urbana difícil de manejar se resuelve en la idealización de la relación con la naturaleza y la historia, que encuentra su expresión en el fragmento descontextualizado del jardín romántico inglés.

Según Francesco Dal Co, Le Corbusier interpreta la ciudad como amontonamiento de fragmentos y de ella deduce la técnica del “montaje” como conciliación ilusoria de tensiones. No desea expresar el impacto o la angustia que produce la transformación en curso o medirse con ella, sino evadirla, liberando a la ciudad de cualquier contradicción²². Observa este autor que, en sus planes urbanísticos, los fragmentos urbanos integrados a través del montaje son absorbidos por la gran estructura organizadora, asimilados tal cual sin poner en crisis la organización rígida, acogidos porque se los considera entidades despreciables. En otra lectura complementaria y más drástica, Anthony Vidler afirma que la supresión de las vistas de la ciudad bien pudo ser una represalia por la cancelación del desarrollo de sus planes para París²³. Antonio Piza y Carolina García han señalado que los “objetos en reacción poética” aquí explorados marcan el tránsito del Le Corbusier racional y reformador de aquellos primeros planes urbanísticos a otro que concibe la ciudad desde los estímulos que produce el objeto arquitectónico²⁴. En medio de estas interpretaciones, emerge una certeza, subrayada por Dal Co: la organización de la ciudad y el diseño del objeto arquitectónico se están pensando conjuntamente.



FIG. 5
El pabellón de la cámara oscura disimulado como chimenea en el tejado del Ático Beistegui. Fotografía de Marius Gravot. FLC L2 (4) 10.

FIG. 6
The Birth of the Idol, 1926, de Rene Magritte, el artista predilecto de Beistegui. Imagen evocada por los objetos en reacción poética.

Imagen subjetiva de un presente en transición o tapete de negociación.

Del Ático Beistegui se ha destacado la exploración de un lenguaje no convencional de *objets à réactions poétique*, su lirismo y surrealismo, en contraste con la lectura del Le Corbusier racionalista y reformador de los primeros planes urbanísticos²⁵. Para Tafuri y Dal Co, no obstante, un proyecto como el *Plan Obus* para Argel (1931-1942) se construye con las mismas técnicas, aplicadas ahora no al edificio o la ciudad, sino al territorio. La alcazaba o la misma naturaleza son objetos encontrados, montados en un gran bodegón paisajístico, del mismo modo que los elementos emblemáticos de París son extraídos de la turbulencia del panorama y reinsertados en un nuevo paisaje escenográfico²⁶. Estos “desgarros imprevisibles que dialogan con la naturaleza circundante” tienen para Dal Co una función psicológica, pues “solicitan el acostumbramiento al contraste violento”; el montaje no busca “consolidar las diferencias” sino “organizar la convivencia”²⁷, aceptando ciertos grados de libertad y control. Su hipótesis es que, al igual que la máquina, la forma arquitectónica no crea valores ni jerarquías por sí misma, sino que es instrumento de un sistema valorizante que produce contradicciones, a lo cual el público está llamado a participar activamente, reducido a un objeto más. En el *Plan Obus*, por otra parte, toda célula puede ser sustituida sin cambiar la índole del programa ni contradecir la forma total: la ciudad viva se hace así compatible con las leyes de producción. Le Corbusier plantea, desde su punto de vista, que la única forma posible de realización en la civilización maquinista es devenir un objeto entre objetos²⁸. A este destino no escaparían las clases privilegiadas, también ellas cautivas en un universo artificial de signos. Es posible obtener una imagen distinta, no obstante, pensando en el montaje desde la imaginación creativa y el control del arquitecto al del sujeto que habita. En el Ático Beistegui, los monumentos más emblemáticos de París, extraídos del contexto, se recolocan, como *souvenirs*, en los diferentes niveles de la estantería-apartamento del excéntrico millonario, junto al resto de los artículos de su colección: el periscopio en forma de chimenea de barco que contiene una cámara oscura, la escultórica escalera semejante a un sacacorchos que asciende hacia ella desde la gran sala de entretenimiento, las misteriosas figuras volumétricas de los setos, las sillas encargadas por Le Corbusier a François Carre, la alfombra verde del pavimento de croquet, el hueco abstracto de la chimenea. También forman parte de este gabinete de curiosidades la cornisa Luis XV que Beistegui añade a ella y toda la decoración barroca que combina piezas eclécticas, algunas de



FIG. 7
La escalera sacacorchos y el mobiliario rococó. Le Corbusier, Ático para Charles de Beistegui. Fotografía de Marius Grivot (©FLC-ADAGP).

FIG. 8
Domenico Rems. *Gabinete de curiosidades*, 1690. Óleo sobre lienzo Museo dell'Opificio delle Pietre Dure, Florencia. Las pintura trompe-l'oeil del s. XVII ponen en crisis los presupuestos de la perspectiva renacentista. Fuente: wikicommons.

las cuales saltan al exterior: el mobiliario del dieciocho, las esculturas de arqueros, pirámides de porcelana de *Nymphemburg* y facsímiles de pintores renacentistas de los que Beistegui aseguraba su autenticidad. O el cuadro *The Birth of the Idol* (1925) de Magritte, el pintor predilecto del aristócrata, evocado virtualmente por el diseño del periscopio y la subida a la habitación a cielo abierto²⁹. Más tarde se unirán al repertorio un espejo ovalado y un loro disecado en su pedestal, parte del *atrezzo* surrealista diseñado por Salvador Dalí en torno a 1936, a quien el multimillonario habría encargado el “paisajismo” de la terraza más alta sin contar con el beneplácito de Le Corbusier³⁰. También Beistegui, participa, por tanto, en la elección de los elementos del microcosmos habitado que reconstruye su identidad y prestigio, ayudándolo en su puja por convertirse en símbolo del buen gusto para la alta sociedad parisina.

Entre el cuarto de maravillas y el salón burgués, el Ático Beistegui reproduce simbólicamente un microcosmos completo, aquel sobre el que los ciudadanos del mundo de comienzos del s. XX anhelaban extender su dominio. Los fragmentos coleccionados por Beistegui parecen funcionar como metáforas de un mundo recopilado, al modo de la *artificialia* y la *naturalia* de los cuartos de maravillas aparecidos en el s. XVI. En ellos, lo extraño, lo singular y lo enigmático es preferido a lo bello y lo emblemático³¹. Como dispositivos simbólicos y espacios de conocimiento, pretendían generar una imagen del control alcanzado sobre el mundo a partir de su reproducción microscópica, pero a la vez con ellos se afianza la confianza en la capacidad crítica del individuo, y su derecho a cuestionar la autoridad. Es bien sabido que la lógica visual fragmentada y heterogénea propia de las técnicas expositivas de los gabinetes y cuartos de maravillas desaparece cuando se integran a mediados del s. XIX en los museos estatales, concebidos como aisladores de fenómenos³². La lógica conectiva del gabinete, basada no en la compartimentación sino el montaje, tiene continuidad en el diseño de interiores: la popularización del coleccionismo entre la clase burguesa a finales del s. XVIII generalizó las colecciones sistemáticas en el hogar, sentando las bases para la decoración interior como género específico de diseño. Emerge entonces la idea del interior como receptáculo basado en imágenes, espacio para la estancia y la representación³³. Descrito como “un traperero retrospectivo que se atrevía a teorizar una estética del amontonamiento como único creador de ambiente”³⁴, no es casual que Beistegui reúna las facetas de coleccionista, decorador de interiores y diseñador de muebles. La decoración interior de la casa burguesa se desarrolla como montaje de fragmentos, a través de los cuales el sujeto recompone su mundo interior, reinventa su personalidad y expresa socialmente su estatus. El espacio interior funciona así como una prótesis o yo extendido, paisaje subjetivo y microcosmos auto-topográfico que trata de reconciliar

