

REIA #19/2022
192 páginas
ISSN: 2340—9851
www.reia.es

José Morales Sánchez

Universidad de Sevilla / jmorales1@us.es

Sara de Giles Dubois

Universidad de Sevilla / sgiles@us.es

La composición sin límites. Le Corbusier, el espacio y la línea del horizonte / *Composition without limits. Le Corbusier, space and the horizon line*

Le Corbusier inició muchos de sus proyectos con una primera línea; la línea del horizonte. Este trazo normalmente vinculado al contexto constituía en sí misma un mecanismo para sublimar e idealizar la posición y espacios de la arquitectura frente al paisaje. Por esta razón este primer trazo era una restricción a la que se iban concatenando las imágenes, los ambientes y los espacios. Materialidades, cuerpos y paisajes acaban entrelazándose a la par que distanciándose del paisaje y paradójicamente superponiéndose. Esta superposición entre imágenes e idealización de la mirada se multiplicó en intensidad e intención con las vanguardias, especialmente a través de las prácticas del surrealismo. La escritura visual y el proyecto, que podíamos denominar «montaje automático», permitían entrelazar intenciones vanguardistas arraigadas durante los años veinte con lo que sería el desarrollo y características de algunos de sus proyectos. La realización de la cubierta de la Unidad de Habitación de Marsella, y el despliegue de estancias al aire libre del apartamento Beistegui, nos muestran su parentesco con las prácticas de las primeras vanguardias artísticas de las que Le Corbusier formó parte y al mismo tiempo inspiraron algunos de sus proyectos.

Le Corbusier started many of his projects with a first line, the horizon line. This trace, normally linked to the context, constituted in itself a mechanism to sublimate and idealize the position and spaces of the architecture in relation to the landscape. For this reason, this first line was a constraint where images, environments and spaces were concatenated. Materiality, body, and landscape end up interlacing while distancing themselves from the landscape and paradoxically also overlapping.

This overlapping between images and gaze idealization was multiplied in intensity and intention with the avant-garde, especially through the surrealism practices. The visual writing and the project, which we could call "automatic", permitted the interlacing between avant-garde intentions established during the twenties, and what would be some of its projects development and characteristics. The Marseille «Unité d'Habitation» roof realization, and the open-air rooms deployment of Beistegui apartment, show us their relationship with the practices of first artistic avant garde of which Le Corbusier took part and at the same time inspired some of his projects.

Horizonte, Mirada, Paisaje, Surrealismo, Montaje /// Horizon, Gaze, Landscape, Surrealism, Installation

Fecha de envío: 22/11/2021 | Fecha de aceptación: 28/12/2021



La línea del horizonte, o línea de tierra, ha sido un instrumento proyectual y pictórico. Se ha recurrido a este medio, a este primer trazo, para exponer la intención y la mirada, el espacio y la interpretación subjetiva de lo que estaba frente a nosotros, o también alrededor del sujeto. Ha sido, por tanto, una herramienta para marcar estrategias sobre cómo estructurar el espacio mirado. En arquitectura, y fundamentalmente en la época de las vanguardias, constituyó el «pie forzado» con el que contraponer, articular y mostrar intenciones proyectuales. Esto suponía expresar la relación entre espacio y sujeto; pensamiento e intención.

«Hay que reencontrar al hombre. Hay que reencontrar la línea recta que abraza el eje de las leyes fundamentales: biología, naturaleza, cosmos. Línea recta inflexible como el horizonte del mar»¹.

Las cubiertas de la Unidad de Habitación de Marsella (1946) (Fig.1) y las terrazas del apartamento para Charles Beistegui en París (1930) (Fig.2), permiten a Le Corbusier ejercitar las relaciones proyectuales entre geografía, naturaleza y arquitectura. Esta relación se centrará, entre otros medios, en la utilización de la referencia del horizonte como procedimiento que le facilita exponer un nuevo modo de proyectar los espacios y ver la relación con los entornos.

Los primeros indicios de este interés se cimentarán en las apreciaciones y apuntes de la naturaleza que llevó a cabo respecto a los paisajes del entorno, cuando inició su formación bajo la tutela de W. Ritter y L'Eplattenier.

Este «mirar desde arriba» será el modo de observar el entorno utilizando la línea del horizonte, y constituirá posteriormente uno de los recursos más presentes en el modo de implicar el paisaje con su arquitectura, y que también se reflejará en su biografía.

1. LE CORBUSIER, 1970. Rien n'est transmissible que la pensée. En : *Oeuvre Complète*. Zürich: Edition d'Architecture Artemis. Vol. VIII. Página 172.



