



FIG. 1
Le Corbusier durante la
exposición de las tesis de La
Ville Radieuse en Amberes,
1934. FLC L4(5)17.

ANATOMÍA DE UN PAISAJE. CONSTRICCIONES Y LIBERTADES EN EL PROCESO PROYECTUAL DE LE CORBUSIER

José Morales Sánchez

DOI: <https://doi.org/10.4995/lc.2022.17814>

Resumen: Se repasa fundamentalmente la relación entre el espacio y la mirada y de qué manera ha estado presente desde el arranque de los aspectos más teorizados por Le Corbusier, como pudieron ser los “cinco puntos”. Por otro lado, se aprecia un camino importante en su proceso proyectual, alentado por las exuberantes geografías que desde el aire tanto le impactaron en sus viajes por Sudamérica. En la “ley del meandro” se funden paisajes, espacios y una formalización espacial marcadamente orgánica. Espacios y formas que no se rigen ya por la mirada frontal ordenada por la línea del horizonte.

El artículo describe algunos aspectos del proceso creativo de Le Corbusier, en el que se superponen acontecimientos biográficos trenzados a través de formalismos pictóricos junto a los paisajes que visitaba y su geografía, que tuvieron algunas consecuencias sobre la organización de los espacios que proyectaba.

Todos estos acontecimientos formulan una serie de cortapisas que van migrando desde las fotografías hasta las plantas de los edificios o a las pinturas que también se ven muy influenciadas por las circunstancias mencionadas.

Palabras Clave: Espacio, mirada, creatividad, paisaje

Résumé: La relation entre l'espace et le regard est fondamentalement revue, et de quelle manière elle est présente depuis le début des aspects les plus théorisés par Le Corbusier, comme les «cinq points», d'autre part, on peut voir un chemin important dans son processus de conception, encouragé par les géographies exubérantes qui l'ont tant marqué depuis les airs lors de ses voyages en Amérique du Sud. Dans la «loi du méandre», les paysages, les espaces et une formalisation spatiale nettement organique fusionnent. Des espaces et des formes qui ne sont plus livrés au regard frontal régi par la ligne d'horizon.

L'article décrit certains aspects du processus créatif de Le Corbusier, dans lequel se superposent des événements biographiques, tissés par des formalismes picturaux, ainsi que les paysages qu'il a visités et leur géographie, ce qui a eu certaines conséquences sur l'organisation des espaces qu'il a conçus.

Tous ces développements formulent une série de contraintes qui migrent des photographies aux plans de construction ou aux peintures, qui sont également fortement influencées par les circonstances susmentionnées.

Mots-clés: Espace, regard, créativité, paysage

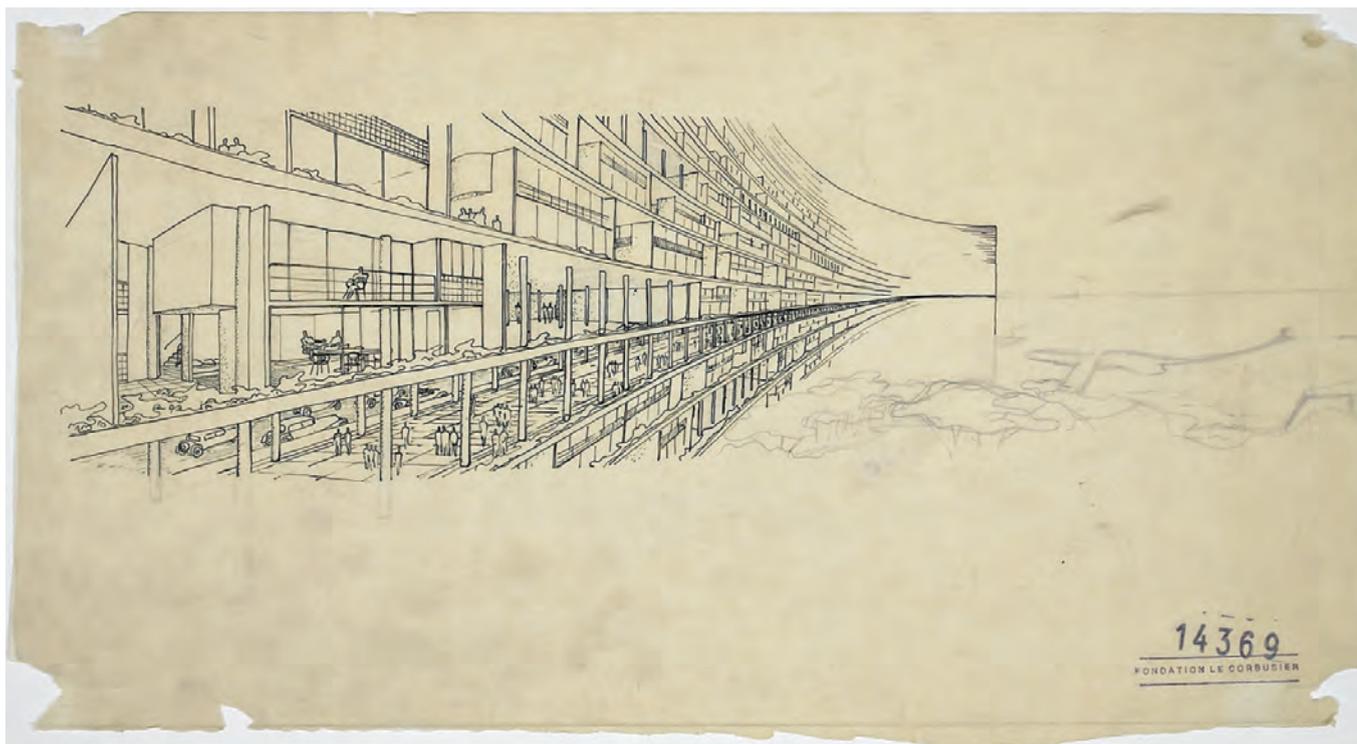
Abstract: The relationship between space and the gaze is fundamentally reviewed, and in what way it has been present since the beginning of the aspects most theorised by Le Corbusier, such as the «five points», on the other hand, an important path can be seen in his design process, encouraged by the exuberant geographies that had such an impact on him from the air during his travels through South America. In the «law of the meander», landscapes, spaces and a markedly organic spatial formalisation merge. Spaces and forms that are no longer left to the frontal gaze governed by the horizon line.