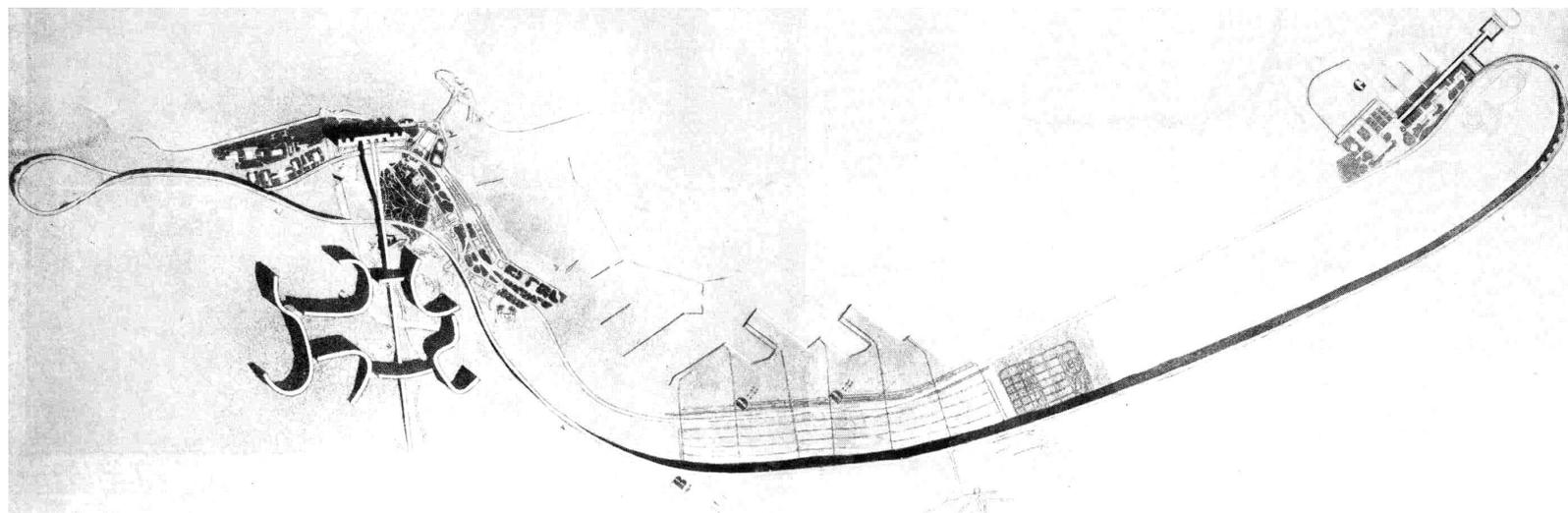
interior y exterior en una ilusión apaciguadora³⁵. Esto nos habla de la circularidad del consumo, pero también de las posibilidades de cuestionamiento y reinención que el montaje puede abrir en su interior.

Existe constancia de lo conflictivo del proceso de ideación y reforma del apartamento, en especial de las terrazas escalonadas de la cubierta³⁶. De aquella negociación no sólo quedan las diferentes versiones del arquitecto o las numerosas y a veces airadas cartas, sino también las imágenes que registran la posterior alteración del paisaje interior, “editado” ahora por el propio de Beistegui. Si tomamos en cuenta su faceta de coleccionista y decorador, podemos pensar que, más que buscar un hueco a su ingenio en la composición del arquitecto, Bestiegui está incluyendo los “artificios” de Le Corbusier en su colección. Aunque no fuera su intención, la lógica visual fragmentada del montaje ilusionista ideado por el arquitecto suizo —en parte resultado del proyecto como negociación, pero coherente con la línea de investigación que va desde la fachada libre de Pessac al bodegón territorial del Plan Obus para Argel— es, por definición, porosa, y facilita estas intromisiones. Beistegui invita a Dalí del mismo modo que desplazando eléctricamente un seto introduce en la experiencia de sus invitados el horizonte suprimido de París. El carismático arquitecto, conocido por no dudar en imponer su criterio a sus clientes, ha sembrado también, con su montaje de fragmentos heterogéneos, estratificados y multivalentes la semilla que permite la reinención de sus técnicas de diseño “inteligente”.

El montaje y el ensamblaje han sido relacionados por Dal Co, Tafuri y otros autores con variables “alienantes” como la explotación del medio, la desintegración del cuerpo frente al trabajo industrial del s. XIX, la experiencia de destrucción y los estragos de la Gran Guerra, o la fragmentación de la psique ante la compleja multiplicidad de procesos materiales y semióticos de la organización capitalista. En esto fueron visionarios, pero la lógica visual fragmentada está históricamente ligada a un factor potencialmente subversivo y anterior en el tiempo: la impugnación del presupuesto discursivo de la existencia de un lugar interpretativo privilegiado, algo que ya está presente en la seriación de la imprenta y también en el desbordamiento de lo familiar y conocido que caracterizó al gabinete de curiosidades. La lógica visual fragmentada también florece en las formas de representación de la Europa post-renacentista, en un momento en el que la expansión colonizadora cuestionó el locus virtual del sujeto enunciador, asignado a través de la perspectiva en el Renacimiento. Esta ruptura se hace presente en la alegoría barroca, pero también en el *trompe d'oeil*, usado no por casualidad para representar gabinetes. La impugnación del punto de vista único, ligada a la crisis de la perspectiva renacentista como paradigma desde el que ordenar y comprender el mundo, es un motivo persistente en toda la obra de Le Corbusier³⁷, y el montaje es su herramienta³⁸. El propio devenir del Ático Beistegui pone de manifiesto que no es necesariamente un proceder conciliador, integrador y mecanicista; también extiende un tapete de juego para la negociación y el reajuste permanente, compatible con la entrada de múltiples agentes y las posibilidades imprevistas y contradictorias.

Ciencia de las sensaciones o instrumento de equilibrio.

Le Corbusier despliega en el Ático Beistegui una propuesta “impropia” que rompe con la función tradicional de la vivienda y sus reglas. Pero también desea experimentar una respuesta a ciertos problemas, relacionados con las condiciones de la habitabilidad. En una carta dirigida a Beistegui escribe que el encargo le interesa principalmente porque le brinda la ocasión de continuar pensando una solución al problema de las cubiertas de París, que le había ocupado ya durante quince años³⁹. Le Corbusier mira más allá de los límites del encargo aunque permanece dentro de su juego. En realidad, todas las villas para mecenas alto-burgueses que construye entre 1920 y 1930 pueden ser comprendidas bajo esta clave, como laboratorios para ensayar respuestas a problemas de mayor escala y alcance, posiblemente fuera del espectro de preocupaciones de sus clientes. Así lo sugiere la secuencia de rodaje que concibe como guionista de la película *L'Architecture d'Aujourd'hui*, que prepara para la revista del mismo nombre junto a Pierre Chenal⁴⁰ por los mismos años que trabaja en el Ático Beistegui. Las imágenes del “tétrico desierto de techos y caminos” de París sirven de enlace y ofrecen contraste entre la cualidad luminosa, espaciosa, dinámica, saludable y aireada de sus villas “lujosas” y las mismas cualidades en los planes urbanísticos. Este tipo de exploración —un montaje visual de dos condiciones contrastadas— está presente también en las películas encargadas unos años antes por la Bauhaus a Humboldt-Film GmbH (1927)⁴¹ y en las páginas de *Befreites Wohnen* de Sigfried Giedion (1929)⁴². Éste es el clima cultural intersubjetivo que envuelve la publicación de los cinco puntos en 1927, un sistema de diseño estandarizado y a la vez flexible que buscaba elevar la calidad de la experiencia vivida de la arquitectura —tanto en lo relativo al confort como en un nivel estético— y en el que incluía la terraza-jardín⁴³. La ideación de



este sistema —los otros elementos son los pilotis, la planta libre, la ventana horizontal y la fachada libre— se produce al hilo de la reinención, en el diseño de sus villas de los años 20, de la arquitectura como topografía escenográfica y experimental. Ofreciendo una experiencia única y tecnológicamente avanzada a las élites parisinas cultas y poderosas, Le Corbusier no solo las divierte, además las hace partícipes de la posibilidad de transformar las condiciones de la habitabilidad, o al menos de su entusiasmo por ella, pues confiaba en la capacidad humana para sostener un curso benéfico del desarrollo tecnológico o cuanto menos, sentía que trabajar en ello era una exigencia.

En su especulación sobre los paralelismos entre la experimentación *lecorbuseriana* con objetos arquitectónicos de los años 20 y sus proyectos urbanísticos, Francesco Dal Co afirma que las villas exploraban, a través de metáforas, una voluntad organizadora que tomará cuerpo en lo que Le Corbusier llamaba sus “Grandes Travaux”. En ellos, el juego de la descomposición interior se transforma en una coordinación de alternativas⁴⁴. El complejo residencial de Pessac (1925-26), construido en las afueras de Burdeos para el industrial Fruges, ya había sido, observa este autor, un temprano laboratorio en el que explorar las posibilidades de la reproducibilidad y variación de las tipologías⁴⁵. El fijar las series de un ciclo de producción industrializado no impide a Le Corbusier diseñar cada elemento como entidad expresiva. También Sigfried Giedion destaca Pessac como una primera obra experimental en la que la independencia de la estructura en esqueleto le lleva a descubrir las posibilidades expresivas de la “fachada libre”, cuyos juegos de volúmenes, planos, colores, luces y sombras, son anticipados por la interpenetración de los contornos de los objetos cotidianos de sus naturalezas muertas⁴⁶. A través de la lógica visual fragmentada, depurada en las villas Stein (1927), Saboye (1929) y el Ático Beistegui (1930), Le Corbusier llega a unas sofisticadas técnicas compositivas y expresivas de las que podemos decir que son también organizadoras. En la *promenade architecturale* que todas estas villas poseen, Le Corbusier puede ensayar con el montaje de hechos formales autónomos, usando en el ámbito doméstico las mismas técnicas que en el Palacio de la Sociedad de las Naciones en Ginebra (1926-31) o el Plan Obus para Argel (1932). En ellos también se da la “poética del artificio” que Dal Co describe



FIG. 9
El montaje paisajístico del Plan Obus (1931-1942).