Fig. 01. Montículo artificial en la cubierta de la Unité d'Habitation Marsella. AV Monografías 176 (2015), página 52.

Por otro lado, Le Corbusier practicará con posterioridad, de este modo, su cercanía con las prácticas artísticas de las vanguardias del momento, en particular con el surrealismo. Este movimiento artístico había puesto en práctica nuevas vías de, lo que puede denominarse, «mirada creativa».

Le Corbusier llevó a cabo un proceso de filtrado de aquellas prácticas en términos proyectuales. Al mismo tiempo, la observación del paisaje natural y la memoria histórica de la arquitectura, formarán parte de los ingredientes de la mirada que Le Corbusier practicaba a menudo sobre el espacio y los paisajes.

El surrealismo, como movimiento artístico, había averiguado esos modos de proceder a través de la mirada: mirar era crear, y en esta misma acción se contenían otros modos de ver. Estas circunstancias han sido analizadas por Rosalind Krauss, en su libro *El inconsciente óptico*, y se podía sintetizar a través de su afirmación: «Mirar era emancipar la mirada».

Le Corbusier llevará a cabo un lento proceso de filtrado y decantación de esta vía creativa vinculada a las técnicas del montaje y al azar surrealistas. En gran medida, algunos de sus proyectos son el resultado de recomponer el mundo observado, una realidad superpuesta a la memoria; y daba como resultado superponer la historia de las arquitecturas del pasado a su biografía personal. Desde muy joven retuvo las miradas que llevó a cabo sobre el paisaje y las geografías suizas, especialmente en los entornos de la École d'Art en La Chaux-de-fonds. A este modo de ver que reunía paisaje, geometría e intención, se le sumará el trasfondo cultural del que Le Corbusier formaba parte. Este contexto, especialmente intenso en sus primeros proyectos y propuestas arquitectónicas, se irá complejizando a lo largo del tiempo.

Fig. 02. La chimenea, las sillas y el Arco del Triunfo «decapitado» en el Ático Beistegui. Fotografía de Marius Grivot, FLC L2(5) 23.



Este trasfondo cultural ha sido especialmente descrito por Philipp Bloom de un modo genérico en su libro «Años de vértigo»².

Le Corbusier dará fe, a través de sus escritos, del interés de una época que le apasionaba y que se reflejará en sus obras. Así puede comprobarse en el prólogo «americano» para la introducción del libro *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. (Recopilación de conferencias que impartió en Buenos Aires durante el otoño de 1929).

Los avances tecnológicos en la locomoción, fundamentalmente en la aviación y en los automóviles, le permitirá ver con nuevos ojos el paisaje, la geografía y trasladarlo al proyecto de arquitectura. El proyecto le permitía reunir estas intenciones en el que se superponían a veces una arquitectura de grandes dimensiones, observada desde la distancia, proyectada desde la lejanía, al mismo tiempo que dibujaba las particularidades del paisaje. La geometrización de lo que veía aumentaba y aceleraba los avances para radiografiar el mundo, que sin duda aprovecharon todas las vanguardias³.

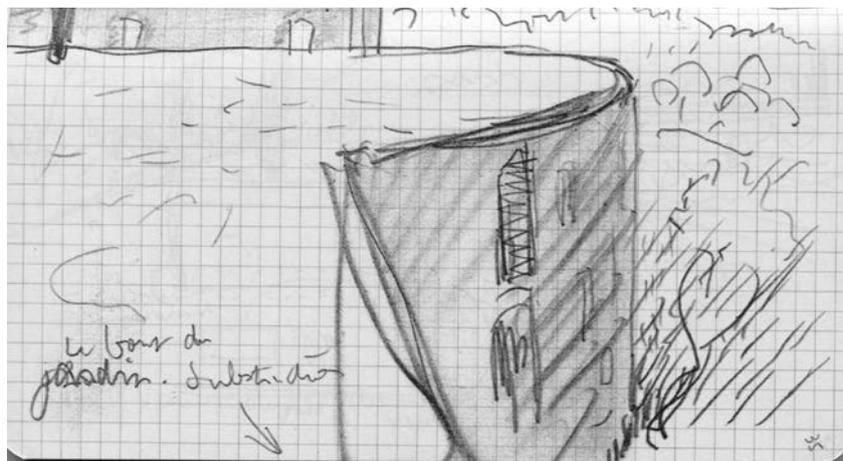
Le Corbusier aspiraba a entrelazar geometría y paisaje, arquitectura y realidad como consecuencia de una mirada unificadora en la que paisaje, geografía y también la reinterpretación de la historia de la arquitectura formaban parte del mismo objetivo.