The article describes some aspects of Le Corbusier's creative process, in which biographical events are superimposed, woven through pictorial formalisms together with the landscapes he visited and their geography, which had certain consequences on the organisation of the spaces he designed.

All these developments formulate a series of constraints that migrate from photographs to building plans or paintings, which are also strongly influenced by the aforementioned circumstances.

Keywords: Space, gaze, creativity, landscape

FIG. 2
Le Corbusier. Plan Obus,
Argel, 1932-33. FLC 14369.



Si nos referimos a la reflexión sobre el proyecto de arquitectura, en términos generales, casi siempre tratamos con los obstáculos de los convencionalismos, la abundante cantidad de datos, informaciones, dibujos, cartas, que tenemos sobre la ingente producción de Le Corbusier, que se convierten en una gran dificultad. Pero es esta amplia información la que nos queda para intentar atar y definir algunos conceptos del proceso proyectual en Le Corbusier.

A veces, el proceso proyectual se va forjando poco a poco, a través de recurrencias e insistencias que el autor, en este caso Le Corbusier, logra traducirnos y que casi como en un espejo, a veces los profesores, lectores, investigadores y estudiantes llegamos a sentir como propios.

El proceso del proyecto, en gran medida, trata de salvar dificultades intentando que las ideas transiten y puedan abrirse camino; estos tránsitos se apoyan a veces en datos muy pragmáticos, razones extraídas de la realidad, difícilmente objetables. Sin embargo, el problema estaría en el motivo por el que se eligen determinadas vías durante el proceso del proyecto, en este caso sobre Le Corbusier. ¿Por qué se seleccionan unos datos e informaciones que aparecen como previas a las decisiones proyectuales y que tienen que ver con los emplazamientos de las obras, las historias de la arquitectura, biografías, imágenes, etc.? En definitiva, se trata de reflexionar acerca del porqué se eligen en el desarrollo proyectual determinadas informaciones e imágenes y no otras.

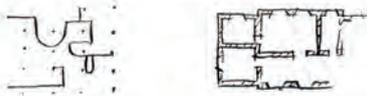
Entendemos que estos datos, informaciones que rescatamos del quehacer creativo de los arquitectos, ayudan a explicarnos el proceso que ha ido generando el proyecto de arquitectura. Pero al mismo tiempo nos convence la

«LES TECHNIQUES SONT L'ASSIETTE MÊME DU LYRISME, ELLES OUVRENT UN NOUVEAU CYCLE DE L'ARCHITECTURE»

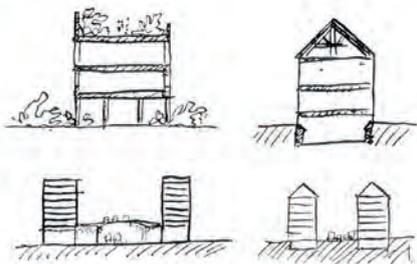


Jusqu'au béton armé et au fer, pour bâtir une maison de pierre, on creusait de larges rigoles dans la terre et l'on allait chercher le bon sol pour établir la fondation.