FIG. 10
El montaje de la Casbah preservada transformando la imagen de la máquina. Vista de la maqueta.

en la villa Stein: una serie de elementos plásticamente autónomos aparecen como excepciones oníricas al trazado organizador, el cual desaparece bajo la sucesión de acontecimientos⁴⁷. Para Tafuri la misma Casbah, cuidadosamente preservada, se inserta en la imagen de la máquina (la autovía que le pasa por encima), ambas procesos perfectos⁴⁸.

Operando de un modo similar —haciendo desaparecer las cubiertas de París bajo una sucesión de acontecimientos— Le Corbusier evoca en el Ático Beistegui la sensación, observada por numerosos autores⁴⁹, de estar en la cubierta de un lujoso crucero, en el que se ha perdido toda referencia con tierra firme. El mismo periscopio es presentado en el exterior de modo que simula la chimenea de un barco, un transatlántico tal vez, que navega el paisaje acústico de las turbulencias de la ciudad oculta. La imagen es sugerente porque conecta con otro insólito montaje ideado en 1929. Estando trabajando en el Ático Beistegui, Le Corbusier realizó por encargo de L'Armée du Salut, el Ejército de Salvación de París el acondicionamiento de una vieja barcaza de la Primera Guerra Mundial. Este *Asilo Flotante*, también conocida como la *Louise-Catherine*, sirvió de alojamiento para las mujeres refugiadas que estaban en la ciudad de París debido a la contienda y se convirtió en una institución que proporcionaba refugio temporal (aproximadamente 120 camas + 1 comedor) para personas sin hogar. Le Corbusier creó un espacio interior y un nivel elevado, de acuerdo con su experimentación en curso en las villas para las clases acaudaladas. En la barcaza emplea algunos de los cinco puntos que construye por primera vez en la Villa Stein: los pilotis, las ventanas horizontales y la terraza plana con vegetación. Le Corbusier quiso que la cubierta de la barcaza funcionase literalmente como un jardín, destinada al uso comunitario de las personas alojadas: un arreglo placentero, pragmático y surrealista.

Aquí se hace claro que lo que interesa y mueve a Le Corbusier en estos experimentos con elementos autónomos y heterogéneos es algo más que un simple juego plástico, expresivo o ilusionista, y que tampoco busca la integración de lo vivo en lo maquinico a través de la variación lúdica. Se trata de idear elementos sencillos y fácilmente reproducibles que puedan proponerse como una base irrenunciable y no necesariamente definitiva

FIG. 11
Asilo flotante.
(©FLC-ADAGP).

FIG. 12
Le Corbusier, Ático para
Charles de Beistegui, vista
exterior. Fotografía de
Marius Gravot,
FLC L2 (5) 37.

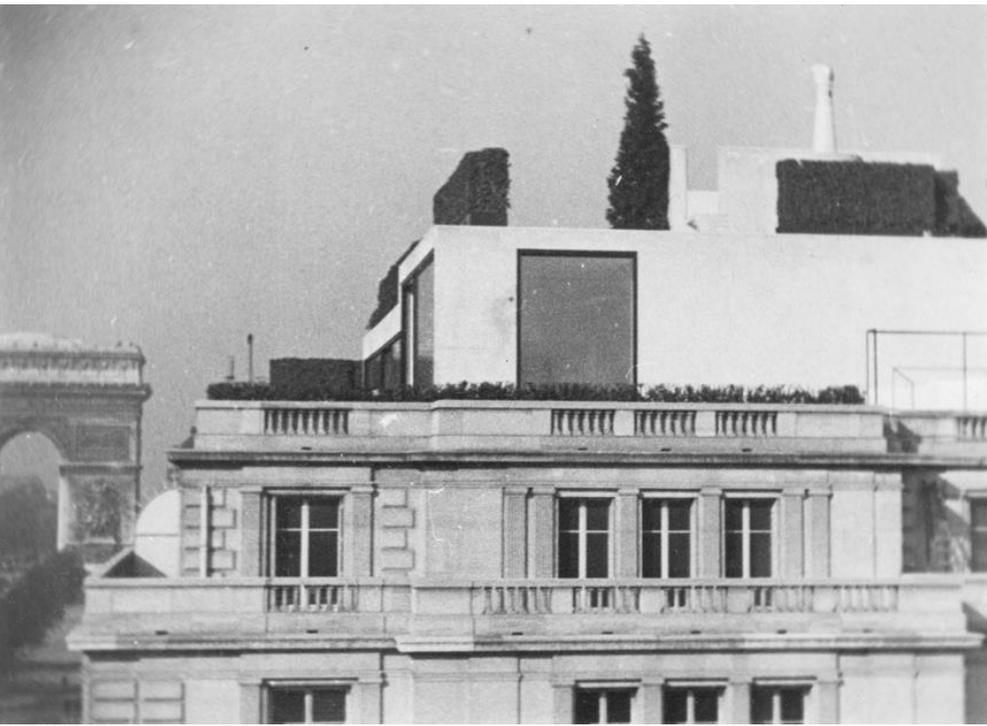
FIG. 13
La torre Eiffel como
collage de 15 puntos de
vista diferentes. *Graphic
Champs de Mars: La
Tour Rouge*. 1911-1923.
Robert Delaunay. The Art
Institute of Chicago. Fuente:
wikicommons.



que mejore las condiciones de partida. También por encargo de la L'Armée du Salut, entre 1929 y 1930 trabajó en la Cité du Refuge en París, en la que volvió a desarrollar cubiertas ajardinadas sobre una nave que albergaba a los "náufragos de la sociedad". En la Unité d'Habitation de Marsella (1947-1953) se concretan los experimentos de ambos proyectos, el espacio de esparcimiento comunitario en la cubierta de un complejo residencial social es también un montaje poético de acontecimientos con el que busca aumentar y enriquecer las posibilidades de disfrute de la experiencia cotidiana del entorno habitado. El montaje poético de elementos autónomos del Ático Beistegui y sus recursos metafóricos y escenográficos no pueden ser valorados en su justa medida obviando este espectro de preocupaciones, de índole muy diversa. Podría resultar tentador pensar, como otros autores, que en el ático, como las villas, la ciudad desaparece bajo el montaje de iconos emblemáticos, enmascarando la voluntad organizadora con una habilidad ilusionista. Pero, dado que, por definición, el montaje no está orientado jerárquicamente⁵⁰, también admite la lectura inversa. Sobre todo si pensamos cómo los proyectos para la alta burguesía de los años 20 fueron laboratorios para ensayar la aplicación de un programa comprometido con las mejoras de las condiciones de vida para un amplio sector de la población. Le Corbusier no mira superficialmente cuando, haciendo uso del montaje, trabaja sobre las superficies visibles: está considerando lo que puede hacer y también qué podría hacerse.

Lógica visual fragmentada o la crisis de la mirada única.

En 1922 Marcel Temporal invitó a Le Corbusier a proyectar una ornamentación, urbana, una fuente, para el Salon d'Automne de París, y él presentó, usando un diorama de 100 m², una ciudad para tres millones de habitantes. Sus principios —la racionalización de la circulación, el aumento de la densidad, la potenciación de los espacios verdes— los adapta en 1925 al Plan Voisin para París, presentado a través de la célebre secuencia monumental que puntúa la extraordinaria *promenade* del Ático Beistegui. Este esquema vuelve a utilizarlo en el Pabellón de *l'Esprit Nouveau* diseñado para en la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de París (1925), en el que un anexo al pabellón principal —un prototipo a escala real de un apartamento urbano ideal— contenía dioramas de sus esquemas urbanos⁵¹. Basándose en este hecho, Anderson traza una conexión entre la reconstrucción de París en el Ático Beistegui y los dioramas y panoramas



del s. XIX⁵². Estos mecanismos selectivos y jerárquicos establecen una relación de dominación con el medio que también está presente en la cámara fotográfica y el cine, con las que Colomina traza una analogía. Pero los medios audiovisuales, con la edición y el montaje, introducen un importante cambio de condiciones, pues multiplican la mirada en vez de sujetarla. Desde que se emancipa durante el humanismo —la época en que, se inicia el prestigio del individuo, y con él, del individualismo— el arquitecto prevé y promueve un punto de vista, de modo en el que el “yo diseño” es a la vez a un “yo soy”, “yo pienso” y un “yo decido”. Pero el uso del montaje, técnica básica en las artes visuales, suprime y recompone el horizonte como referente estable.