Ver, mirar y componer se replicaban con la ayuda del gesto gráfico de sus dibujos, que quedaban aglutinados repetidamente a través de la línea del horizonte. Sus viajes, recogidos en los conocidos *carnets* , nos muestran cómo se van entrelazando la historia de la arquitectura y el paisaje con el trazo de la línea de horizonte.

2. BLOM, Philipp, 2010. *Años de vértigo. Cultura y cambio en Occidente, 1900-1914*. Barcelona: Anagrama.

3. GONZÁLEZ, Ángel, 2009. La revolución está en el aire. En: RODCHENKO, Alexander, STEPANOVA, Varvara, *Soviet Aviation*. Edición facsímil. Madrid: E. Ricardo S. Lampreave. Páginas 1 a 60

Fig. 03. Le Corbusier. Extremo oeste del Pecile de la Villa Adriana. Carnet 5. 1911. Edición facsímil. Ed: Fundación Le Corbusier



En su visita a Villa Adriana (Fig.3), el mismo trazo recompone los restos arquitectónicos de las ruinas, proponiendo un discurso más allá de lo existente. Este gesto que aglutina los restos arqueológicos vinculados al horizonte es en sí mismo un modo de proyectar lo visto ⁴.

Un trazo que sobrevuela los restos del pasado. Una línea que compone los vacíos que dejan los restos históricos ⁵.

Un trazo que reúne tiempos, espacios, a la vez que las diferentes naturalezas. Una línea capaz de atravesar y enlazar montañas, o superponerse a la figura del horizonte marino o fluvial: el más vacío de los horizontes. Esta circunstancia es explícita en el enunciado de «La ley del meandro», que será interpretado por él mismo a nivel formal. De nuevo, la mirada aumentada desde las vistas desde el aeroplano, se traducen en arquitectura. Los brazos del río Amazonas dan lugar a aquellas arquitecturas zigzagueantes, que van acariciando las montañas y se van abriendo paso entre la compleja geografía. Este discurso figurativo es para Le Corbusier una metáfora del azar y de sus circunstancias vitales. Es fácil encontrar en sus croquis el vínculo entre la observación, la memoria y sus circunstancias biográficas, al incorporarse y formar parte de los dibujos junto a los textos que los acompañan.

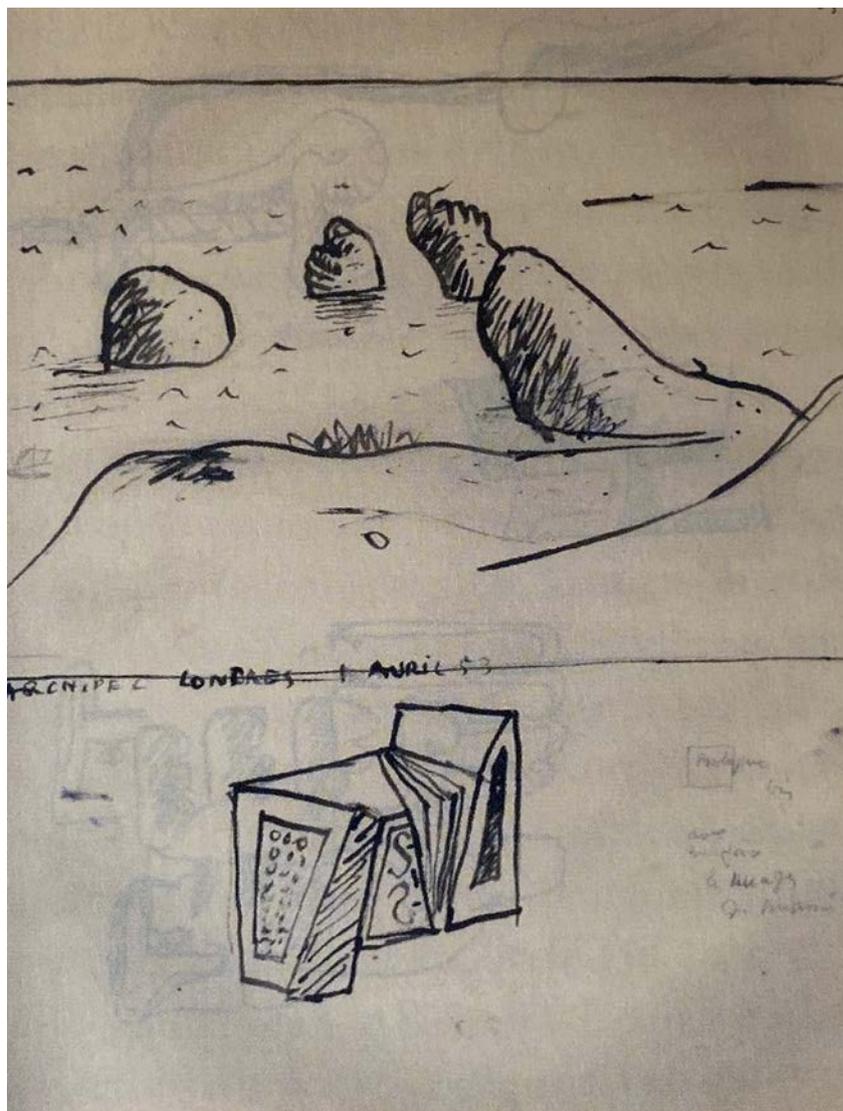
En la página 151 del *Poema del ángulo recto* ⁶, Le Corbusier reproduce el gesto de su mano trazando el instante mismo de la acción sobre el papel.