On constituait ainsi les caves, locaux médiocres, humides généralement.

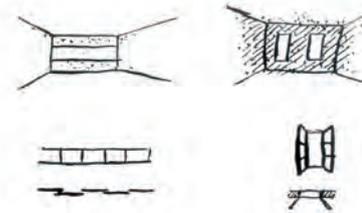


Puis on montait les murs de pierre. On établissait un premier plancher posé sur les murs, puis un second, un troisième; on ouvrait des fenêtres.



Avec le béton armé on supprime entièrement les murs. On porte les planchers sur de minces poteaux disposés à de grandes distances les uns des autres.

Le sol est libre sous la maison, le toit est reconquis, la façade est entièrement libre. On n'est plus paralysé.



La table dit ceci: à surface de verre égale, une pièce éclairée par une fenêtre en longueur qui touche aux deux murs contigus comporte deux zones d'éclairage: une zone, très éclairée; une zone 2, bien éclairée.

D'autre part, une pièce éclairée par deux fenêtres verticales déterminant des trumeaux, comporte quatre zones d'éclairage: la zone 1, très éclairée, la zone 2, bien éclairée, la zone 3, mal éclairée, la zone 4, obscure.

FIG. 3
Le Corbusier. "Les techniques sont l'assiette même du lyrisme, elles ouvrent un nouveau cycle de l'architecture". Le Corbusier. *Oeuvre complète*

idea de que estos caminos tratan de limitar y seleccionar las experiencias personales o las condiciones a través de las cuales el proyecto se inicia y desarrolla. El contexto cultural e histórico en el que se enmarca la producción arquitectónica es una condición necesaria para comprender las diferentes capas de un proyecto, pero no es suficiente.

Durante el proceso proyectual se va destilando la información necesaria, al mismo tiempo que se van articulando herramientas, cortapisas y condiciones a través de las cuales limitar y conducir el diseño.

En el caso de Le Corbusier el proyecto está extraordinariamente vinculado con el proceso de ver, de contemplar los paisajes, atravesar los espacios con la mirada o concatenar imágenes. Es claro que este es uno de los temas recurrentes en Le Corbusier, traducir aquella visión en un medio, una herramienta que le permitía iniciar, arrancar y relacionar el proyecto y la mirada, proceso proyectual y experiencia.

Le Corbusier hacía resbalar tangencialmente la mirada a través del espacio. El espacio curvado por la perspectiva y la línea del horizonte se iban abrazando como puede comprobarse en alguno de sus proyectos más relevantes; el proyecto para Argel es el más descriptivo de esta circunstancia. (Fig. 2)

Le Corbusier ensanchaba la mirada, traduciéndola y haciéndola encajar en el dibujo.

Le Corbusier ejerció reiteradamente este proceso, trazando una línea, la línea del horizonte, a la que se van adhiriendo naturalezas, atmósferas, etc., que le permitían desencadenar al mismo tiempo sus arquitecturas. También es clara la gran vinculación que tenía este proceso de reflexión con sus propios aprendizajes e inicios en la arquitectura y el diseño en la École d'Art de La Chaux de Fonds, el cual arrastró hasta sus últimos y construidos croquis o bocetos de sus proyectos.

Estos inicios, arranques, traducen la intención, las circunstancias biográficas, al tiempo que expresan la reiteración y dificultad por esclarecer a través del dibujo y la mirada el pensamiento de Le Corbusier.

Si nos detenemos y repasamos los dibujos y los escritos de Le Corbusier sobre sus cinco puntos, se puede comprobar que éstos están sufragados por el hecho de mirar, atravesar y superponer espacios, posibles paisajes e imágenes que se pudieran ir sumando a ese proceso continuo del "mirar". (Fig. 3)



FIG. 4
Paisaje del lago Léman.
Carnet n° 21. Lápiz y pastel.
FLC_C21_5588



Así, la cubierta jardín, permite evidenciar y descubrir los entornos desde la cota más elevada y la visión privilegiada desde los edificios hacia el paisaje circundante.

También los *pilotis* tratan de no hipotecar las vistas que pudieran verse entorpecidas por las plantas bajas de los edificios, liberando el tránsito y a la vez atravesando con la vista los entornos más cercanos. Desde el interior, la planta libre y, como consecuencia, la conocida *promenade*, invita a superponer espacios interiores y paisajes exteriores, un dispositivo de organización de la planta acentuado por la *fenêtre en longueur*; la ventana “a-paisada” que caracteriza sus obras más puristas y que al mismo tiempo regalaba una mirada ininterrumpida en horizontal sobre el paisaje y la ciudad.