Giedion se había apoyado en la Torre Eiffel para hablar de esta nueva condición del espacio, pareja a la transformación de los modos de ver⁵³. En *Espacio, tiempo y Arquitectura* escribe que estar en la Torre Eiffel era considerada en los años 20 una experiencia similar a la de volar en un aeroplano⁵⁴. Para Eiffel la exposición de los cuerpos y las estructuras al viento era una preocupación constante, que le llevó a concebir el esqueleto descarnado de la Torre, algo con lo que transforma los modos de visión. El descenso por las pilastras, expuestos al viento y rodeados por las vistas sobre el Sena, la ciudad, los Campos Elíseos, macladas con el interior, anunciaba el tipo de espacio con el que experimentarán las vanguardias en los años 20, un espacio en que el exterior e interior se entrelazan a través de las transparencias, y que solo puede ser comprendido en movimiento⁵⁵. Así en el edificio de Gropius para la Bauhaus de Dessau o las *promenade architecturale* de Le Corbusier. Para Giedion, este espacio ya no puede ser controlado ni generado a través de la perspectiva renacentista y solo puede ser capturado como un estallido de los puntos de vista, como la Torre Eiffel que Delaunay pintó a partir de más de 15 esbozos tomados desde puntos de vista diferentes.

En su visita a París de 1925, el constructivista Aleksandr Ródchenko, justamente inspirado por la visión de la Torre Eiffel desde abajo y a través —y no desde la lejanía y frontalmente, como una postal turística— elabora su teoría sobre la representación fotográfica desde perspectivas inusuales. En ellas la cámara se asimila al ojo humano, en un estallido de los puntos de vista que no busca la fragmentación sino la oportunidad de reconexión con las tribulaciones cotidianas, borradas en la imagen idealizada⁵⁶. Influidos por esta aproximación a la fotografía, a la que no fue ajena el propio Le Corbusier⁵⁷, el húngaro André Kerstetz, el otro gran fotógrafo



FIG. 14
Dominique Perriand. La grande misère de Paris, Studio Kagaka, © AChP / 2010.

FIG. 15
L'Esprit de Paris (1937). Fotomontaje de Le Corbusier para el Pavillon des Temps Nouveaux. Fotografía de A. Salaün, FLC L2 (13) 109.

de las vanguardias de comienzos de siglo, fotografía obsesivamente la torre Eiffel desde ese mundo que el Ático Beistegui elimina de la visión y a la vez acoge como problema: el tétrico desierto de caminos y techos del centro de París. La estética del cartel de propaganda de la Rusia bolchevique post-octubre, que tanto debe al montaje de Rodchenko, inspirará años más tarde *“La Grande Misère de Paris”* (1936), el gigantesco fotomontaje con el que Charlotte Perriand —que trabajaba en la rue de Sevres durante los años del Asilo Flotante y el Ático Beistegui— reconstruye las jerarquías para el Salon des Arts Ménagers con motivo de la 3ª *Exposition de l’habitation* de 1936, por encargo del Ministerio de Agricultura francés. Como la propaganda pedagógica de Rodchenko, el collage colosal de 16m de longitud se acompaña de textos que buscan confrontar al público con ciertas problemáticas sociales⁵⁸. Perriand compone con fotografías propias y de otros autores un nuevo horizonte en el que evoca la situación deplorable de un gran sector de la población parisina, llevándola a la opinión pública. Al año siguiente, inspirado por este fotomontaje, Le Corbusier vuelve a presentar en un gran collage su repertorio monumental, en un extraño *tour de forcé* que tal vez solo revelaba una coordinación de posibilidades superpuestas.

Inmersos en el montaje envolvente del Ático Beistegui quedamos desorientados, flotando en un paisaje de fragmentos que refleja la crisis de la idea de una representación única y verídica de la realidad, esa crisis que emerge históricamente en torno a los gabinetes. El quiebro que entonces aparece no ha dejado de intensificarse con el desarrollo de la imprenta y las comunicaciones y después las tecnologías de la información. El individuo que en la habitación a cielo abierto del Ático Beistegui pierde casi toda referencia, después de ser asaltado al paso por una ráfaga de imágenes construidas, experimenta una pérdida de orientación que es característica de la experiencia espacial-visual producida por el avance de la globalización. De ella se puede salir —dado que la distancia crítica se ha eliminado⁵⁹— tomando acción frente a la “cercanía abrasadora” de los objetos, y



ello pasa por considerar en qué direcciones se bifurca o puede bifurcarse una realidad en permanente revisión, que ya no es única y definitiva. Allí donde la Torre Eiffel funciona como un aeroplano, un artefacto que expone a los cuerpos a los elementos y sensaciones extremas, absorbiéndolos en un flujo inmersivo de imágenes y nuevos puntos de vista, exigiendo a su vez un cambio en las formas de mirar, el Ático Beistegui funciona como un caleidoscopio más que como un trasatlántico. Más que a el desprecio o la venganza, como sugiere Vidler, la supresión de la ciudad en el Ático Beistegui responde a un temor inconfesable, el del desbordamiento de la arquitectura como tecnología que se auto-propone como mediadora de las fuertes transformaciones que experimenta el entorno habitado con el desarrollo tecnológico. En ese espacio entre el sistema y la vida ocupado por la máquina hay más alternativas que la disolución o el silencio.

En su estallido de los puntos de vista y el gusto por la ocultación, en el ático también se expresa la crisis de la mirada única que no ha dejado de avanzar desde las empresas colonialistas del s. XVI trajeran lo desconocido, la posibilidad insospechada a los gabinetes de curiosidades, reforzando la emergencia del derecho a la crítica. Todos somos, en este sentido, naufragos a la deriva, equiparados por la necesidad de compensar la incertidumbre en la forma de un deleite compartido, un equilibrio en la convivencia y un cuestionamiento continuo. Una vez que la realidad estalla bajo la técnica en múltiples fragmentos, imágenes y escalas, para Le Corbusier ya solo se puede estar a salvo obteniendo acuerdos parciales, visiones mediadas, intersubjetivas y provisionales que buscan un frágil equilibrio momentáneo en un mundo que se vuelve secretamente inmanejable. Todo se percibe y se trabaja conjuntamente, pero no se puede resolver a la vez, en un único y definitivo movimiento. La proximidad abrasadora de los objetos y las imágenes que nos invaden y asaltan al paso abre paso a lo virtual y lo no explorado con su pérdida de realidad, y tal vez el acuerdo provisional y desestabilizador pueda permitirnos, pese a su modestia, recuperar la distancia crítica.

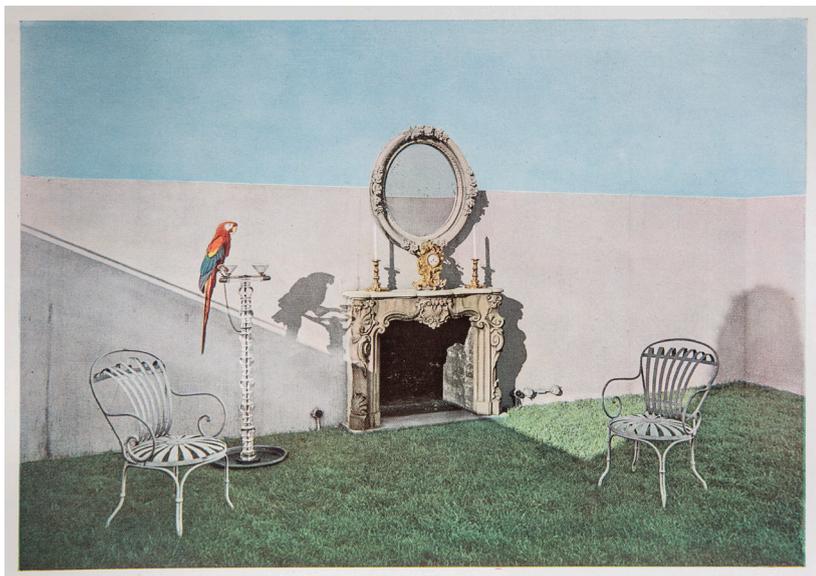
Topografía escenográfica o cartografía de un proceder