4. LE CORBUSIER, 2002. *Voyage d'Orient. Carnets*. Milán: Electa architecture Fondation L.C.

5. «... Recordar es menos importante que asociar, asociar libremente, como se dedicaban a hacer los surrealistas..., disociar las relaciones instituidas, sólidamente establecidas, para hacer surgir otras, que con frecuencia son relaciones peligrosas...» AUGÉ, Marc, 1998. *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa. Página 31.

6. «On a, avec un charbon, tracé l'angle droit, le signe. Il est la réponse et le guide, le fait, une réponse, un choix. Il est simple et nu, mais saisissable. Les savants discuteront de la relativité de sa rigueur. Mais la conscience en a fait un signe. Il est la réponse et le guide, le fait, ma réponse, mon choix.» LE CORBUSIER, 2006. *Le Poème de l'Angle Droit*. Edición facsímil. Madrid: Círculo de Bellas Artes, Fundación Le Corbusier.

Fig. 04. Le Corbusier. El surgimiento de las islas y el cuerpo de Le Corbusier en el mar. Álbum Nívola Página 25.

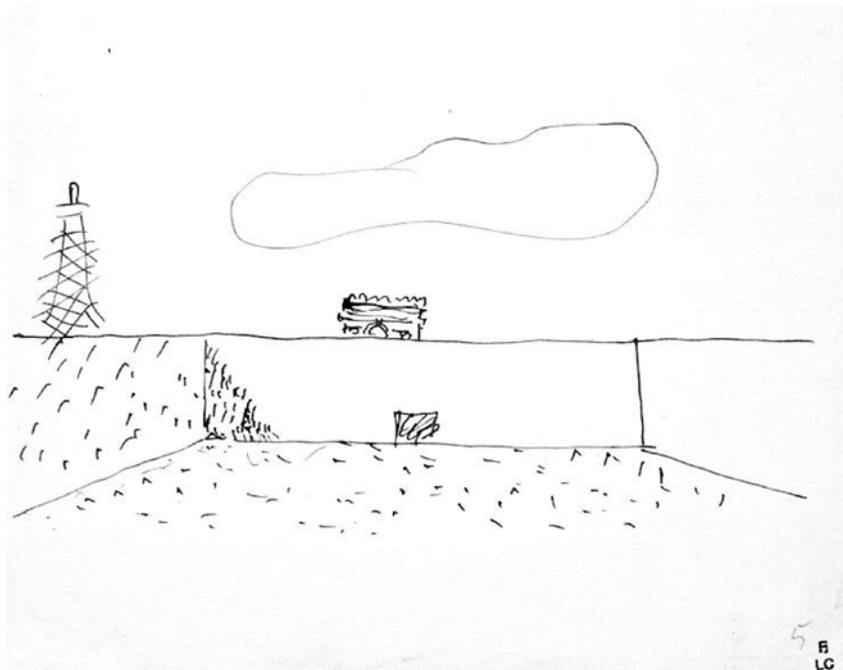


Podemos leer en el *Poema del ángulo recto* lo siguiente: «El universo de nuestros ojos reposa sobre una meseta bordeada de horizonte/...la cara girada hacia el cielo.../...erguido sobre la meseta terrestre de las cosas asibles, contraes con la naturaleza un pacto de solidaridad: es el ángulo recto. / De pie frente al mar vertical estás sobre tus piernas».

En la página nueve reproduce un dibujo ya ensayado otras veces ⁷ (Fig.4). En esta ocasión se dibuja a sí mismo, deslizándose en el agua. Torso, rodillas y pies, de nuevo emergen contra el horizonte. Estas emergencias corporales se plasman a modo de islas sobre el horizonte marino.