Le Corbusier diseña el Ático Beistegui como lo haría hoy un director artístico, jugando con el “extrañamiento” de “objetos” familiares re-ensamblados para ser re-significados de modo que puedan proporcionar una experiencia “emocionante”⁶⁰. El propio diseño es una especie de tablero de emociones, proceder afín a los modos de trabajo contemporáneos, que utilizan el montaje para enlazar imágenes, emociones y significados. Es bien conocido que, siguiendo este proceder, Luís Barragán tomó al diseñar su propia casa, como quien cuelga una imagen en su tablero, dos de los elementos del Ático Beistegui: la habitación a cielo abierto y las escaleras de hormigón en ángulo recto y sin barandal, cuyas dimensiones llegó a replicar con exactitud⁶¹. A ellos se suma otra trasposición menos literal: los setos vegetales deslizantes del ático se convierten en muros con plantas colgantes en los patios de Barragán. El propio Le Corbusier tomó y transfiguró algunos elementos de las otras propuestas realizadas por encargo de Beistegui, que llegó a contactar a varios arquitectos antes de adjudicarle el proyecto⁶². La mesa de ping-pong de Guevrekian se transformó primero en una cancha de croquet y finalmente en la chambre à ciel ouvert, esquema ya ensayado en la Ville Saboye; sobre el origen del periscopio existe polémica. Lo que importa de este tablero o guión para un paisaje sensitivo y virtual no es la originalidad de cada fragmento, sino su valor instrumental como cartografía de una innovadora metodología proyectual reproducible. Lo que Barragán aprendió de Le Corbusier fue el encadenamiento secuencial y sensual de sugestivas escenas en las que se alternan efectos como las luces y las sombras, el contraste de colores y materiales, la introducción de vegetación, los encuadres inesperados del cielo. La contención del estallido de imágenes, el repliegue intimista que envuelve la explosión sensual, la conectividad a través de una cierta sensibilidad estética, es lo que lo diferencia la poética de la fragmentación, subjetivamente cohesionada, de un amontonamiento accidental e inconsecuente de acontecimientos aislados.

Anderson observa en su análisis del Ático Beistegui, que en él existe, al igual que el pabellón diseñado por Le Corbusier en 1929 y sus dioramas, “una clara intención de convencer, si no de convertir, al visitante a un punto de vista”, lo cual expresa la voluntad de dominio sobre la ciudad y el espacio colectivo a través de la arquitectura⁶³. Pero con el uso del montaje para llevar a cabo esta tarea simbólica, la realidad representada se bifurca, el punto de vista favorecido se pone entre paréntesis. El montaje, por definición, trabaja en direcciones múltiples e imprevisibles, despliega significados y deshace las ilusiones que construye. En el Ático Beistegui el “índice de lo prominente” se destaca y a la vez se desdibuja, incorporado en la experiencia subjetiva de un paisaje interior doméstico abierto a interpretaciones. Los lugares sagrados de París son nivelados sensitivamente con otros elementos: las pintorescas y enigmáticas figuras de los setos recortados,

FIG. 16
Le Corbusier, Ático para Charles de Beistegui, escenografía de Salvador Dalí. París, 1929-31 (publicado en *Plaisir de France*, Marzo de 1936) © Vitra Design Museum. © F.L.C/VG Bild-Kunst, Bonn 2019.

FIG. 17
Jardinería interior de Álvaro Carrillo y Paula Currás para la Real State Boom House en Cardedeu de Lluís Alexandre Casanovas Blanco, 2018. Fotografía de José Hevia.



la sensualidad del pavimento de hierba, la silueta del periscopio, las mismas escenas de la vida doméstica o social de la terraza. Justamente por desaparecer de la vista, las cubiertas de París ganan presencia. Con una sobredosis de estímulos el atrezzo daliniano hace desaparecer los lugares sacros de París de la visión. Siguiendo la utopía perfectamente circular del consumo a la que alude Dal Co a propósito de Algers, esta escena ha sido un motivo consumido y reproducido una y otra vez, inspiración para artistas y escenógrafos⁶⁴, pero también acicate para una revolución secreta e imaginativa de las técnicas proyectuales⁶⁵.

Puede que la doble “supresión” de la vista de los dos elementos que estructuran la experiencia en la Modernidad —el horizonte y la luz— sea un modo de expresar la confianza ciega en el dominio alcanzado por la técnica o todo lo contrario. La relativización de las jerarquías presentadas mediante los afectos subjetivos aleja la habilidad ilusionista de una mera voluntad organizadora. La poética del montaje no admite certezas pero tampoco se agota en el juego. En todo caso evidencia la condición inestable y cambiante de un mundo en el que todos los objetos se han equiparado, al estallar bajo la técnica, una condición que abre nuevas posibilidades. El espacio doméstico, al igual que la ciudad misma, ya no puede organizarse a través de un continente o un trazado regulador sino como acoplamiento de experiencias transversales, un conjunto provisional de acontecimientos sensitivos, generados por el choque entre objetos y realidades heterogéneas en reacción poética. Si en esta interacción los conflictos se ocultan, también se evidencian. Con el montaje, el estatus de los fragmentos conectados cambia, los objetos se rebelan e inician una vida propia. Es posible, entonces, que Le Corbusier, siempre atento a la transformación de las condiciones de recepción cotidiana de las representaciones, viera las dimensiones afectivas y simbólicas activadas mediante el montaje como oportunidades para desestabilizar las asunciones de la convención y los espacios de privilegio.

Conclusiones

El Ático Beistegui ayuda a comprender el uso que del montaje hace Le Corbusier a partir de sus características lógicas y no solo sus efectos estéticos, sensoriales o materiales. Le Corbusier entiende de algún modo que el mundo estalla al completo bajo el avance de la técnica, iniciando una reorganización de gran impacto que el diseño arquitectónico puede tener un papel regulador, en sus múltiples escalas. Ello le lleva a idear montajes imaginativos y fragmentos creativos a introducir como opciones por defecto en el entramado de combinaciones flexibles, nunca exento de conflictos y contrastes. El interior doméstico y la arquitectura residencial, imaginada como paisaje interior, microcosmos simbólico, tablero de emociones y tapete de negociación funciona entonces como uno de esos “pasajes” característicos de las “sociedades modernas”, que hacen accesibles para un público amplio parcelas antes reservadas, y que a la vez tienen funciones pedagógicas. Estos pasajes redefinen espacios de privilegio y consolidan otros, en un movimiento permanente. Son herramientas organizativas o instrumentos de regulación política porque proponen, entre el laboratorio y el modelo, posibles formas de convivencia en una sociedad civil “emancipada”. Pero también son pasajes en los que diversas formas de cuestionamiento pueden cultivarse, a través de las características lógicas y estéticas.

Existe así en el Ático Beistegui un elemento desestabilizador capaz de poner en crisis la idea de que la voluntad de control, progresivamente disipada en la poesía y el silencio, es el horizonte único para comprender la reinención emprendida por Le Corbusier de las técnicas de proyecto en arquitectura. En conflicto con la idea de un horizonte estable y la unilateralidad del encuadre privilegiado, el Ático Beistegui no admite la lectura única. Muy al contrario, fomenta la multiplicidad de los puntos de vista. Como montaje imaginativo, no posee el horizonte estable de la perspectiva centrada, la continuidad envolvente del panorama, ni la distinción clara entre lo contemplado y la mirada propia de la cámara fotográfica. No hay desenlace. En vez de sujetar la mirada, la multiplica. Cargado de relaciones y sugerencias, pero nunca de un modo cerrado y autoritario, genera oportunidades de implicación del receptor en el proyecto. Requiere una mirada difusa. Apela a la sensibilidad. Un paisaje virtual se construye en la mente del receptor como diálogo con la obra, en la medida en que ésta lo conmueve o moviliza, solicitada por múltiples estímulos, y según su sensibilidad. La lógica fragmentada y conectiva permite, por otra parte, nivelar elementos aparentemente irreconciliables en un único espacio representativo, no sólo para construir una experiencia lúdica y escenográfica o como estrategia conciliadora o ilusionista, sino como técnica para habilitar un área de negociación entre opciones y realidades aparentemente incompatibles. Más que confiar en el curso benéfico del avance tecnológico, medirse con él o buscar un freno en el silencio, Le Corbusier podría estar explorando acuerdos y equilibrios momentáneos y significativos desde un punto de vista simbólico y operacional, dentro de dinámicas de transformación abrumadoras. Este tipo de arreglo, subjetivo y comprometido, no ha perdido validez y vigencia.

Notas

1. La fecha se refiere a la vida documentada del proyecto, realizado entre 1929 y 1931. Una descripción detallada en castellano del Ático Beistegui puede encontrarse en José Morales, *La disolución de la estancia: transformaciones domésticas, 1930-1960* (Madrid: Rueda, 2005).
2. Sobre la relación con el surrealismo y la virtualidad en este proyecto se puede consultar el artículo *The Ghost in the machine* de Alexander Gorlin, al que volveremos más adelante, Alexander Gorlin. "The ghost in the machine: surrealism in the work of Le Corbusier", *Perspecta* 18 (1982): 51-65.
3. Wim van den Bergh, "Charles Beistegui: Autobiography and Patronage", *OASE* 83 Commissioning Architecture (diciembre 2010): 17-40.
4. Van den Bergh, "Charles Beistegui", 17.
5. Nos referimos a su funcionamiento como atractor turístico y legitimación de políticas de transformación urbana para las ciudades que compiten por atraer los flujos de inversión de la economía globalizada. Con el "urbanismo de enclave" la arquitectura entra en las "industrias culturales", un sistema de organización sociopolítica que reinventa la cultura como motor económico (ver nota 13). David Harvey y Neil Smith. *Capital financiero, propiedad inmobiliaria y cultura*. Vol. 1. (Barcelona: Univ. Autónoma de Barcelona, 2005).
6. Para aclarar nuestro marco teórico, entiéndase Modernidad según la teoría de la globalización de Peter Sloterdijk, que la describe como proceso macrohistórico de largo recorrido, cuyo arranque está en la visión unificada del mundo de los antiguos cosmólogos griegos (primera globalización). Lo que se conoce como Modernidad y Posmodernidad pertenece a una etapa de inflexión dentro de este proceso, que se corresponde con el salto de la segunda a la tercera globalización: la transición de la Época Moderna o Globalización Terrestre (la colonización unilateral del mundo por parte de Occidente) a la Globalización Electrónica (la recopilación de todo lo real, incluida toda la vida de deseo y subjetividad de los seres humanos para la inmanencia del poder adquisitivo). Peter Sloterdijk, *En el mundo interior del capital: para una teoría filosófica de la globalización*. Vol. 57 (Madrid: Siruela, 2007).
7. Tafuri ha sido uno de los autores que ha conectado el trabajo de Le Corbusier con las innovaciones urbanas surgidas en el s. XIX para regular a la recién emergida sociedad civil, según el análisis de Foucault. Esta relación se refiere a su visión del urbanismo como instrumento de "reforma mecánica", comúnmente considerada autoritaria, algo que Tafuri desea confrontar enlazando el Ático Beistegui con el Plan Obus y los proyectos para Chandigarh, en particular la mano abierta. Manfredo Tafuri, "Machine et memoire: the city in the work of Le Corbusier", en H. Allen (ed) *Le Corbusier* (New Jersey: University Press, 1987), 206. Tafuri nota un elemento desestabilizador en los planes (anulación de jerarquías) que se expresa finalmente en la apertura, silencio e indefinición de la "mano abierta". Como veremos a continuación, esta desestabilización —surgida en la acogida de dinámicas que entran en conflicto con la ingeniería social de la "civilización maquinista"— no es extraña a sus paisajes interiores domésticos, y sus posibilidades abiertas se expresan de forma clara en un proyecto aparentemente frívolo como el ático.
8. Tomando como punto de partida la visión de Sloterdijk de la Modernidad como presente en transición, un proceso desplegado en el tiempo histórico, proponemos la hipótesis de que el Ático Beistegui puede de ser considerado un proyecto "crucial" porque en él se encuentran muchas de las variables involucradas en esta transición. Con su relato Sloterdijk ofrece además respaldo teórico para el montaje transhistórico como herramienta cognitiva, esto es, la exploración de contigüidades entre acontecimientos heterogéneos y temporalmente distantes, metodología propia de la teoría crítica que aquí adoptamos.
9. Beatriz Colomina, *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. (Murcia: Cendeac, 2010), 195.
10. "Si Le Corbusier rehúsa aprovechar la vista panorámica de París que el lugar le ofrece, si 'reprime' esa vista, es solo para sustituirla por una serie de vistas de la ciudad construidas de forma precisa y controladas tecnológicamente. Además, estas vistas (...) coinciden precisamente con los lugares más turísticos, con los iconos de París, lugares que le Corbusier denominaría *lieux sacres* de París. Las vistas reproducen la realidad de París tal y como se la representa en postales turísticas contemporáneas". Colomina, *Privacidad y publicidad*, 205.
11. Pere Riera, "Lengua y palabra", *Temes de Disseny* 3, 1989, 134-35.
12. "Por detrás de Beistegui y sus amigos, *Las Mil y una Noches*, actuaban como substrato natural de toda una élite: manifiesto orientalismo, suntuosas fiestas en Biarritz, París, Venecia, Saint-Moritz, Roma, amenizadas con canciones de Josephine Baker, que se paseaba del brazo de su amigo Le Corbusier por el jardín botánico de Río de Janeiro, mientras Zizi Jeanmarie cabalgaba sobre un camello por los salones del Grand Hotel de Biarritz, saludando a Henri Sauvage, Pierre Patout, Louis Sue, Charly Sicls, Jena Charles Moreux, Forestier, Rob Mallet Stevens, Raymond Roussel, Le Corbusier, Ozenfant, Picasso, Gertrude Stein, Gabrielle de Monzie, Anatole de Monzie, ministro de Obras Públicas, y más, muchos más amigos entrañables: hijos de una época exaltada, en la que el contraste de lo viejo y de lo nuevo hizo nacer un mundo y unas modas culturales que, si bien comienzan hoy a morir, han llenado todo el siglo XX". Riera, "Lengua y palabra", 134.
13. Byung-Chul, Han, *Psicopolítica: neoliberalismo y nuevas técnicas de poder* (Madrid: Herder Editorial, 2014).
14. La noción de "industrias culturales" es elaborada por Adorno y Horkheimer (1947) para referirse a la mercantilización de las formas culturales producidas por el surgimiento de las industrias del espectáculo en Europa y Estados Unidos a fines del siglo XIX y comienzos del XX, en el contexto de la crítica a la Modernidad de la Escuela de Frankfurt, ofreciendo una de las primeras visiones de la mediatización de la cultura como forma de regulación social. Theodor W. Adorno y Mark

Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración* (Madrid: Akal, 2007). Nótese que es en este entorno intelectual donde cristalizan las herramientas de la historiografía crítica, hoy retomadas por el enfoque académico de los Estudios Culturales, una perspectiva epistemológica con la que se alinean los autores ocupados de contextualizar las vanguardias arquitectónicas en relación con la condensación de fuerzas que se conoce como Modernidad, y cuyo trabajo aquí recogemos (Tafari, Dal Co, Colomina y Vidler).

15. Para Tafari la habitación a cielo abierto niega el montaje escenográfico anterior: los estímulos desaparecen y se invita al silencio y la contemplación. Este desenlace para Tafari revela la posición de Le Corbusier frente a problemáticas urbanas que no comenta en sus escritos. Tafari, "Machine et memoire", 203-04.

16. Colomina, *Privacidad y publicidad*, 194.

17. Implícito en *Arquitectura y Utopía*, Tafari aclara el significado de "ideología arquitectónica" como "representación" o "imagen construida" en la entrevista realizada con motivo de su visita a Buenos Aires. Manfredo Tafuri, *Architecture and utopia: design and capitalist development* (Cambridge: MIT Press, 1976). Manfredo Tafuri, Mercedes Daguerre y Giulio Lupo, "Entrevista a Manfredo Tafuri", *Materiales* 5 (marzo 1985): 17-27. En lo que concierne a Le Corbusier, destaca que su visión de la ciudad está alineada con el laborioso desarrollo de estrategias en el s. XIX para regular el comportamiento social, y afinando más, los dispositivos tecnológicos-pintorescos. Tafari, "Machine et memoire", 206.

18. Peter Carl, "Le Corbusier's Penthouse in Paris, 24 Rue Nungesser-Et-coli," *Daidalos* 28 (junio 1988): 65-75.

19. Ross Anderson, "All of Paris, Darkly: Le Corbusier's Beistegui Apartment, 1929-1931", en *Le Corbusier, 50 años después*, ed. Jorge Torres Cueco (Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València, 2015), 113-27.