7. «En este sentido, *Le Poème de l'Angle Droit*, adquiere un valor añadido de testamento, de cierre de una época, porque la vista aérea es también la que desdibuja la claridad del Ángulo Recto: «Mi poema no es quizás más que un canto de adiós a un tiempo que va a borrarse ante las perspectivas abiertas por el avión. El mar era horizontal.» CALATRAVA, Juan, 2006. *Le Corbusier y le Poème de l'angle droit. Un poema habitable. Una casa poética*. En: AAVV. *Le Corbusier y la síntesis de las artes. El Poema del Ángulo Recto*. Madrid: E. Círculo de Bellas Artes. Página 32.

Fig. 05. Le Corbusier. Perspective de la terrasse supérieure. Apartamento Beistegui. Casabella 531-532



La línea del horizonte constituye una condición para la continuidad de la imagen, al mismo tiempo que es un mecanismo pictórico y compositivo. Esta condición que rige el dibujo se transforma en una herramienta con la que manipular las conexiones formales y sus significados. El horizonte es a veces una charnela, un medio con el que continuar el dibujo y la narración a través de la mirada (Fig 5). Los límites del espacio ponen de relieve las magnitudes y relaciones entre lo que queda arriba de la imagen y lo que resta debajo.

Esta mirada que geometriza el horizonte, provoca que las formas no tengan escala, y que por la misma razón puedan transformarse en propuestas de futuras arquitecturas. Este juego de trasposiciones de figuras es el resultado del descubrimiento de un nuevo modo de observar, en el que el entrelazamiento y la concatenación de formas y de escalas relativas son llevadas al proyecto de arquitectura.

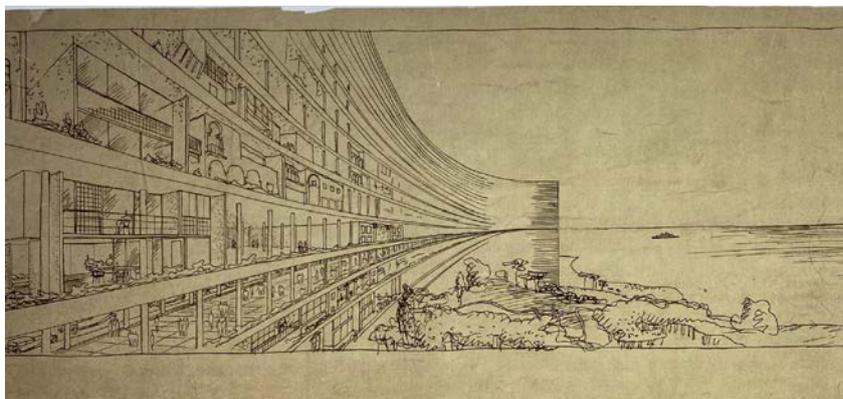
En el libro *Aircraft*⁸ escribe: «El avión nos ha dado la mirada a vista de pájaro. Cuando los ojos ven claramente, la mente puede decidir con claridad.»

En el mismo texto, nos dice que la contemplación de la tierra desde lo alto conduce a la meditación. Su mirada no es estática, sino que aspira a transformar lo visto, a la vez que descubre la capacidad para trasladar a la arquitectura los efectos de «mirar desde arriba». La medida del tiempo y del espacio, que aportan los nuevos medios de locomoción, el coche y el avión, tienen sus reflejos en algunas de sus propuestas más importantes: Argel, Rio, etc.⁹ (Fig.6). Desde muy pronto, Le Corbusier escribirá en las

8. LE CORBUSIER, 2003. *Air Craft*. Edición facsímil. Madrid: Fundación Le Corbusier, Abada Editores. Pág. 13

9. «La técnica había creado una nueva raza de gigantes - en los dos sentidos de la palabra- y cambió la experiencia misma del tiempo y del espacio». Op. Cit. BLOM, Philipp. Página 373.

Fig. 06. Le Corbusier. Alger, perspective d'un redent courbe. (FLC14345). Casabella 531-532



páginas del *L'Esprit Nouveau*: «He aquí la edad del acero, del desconcierto, el momento en el que interviene una nueva escala que permuta el orden de las grandezas aprobadas. Nos maravillamos...lirismo. Poesía del cálculo»¹⁰.

El proyecto que mejor recoge estas meditaciones es el Plan Obús para la ciudad de Argel, que le ocupó varios años. Aquí, la línea del horizonte le permite «proyectar desde arriba», y es el instrumento con el que unifica naturalezas y geografías. Acciones concatenadas a través de la mirada, gracias a las grandes distancias y a la visión desde las alturas. Como consecuencia se elude la especificidad de los lugares, las localizaciones, eliminando una problemática que le facilita avanzar hacia una nueva escala de relación y de composición.