20. Colomina, *Privacidad y publicidad*, 205.

21. Alexander Gorlin, "The ghost in the machine: surrealism in the work of Le Corbusier", *Perspecta* 18 (1982): 51-65.

22. Manfredo Tafuri, Francesco Dal Co. *Arquitectura contemporánea* (Madrid: Aguilar, 1978), 133-46.

23. Anthony Vidler, "Paris: Beistegui Apartment, Or Horizons Deferred" en ed. Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier: An Atlas of Modern Landscapes* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 2013), 274-79.

24. Carolina García Estévez y Antonio Pizza de Nanno. *Historia del arte y de la arquitectura moderna (1851-1933): Del Crystal Palace a la ciudad funcional*. Vol. 39. (Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2015), 513-14.

25. Le Corbusier llamaba "objetos en reacción poética" a las formas simples, materias primas, objetos encontrados, etc. que tenían una cualidad evocativa, capaz de estimular la imaginación.

26. Tafari, "Machine et memoire", 210-11.

27. Tafari, Dal Co, *Arquitectura contemporánea*, 143.

28. "Utopía de la perfecta circularidad del consumo, Argel marca la integración definitiva del público en el universo de la civilización maquinista. No es espectador pasivo, el público consumidor guía la revolución de los objetos. La máquina urbana es indiferente al cambio de las propias moléculas que reproduciéndose aseguran su vida orgánica. La revuelta de las cosas no es sino la manifestación de la extraordinaria potencialidad revolucionaria de la máquina, que aparece y se reproduce por doquier; de ella la arquitectura expresa su omnipotencia". Tafari, Dal Co, *Arquitectura contemporánea*, 143. Sloterdijk actualiza este enunciado cuando en su teoría de la globalización expone, según la síntesis de Adolfo Vázquez Rocca, que "los seres humanos agitados componen un concierto de vinculaciones convirtiéndose ellos mismos en operadores de múltiples influjos creadores". Adolfo Vázquez Rocca, "Sloterdijk: modelos de comunicación ocultocraicos y moderno-ilustrados; para una época de ángeles vacíos", *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences* 26.2 (2010).

29. Gorlin, "The ghost in the machine", 59.

30. Sobre esta intervención ver Aglieri Rinella, "Le Corbusier's uncanny interiors", en *Le Corbusier. 50 años después*, ed. Jorge Torres Cueco (Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València, 2015), 23-46. Existen pocas pistas de este encargo aparte de la fotografía, conservada en los archivos de Le Corbusier, de la imagen publicada en 1936 por la revista *Plaisir de France*, marzo de 1936.

31. Aristócratas y humanistas reunían en pequeños espacios, a veces un armario con estantes, otra una habitación, fósiles, rocas, especímenes desconocidos, pero también artefactos o instrumentos técnicamente avanzados, a menudo traídos por mercaderes y viajeros. Los cuartos de maravillas eran una especie de enciclopedia escenificada, teatro del mundo o catálogo editorial en tres dimensiones. un microcosmos que debía reunir todo aquello de lo que fuera posible sorprenderse. Philipp Blom, *El coleccionista apasionado* (Madrid: Anagrama, 2013), 25-82. Giuseppe Olmi *et al*, *The Origins of Museums: the cabinet of curiosities in sixteenth and seventeenth-century Europe* (Londres: House of Stratus, 1985).

32. La creación de la institución museística está unida históricamente a la emergencia del público como sujeto de regulación política tras el estallido de la metrópolis decimonónica. El aislamiento de la obra en el museo crea un efecto de enmarcado alrededor de las obras, rodeándolas de un círculo de solemnidad, atención y silencio que también es instructivo: sujeta la mirada y los cuerpos. Conformado como herramientas educativa, el museo estatal uno de los "pasajes" a espacios antes restringidos que abre el estado moderno. En su condición de "pasaje" también es un espacio inestable, reclamado por la crítica y atravesado por dinámicas que fomentan el cuestionamiento. Michael Foucault, *El orden del discurso* (Barcelona: Tusquets, 1987).

33. El salón del interior burgués decimonónico se entendía como un microcosmos auto-topográfico que funciona a la vez como contenedor y como escenario, en deuda con los gabinetes de curiosidades. La decoración interior se expande como servicio con la expansión de la industria del mueble. Este

desarrollo coincide con la comercialización de la arquitectura como servicio extendido para la burguesía, precisamente sugerido por los montajes de habitaciones decoradas que realizaban los proveedores de muebles estadounidenses en sus grandes almacenes. Charles Rice, *The emergence of the interior: architecture, modernity, domesticity* (Londres: Routledge, 2006), 10.

34. Riera, "Lengua y palabra", 134-35.

35. Las investigaciones de Baudrillard y Makovsky (2007) están entre las que de un modo más completo se han ocupado de cómo la asociación del espacio doméstico con la visualización de objetos suele ser un factor importante en la creación de la identidad, de la imagen propia, para mostrarla a otros o para reinventarla. Jean Baudrillard, "Structures of interior design [1968]", en *The everyday life reader*, ed. Ben Highmore (Londres: Routledge, 2002), 308-18. Nicolette Makovsky, "Closet and cabinet: Clutter as cosmology", en *Home Cultures* 4.3 (2007): 287-309.

36. Morales, *La disolución de la estancia*, 7.

37. Anderson, "All of Paris, Darkly", 113-27.

38. Barbara Stafford ha explorado el modo en que los gabinetes de curiosidades fomentaron modos de comprensión basados en el solape de fragmentos heterogéneos y el enfoque visual sinóptico. El montaje abre en vez de desmontar y sugiere más que consumir, provoca direccionalidades múltiples de lectura. Barbara Stafford, *Good looking: Essays on the virtue of images* (Cambridge: MIT Press, 1998).

39. En una carta a Beistegui, Le Corbusier se refirió con entusiasmo al proyecto como un "programa estelar" que le ofrecería la posibilidad de continuar explorando una "solución para los tejados de París". Carta de Le Corbusier a Beistegui del 5 de julio de 1929. Le Corbusier, citado en Tafuri, "Machine et memoire", 203 y Anthony Vidler, "Paris: Beistegui Apartment, Or Horizons Deferred", en *Le Corbusier: An Atlas of Modern Landscapes*, ed. Jean Louis Cohen, (Nueva York: Museum of Modern Art, 2013), 275.

40. La película, de 18 minutos y grabada en 35mm, blanco y negro, pertenece a una serie de tres, encargadas por la revista del mismo nombre. Dirigida por Chenal y con guión de él y Le Corbusier, se presume que éste pudo intervenir en la dirección artística. Existen varias copias en los archivos del Filmuseum en Amsterdam, el Centre National de la Cinematographie en París, el MoMA den Nueva York, el GTA en Zúrich y la Cinematheque Suisse en Lausana, aunque no se conserva la música de Albert Jeanneret, hermano de Le Corbusier, añadida en 1931. La película se puede ver online, por ejemplo, en el canal en la plataforma Vimeo de la revista *Planum. The Journal of Urbanism*: <https://vimeo.com/53681589>.

41. La confrontación entre la ciudad heredada y la nueva arquitectura es un mecanismo persuasivo ya utilizado por Gropius apenas un año antes, aunque con un contenido social más explícito, en la serie de cuatro películas que la Bauhaus encarga a Humboldt-Film GmbH, en una de las cuales las imágenes insalubres del centro de Berlín se presentan como un problema para el que las arquitecturas de Dessau exploraban respuestas. Grabadas entre 1926 y 1928,

se conservan en el Bauhaus-Archiv. Se pueden consultar en su canal en Vimeo: <https://vimeo.com/292714014>

42. Sigfried Giedion, *Befreites Wohnen (1929)*, (Frankfurt: Syndikat, 1985).

43. Con la publicación de los "Cinco Puntos" (1927), la teoría de la vivienda contemporánea se estructura en un sistema logístico de principios combinables que fijan además los componentes estéticos del nuevo sistema de representación arquitectónica.

44. Tafuri, Dal Co, *Arquitectura contemporánea*, 136.

45. Tafuri, Dal Co, *Arquitectura contemporánea*, 140.

46. Sigfried Giedion, *Espacio, tiempo y arquitectura* (Barcelona: Hoepli, Editorial Científico Médica, 1955), 538-39.

47. Tafuri, Dal Co, *Arquitectura contemporánea*, 140.

48. La imagen que de la máquina ofrece el Plan Obus es, para Tafuri, es ambigua: racionalización y lenguaje plástico, segregación y poesía se dan conjuntamente. Tafuri, "Machine et memoire", 210-11.

49. Alexander Tzonis, *Le Corbusier: the poetics of machine and metaphor* (Londres: Thames & Hudson, 2001).

50. Georges Didi-Huberman, otro autor que ha trabajado insistentemente sobre el montaje como herramienta cognitiva y estética, destaca cómo construye un nuevo significado sobre los fragmentos involucrados, bifurcándolos. El montaje es crítico porque no está orientado, no puede ser enmarcado o aislado, los fragmentos pierden en él su supuesta autonomía. Ver por ejemplo Georges Didi-Huberman, Pedro G. Romero, "Un conocimiento por el montaje: entrevista con Georges Didi-Huberman", *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes* 5 (2007): 17-22.

51. Nos referimos a *La Ville Contemporaine* de 1922 y el *Plan Voisin* de 1925.

52. Anderson, "All of Paris, Darkly", 113-27.

53. Según la perspectiva de los Estudios Culturales, la transformación a la que se refiere Giedion es parte de un proceso mayor, el que trata de capturar Sloterdijk en su teoría sobre la globalización. Cada fase, sostiene, tiene sus propios medios técnicos, que también son simbólicos. Si la Globalización Terrestre se apoya en el dinero, el libro, el barco, el gabinete, el periódico, la máquina de vapor, el museo o el avión (primera globalización) la Globalización Electrónica avanza con la carrera espacial, Internet, el teléfono móvil, la inteligencia artificial y la reinención electrónica de todos los medios anteriores. Sloterdijk, *En el mundo interior del capital*, 2007. Le Corbusier, a nuestro entender, intuye este alcance y continuidad: no busca el efecto propagandístico al colocar un templo griego al lado de un coche en su más conocido "montaje", como tampoco lo es la analogía de Giedion de la Torre Eiffel con un aeroplano. También la arquitectura y el urbanismo son mediaciones técnico-simbólicas, presentes en todas las fases, del templo griego a las estaciones espaciales, lo que abre la pregunta acerca de cómo se han transformado y cómo se relacionan con otras mediaciones.

54. Giedion, *Espacio, tiempo y arquitectura*, 292.

55. Se expresa en diferentes escalas, así el volumen acristalado de los laboratorios pero también en el mismo complejo edificio en esvástica, atravesado por las circulaciones en su conjunto, incluida una vía preexistente.

56. Victor Margolin, *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*. (Chicago: University of Chicago Press, 1997). Christina Kiaer, "Rodchenko in Paris", *October* 75 (invierno 1996): 3-35.

57. En *L'Architecture d'Aujourd'hui* Pierre Chenal utiliza la perspectiva nadir de Rodchenko tanto para mostrar la arquitectura como la figura humana, así mismo los ángulos en picado, los juegos de luces y sombras en elementos cotidianos como barandillas, escaleras, etc. Las fotografías de Le Corbusier, por su parte, están informadas por esta estética, y la pone a trabajar en paralelo al surrealismo.

58. "París está en este momento en pleno cambio. La ciudad se extiende en la anarquía más total más allá de los límites históricos que son las fortificaciones. Los planes de la ciudad se siguen, pero ninguno se materializa. Charlotte Perriand quiere desafiar a las autoridades públicas y de opinión. Ella imagina este "fresco" de casi 16 metros de largo compuesto por fotos de hermosos barrios, edificios suburbanos, escenas de la vida cotidiana sobre las que escribe: "hacinamiento, miseria en la vivienda, enfermedades", "el el dinero existe", "trabajo para todos". Consultado en la web del centro Pompidou: <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-perriand/ENS-perriand.htm>

59. Nos referimos a la reveladora observación de Walter Benjamin sobre la crisis de la racionalidad contemplativa: "Locos aquéllos que se quejan de la decadencia de la crítica. Su buena hora pasó hace mucho tiempo. La crítica es cuestión de la distancia correcta. Ella se encuentra en un lugar, donde el énfasis está en las perspectivas y prospectos y donde aún era posible tener un punto de vista. Pero las cosas, mientras tanto, acosaron en forma abrasadora a la sociedad humana". Walter Benjamin, *Calle de mano única. 1928* (Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2014).

60. Morales, *La disolución de la estancia*, 11.

61. Barragán visitó en su taller de de la rue de Sèvres a Le Corbusier, quien le dibujó un plano para llegar y visitar la Ville Saboye y a la Ville Stein. También conoció a Beistegui y visitó el ático que le diseñó Le Corbusier. Sobre Barragán y le Corbusier ver Carlos Caballero Lazzeri, "Barragán y Le Corbusier. Una revisión", *Modernidades Ignoradas*, 237 (2014).

Autora

Paula V. Álvarez. Arquitecta por la ETSA de Sevilla (2001). Su trabajo reúne investigación, edición, escritura y diseño de forma experimental y creativa. Miembro del grupo de investigación "Códigos de habitación" (HUM1039) de la US. Profesora colaboradora externa Dpto. Proyectos ETSA Sevilla y profesora invitada Master ICA UMA. Escribe regularmente en publicaciones especializadas en arquitectura. Merecedora de diversas becas y premios, su trabajo ha sido presentado a nivel internacional. Co-autora de *Acciones Comunes* (2014), *Arquitectas: redefiniendo la profesión* y *Shapes, Islands, text* (2015), *A la Luz de Hilberseimer* (2016) y *La Ciudad y la Imagen* (2018). Premio libro XIV BEAU 2018, Premio COAS 2016 Diseño de Espacios Libres y Arquitectura del Paisaje (con Luces de Barrio), Premio FAD de Pensamiento y Crítica 2011, Premio Transite Jaén 2010. Co-editora de la revista Neutra del COAS (2006-2010), Premio Málaga a la Difusión de la Arquitectura 2009, Premio Mejor Publicación Periódica de Arquitectura, VI BIAU 2008.

62. Beistégui solicitó presupuesto a cinco conocidos arquitectos de la vanguardia parisina, de los que se conocen los nombres y proyectos de Le Corbusier, André Lurçat, y Gabriel Guevrekian. Darío Álvarez, *El jardín en la arquitectura del siglo XX: naturaleza artificial en la cultura moderna* (Vol. 14), (Barcelona: Reverte, 2007), 279. El aristócrata se había interesado por la arquitectura moderna inspirado por sus amigos los Noailles, para quien Robert Mallet-Stevens diseñó una villa, arquitecto que por ello no fue convocado. Le Corbusier y su primo Jeanerette, André Lucart y Gabriel Guevrekian fueron convocados a una especie de concurso del que no estaban al tanto. Tras elegir a Le Corbusier, le solicitó que incorporarse elementos de los proyectos descartados. Van den Bergh, "Charles Beistegui: Autobiografía y mecenazgo", 31.

63. Anderson, "All of Paris, Darkly", 113-17.

64. Por ejemplo, el motivo de la habitación a cielo abierto inspira la obra de la artista Isa Melsheimer, presentada en la Galería Jocelyn Wolff en París en 2010 (ver <https://isamelsheimer.com/exhibition/dachgarten>). Reproducido como escenografía para reportajes de moda amateur, fue llevado a las pasarelas por Karl Lagerfeld como escenografía para el desfile de Chanel de 2014. Pero es en el homenaje a Charles de Beistegui del diseñador y decorador Timothy Corrigan para la serie de LCDQ Legends window de la casa comercial Compas —un gabinete de curiosidades en el que se funden las tres casas de Beistegui— el que ofrece la mejor "imagen" de su irónico devenir en la cultura de masas como "motivo" consumible y fragmento despreciable (<https://quintessenceblog.com/the-creative-world-of-charles-de-beistegui-at-legends/>).

65. La influencia del proyecto, vale la pena insistir, no está en la repetición e interpretación de un motivo icónico, sino como cartografía de un proceder que continúa siendo explorado en nuevas formas. Los proyectos experimentales que desde mediados del s. XX han usado el montaje para pensar y trabajar problemas distantes de forma conjunta y como heterogénesis, están en deuda con esta tentativa trans-escalar y reversible. Así las propuestas que se apoyan en el montaje para poner en valor preexistencias, para dar expresión a la sujeción eco-sistémica de las formas de habitar, para acoger fenómenos sociales o introducir la naturaleza como fuerza viva, para crear un tablero afectivo en el que negociar la convivencia, para visibilizar contradicciones y conflictos, acoger realidades heterogéneas, no de un modo confiado y conciliador sino inquietante y conmovedor. Instalación en forma de cuarto de maravillas realizada por el diseñador de interiores Timothy Corrigan como homenaje a Charles de Beistegui. Fuente: <https://quintessenceblog.com/the-creative-world-of-charles-de-beistegui-at-legends/>