Estos trabajos se delinearán sobre el trasfondo de la cultura artística y de vanguardia de la que participaba Le Corbusier. Todo ello se traducía en una «escritura visual», en tanto que reproducía instantáneas de la mirada fijadas a través de los dibujos y las nuevas técnicas fotográficas. Estos le ofrecían novedosas imágenes de ciudades y paisajes.

Gracias a esta escritura visual se articulaban imágenes y espacios emparentados con las prácticas surrealistas que tanto le interesaron en su primera época creativa¹¹.

En el caso al que nos referimos, el proyecto para Argel, son explícitos los trasvases semánticos de las imágenes; la calle interior se transforma y coincide con la línea del horizonte. Es preciso remarcar la influencia que para Le Corbusier tuvo el surrealismo, a pesar de que su filiación por el «purismo» podría confundir esta relación. La escritura visual y formal, propia de aquella vanguardia, tuvo repercusiones a todos los niveles de

10. LE CORBUSIER, 2005. *Puerta de Hielo. L'Esprit Nouveau 1920 1945*. Castellón: Ellago Ediciones. Página 57

11. «Es más bien la facultad de deformar las imágenes suministradas por la percepción, sobre todo, la facultad de liberarnos de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes. Si no hay cambio de imágenes, unión imprevista de imágenes, no hay imaginación, no hay acción imaginante».
PELLES ROMERO, Luis, 2005. *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista*. Murcia: Cendeac. Página 105.

Fig. 11. Traducción al italiano del permiso a Lord Elgin, Atenas, 1801. En WILLIAMS, Difry, 2009. Lord Elgin's firman Dyfri Williams. Journal of the History of Collections. p. 2.

Fig. 12. Charco detrás de la escultura de Iris, Sala Duveen del Museo Británico, 2018. En Who will rescue the Parthenon sculptures from its British 'saviours'? George Vardas, 2021. Extraída de: <https://greekcitytimes.com>

la cultura. En este sentido son de remarcar las prácticas surrealistas que entrelazaban los modos de mirar, escribir o componer ¹².

Raymond Roussel expone a través de su libro *Locus Solus* estos procedimientos, que superponen la locución literaria con la imagen sometida a un proceso de concatenación formal. En el mismo ámbito de intenciones estaría su libro *Impresiones de África*.

M. Foucault escribe sobre la obra de R. Roussel: «En *La Vue*, las frases eran horizontales y tensas; se desplegaban por un plano exactamente paralelo al espectáculo y al movimiento del ojo que lo recorría; ...se trataba de coser del modo más apropiado, las cosas a las palabras, un gesto donde la presteza se une a la lentitud ...»¹³

Podría casi literalmente aplicarse estos planos-secuencias a algunas obras conocidas de Le Corbusier, como son las terrazas del apartamento Beistegui o los espacios de las «promenades» interiores por la villa Stein. En el apartamento para Charles Beistegui, la línea del horizonte va alternando las direcciones hacia las que mirar, de un modo inconexo, enlazadas entre sí, atadas por el juego sucesivo con el trazo del horizonte. Imágenes conectadas por un paseo accidental a través de los paisajes del entorno. Un paseo que finaliza en la escena más extraña y sorprendente de todas. Nos referimos a la terraza de la chimenea que recorta y censura con precisión las imágenes de la torre Eiffel y el Arco del Triunfo.

Un pasaje que escribe M. Foucault sobre la obra de R. Roussel, contemporáneo de Le Corbusier y uno de los epígonos del surrealismo literario, serviría para explicar narrativamente la sucesión de las terrazas del apartamento construido por Le Corbusier.

«La experiencia de Roussel se sitúa en lo que podríamos llamar *el espacio topológico* del vocabulario. Espacio que ...no es considerado aquí como el lugar de las figuras canónicas de la palabra, sino como un blanco inserto en el lenguaje y que abre en el interior mismo de la palabra un vacío insidioso...; él no quiere duplicar la realidad con otro mundo, sino descubrir, en las duplicaciones espontáneas del lenguaje, un espacio insospechado...»¹⁴.

Este era el marco cultural de referencia con el que podríamos relacionar estas prácticas de Le Corbusier.

Como escribe Luis Rojo: «la construcción de textos e imágenes, reivindicada abiertamente por Bretón y empleada inadvertidamente por Le Corbusier, se sustenta por las técnicas del montaje, la unión conflictiva de elementos de diversa y heterogénea procedencia, obligados a compartir

12. «Si los cubistas sometieron los elementos fragmentarios que forman los collages a las exigencias estéticas y formales de su composición, los surrealistas, se interesaron por el potencial semántico de signos o artefactos previamente constituidos.» ADAMOWICZ, Elza, 1988. *Surrealist Collage in Text and Image. Dissecting the exquisite corpse*. Cambridge: Cambridge University Press. Página 32

13. FOUCAULT, Michel, 1973. *Raymond Roussel*. Madrid: Siglo veintiuno. Página 154.

14. Op. Cit. FOUCAULT, Michel. Página 27.

Fig. 08. The stiffness provided by the double curvature of the hyperbolic paraboloids enabled 12-meter cantilevers with a thickness of only five centimeters. Image of the author. Virtual reconstruction of the non-built project for the airport in Murcia, Félix Candela and Fernando Higueras, 1982, Spain.

el soporte de un discurso cuya apariencia de unidad es sistemáticamente desestabilizada por el conflicto latente entre las partes»¹⁵.

La línea del horizonte era un medio a través del que agrupar la diversidad de las imágenes, o las miradas, y que se reforzarán con los adelantos tecnológicos derivados del mundo de la fotografía. Una observación en la que se fundían las figuras micro y macroscópicas con las sorprendentes imágenes provenientes de la mecánica de fluidos, o de los vuelos panorámicos desde los aeroplanos. Quizás sea esta «línea de tierra» el mecanismo que mejor evidencia estos procesos creativos al conjuntar todo este tipo de imágenes y dibujos.

Es difícil explicar la obra de Le Corbusier sin este marco cultural tan determinante en su obra, tan expansiva y vinculada con la pintura, escritura, escultura, y las artes de la imagen en general.

Las terrazas del apartamento Beistegui y el conjunto de elementos desplegados en la cubierta de la Unidad de Habitación de Marsella son ejemplos paradigmáticos de esos momentos en la obra de Le Corbusier. El gesto de los trazos de la línea de horizonte recompone formas inusuales, que adquieren ese efecto de escritura visual, conectando y superponiendo paisajes, a la vez que subvirtiendo la realidad misma. La longitud de la mirada va atrapando espacios inesperados inscritos en el interior de sus obras, y remarcados por el paseo a través de los interiores. Las *promenades* no son sino la plasmación de esta superposición, que queda de manifiesto en sus primeras obras para casas aisladas en medio de los paisajes frente a las naturalezas.

A través de los cuadernos del viaje a Oriente, puede comprobarse la verdadera relevancia que adquiere la perspectiva visual en la que se solapan la memoria, el azar y espacio narrativo.

Los juegos de contrarios, las distancias, las escalas y la extraña condición que adquieren las figuras y monumentos reconocibles, se superponen en la «singular instalación» de la última terraza del apartamento para Charles Beistegui¹⁶.

La línea de horizonte marcada por el peto de la cubierta, es el elemento esencial para que se active el juego de la escritura visual y de las relaciones entre la mirada y el espacio lejano. La asociación casi onírica entre las figuras del primer plano y las que afloran detrás del murete, evidencian este contraste narrativo que enfrenta imágenes conocidas entrelazadas gracias a la mencionada línea del horizonte. Las figuras agrupadas en la escena pasan a establecer un espacio y un lugar suspendido en el tiempo, en el que se enfrentan dos vacíos; el del recuerdo que tenemos de los

15. ROJO DE CASTRO, Luis, 2015. *Le Corbusier y el surrealismo. Paris 1920-1930*. Buenos Aires: Diseño Editorial. Textos de arquitectura y diseño. Página. 22.

16. ÁLVAREZ, Paula, 2021. Ático Beistegui: bifurcaciones superpuestas. El significado del montaje como técnica proyectual en Le Corbusier. *LC. Revue de recherches sur Le Corbusier* [En línea]. Valencia: N° 03, páginas 42-61. Disponible en: <https://polipapers.upv.es/index.php/LC/issue/viewIssue/1087/450>

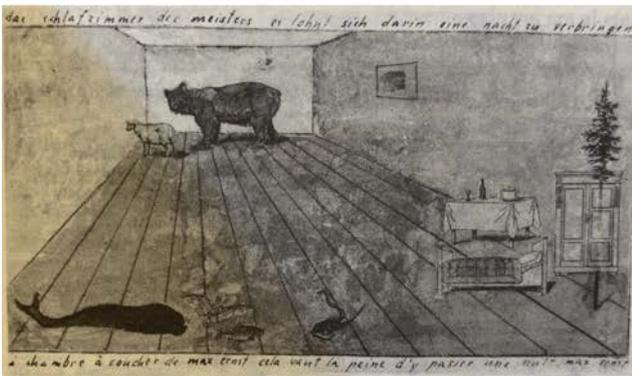


Fig. 07. Izquierda: Max Ernst. «La alcoba del maestro». Página 55; Derecha: Catálogo Kölner Lehrmittelanstalt, página 142, detalle. Pag 65 y 66 de KRAUSS, Rosalind E. El Inconsciente óptico

monumentos, a pesar de la desconexión de estos y el fondo del paisaje entrecortado.

Este ejercicio visual está emparentado con el que se produce en la «Alcoba del maestro» que Max Ernst ya enunció sobre el juego de las figuras, escalas y horizontes (Fig. 7). Una escena igualmente extraña y onírica que nos permite poner en suspenso el espacio y la realidad misma. Aquí es la herramienta de la perspectiva la que permite agrupar espacios y naturalezas de diversa índole. Pero es la mirada la que activa realidades duales o contrarias, basadas en las extrañas relaciones espaciales entre las figuras, dejando así el espacio figurado abierto a la interpretación del observador.

Por otro lado, la observación de los objetos y máquinas en movimiento, permitieron un nuevo modo de medir el espacio a través de la mirada que traducía las prácticas fotográficas.

«La máquina ha construido una *óptica moderna*, pero con ello no ha hecho más que devolver al hombre moderno a sus orígenes, a su *subsuelo*, a su necesidad básica de geometrizar su aparato cognitivo»¹⁷.

El ascenso y recorrido contemplativo a través de las terrazas del apartamento de Charles Beistegui, es al mismo tiempo un montaje escénico en el que se suspende la memoria de las figuras agrupadas y representadas, así como la transformación del paisaje urbano y de su geografía.

Este episodio podría tener su complemento en la cubierta de la Unité d'Habitation de Marsella de 1946. En efecto, la misma circunstancia podría resumir el solape de la geografía con el límite del murete perimetral que encierra el programa funcional de la cubierta del edificio. Aquí se ven reunidos una singular serie de «objetos» construidos entre los que figura un trozo de naturaleza artificial, además de los planos inclinados y pabellones de diferentes tamaños. Estos elementos se estabilizan por un

17. KRAUSS, Rosalind E., 1997. *El Inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos. Página 175.

horizonte duplicado que delimita un lugar que oculta el entorno más cercano para encajar la geografía lejana del paisaje circundante.

Creemos que Rosalind Krauss nos puede ayudar a entender este tipo de acciones y transformaciones basadas en la mirada, gracias a su definición del ejercicio creativo que llevaron a cabo los surrealistas, en el marco cultural y visual de estas vanguardias, que Le Corbusier trasladó a la arquitectura, sirviéndose en estos casos de la línea del horizonte como trazo compositivo.

Un breve pasaje del texto de Rosalind Krauss sobre lo que denominaba el «inconsciente óptico», podía cerrar la descripción y análisis que hemos llevado a cabo en el presente artículo:

«Representa, digámoslo así, el postulado de la apertura espontánea de la visión al mundo externo, aún más allá sin límites, a un horizonte en perpetuo retroceso, una reserva con la que se cuenta desde un principio, pero que jamás está ocupada de antemano. El que, en la perspectiva tradicional, el punto de fuga y el punto de mira, la línea del horizonte y la superficie del lienzo, acaben por reflejarse entre sí en una cómplice reversibilidad, se debe a que representan dos reservas de pura potencialidad, dos ubicaciones de lo nunca lleno y siempre por ocupar: por un lado, el horizonte que la visión persigue y, por el otro, la emancipación de la mirada»¹⁸.

Estas circunstancias explican que la obra de Le Corbusier es un claro ejemplo de cómo puede llegar a ser determinante el marco cultural y tecnológico en la obra de un arquitecto, tratándose en este caso de una obra tan expansiva y vinculada con la pintura, escritura, artes de la imagen, la fotografía y sobre sus usos creativos, siendo todas ellas técnicas exploradas por las vanguardias surrealistas de aquel momento. Prueba de ello es la utilización por parte de Le Corbusier de la referencia de la línea del horizonte como procedimiento compositivo que le facilita proyectar a través de una «mirada creativa», y que utiliza para realizar algunas de sus obras y proyectos más emblemáticos como son la Unidad de Habitación de Marsella, el Plan de Argel, o el ático para Charles Beistegui en París.

18. Op. Cit. KRAUSS, Rosalind E., Página 67.