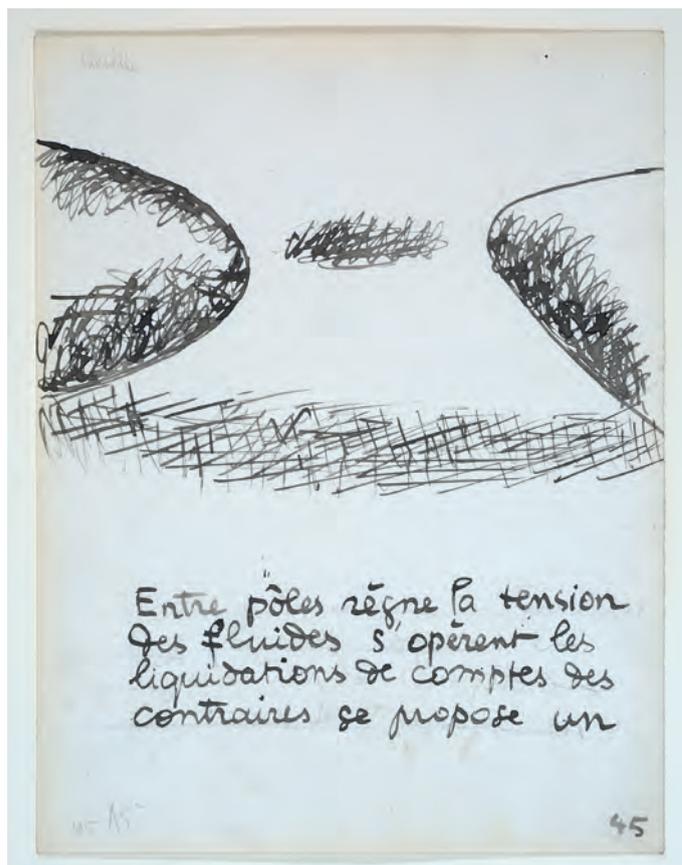
Asimismo, la evolución proyectual en la obra y los proyectos de Le Corbusier nos muestra la importancia que van adquiriendo las figuras, los cuerpos en el espacio proyectado. Se puede decir que el espacio no estaría ya tanto “frente al cuerpo que mira”, que no se regiría del todo por la mirada sometida a aquella frontalidad que conducía la perspectiva.

El espacio y las figuras se vuelven interdependientes, se van generando espacios en torno a los cuerpos, como si emergieran de los mismos. Las figuras empiezan a general los ámbitos, las arquitecturas y las estancias.

Estas cortapisas, que constituyen algunas de las leyes formuladas por Le Corbusier, no podrían sostenerse sin la relevancia y consecuencias que tienen para él el hecho de mirar el paisaje, o bien ahuecar el espacio con la mirada.

FIG. 5
Léger, Fernand. *Funciones de la pintura*. Barcelona: Paidós, 1990.

FIG. 6
Le Corbusier, *Le Poème de l'angle droit*. A.5 Millieu.



Si revisamos su pintura, en este caso la de su primera época purista, se puede comprender la traducción que lleva a cabo a través de ese mismo gesto horizontal, que traza las condiciones y desarrollo de las formas inscritas en el cuadro. No son pocos los investigadores que han explicado la estrecha relación entre los cuadros puristas de aquella época y algunas de sus casas más importantes de aquellos años.

Todas las figuras, objetos, quedan arriba o debajo de una línea que jerarquiza el plano del lienzo. Esta misma circunstancia y relaciones pueden comprobarse en los proyectos de esa época. Los espacios se distribuyen arriba y debajo de la línea del horizonte y acaban desplegándose también a izquierda y derecha. Quizás lo determinante es apreciar que, en los proyectos de la época purista, el sujeto que mira desencadena y genera los espacios, de modo distante, alejado del cuerpo. Esta circunstancia cambia notablemente en años posteriores.

Por supuesto, durante su primera época puede verse cómo en la obra pictórica los despliegues de las formas, los abatimientos, se pueden leer fácilmente como plantas o secciones que acaban enlazándose y traduciendo de algún modo la intencionalidad de los espacios contenidos¹.

El gesto, el trazo de la línea horizontal esconde y ordena los espacios desplegados por la mirada. Asimismo, la estructura de las formas “nos devuelve la mirada”.

“Horizonte y límite no son términos equivalentes en cuanto a su específica naturaleza, aunque su vecindad conceptual tiende a establecer una similitud entre ellos (...). Ya sea a la luna saliendo en la orilla del mar, el espectáculo del mar de nubes sobre las montañas o dirigiendo la mirada hacia la puesta de sol, (...) un escenario ilimitado a la experiencia sensible, una distancia que sólo se domina desde la retirada”².

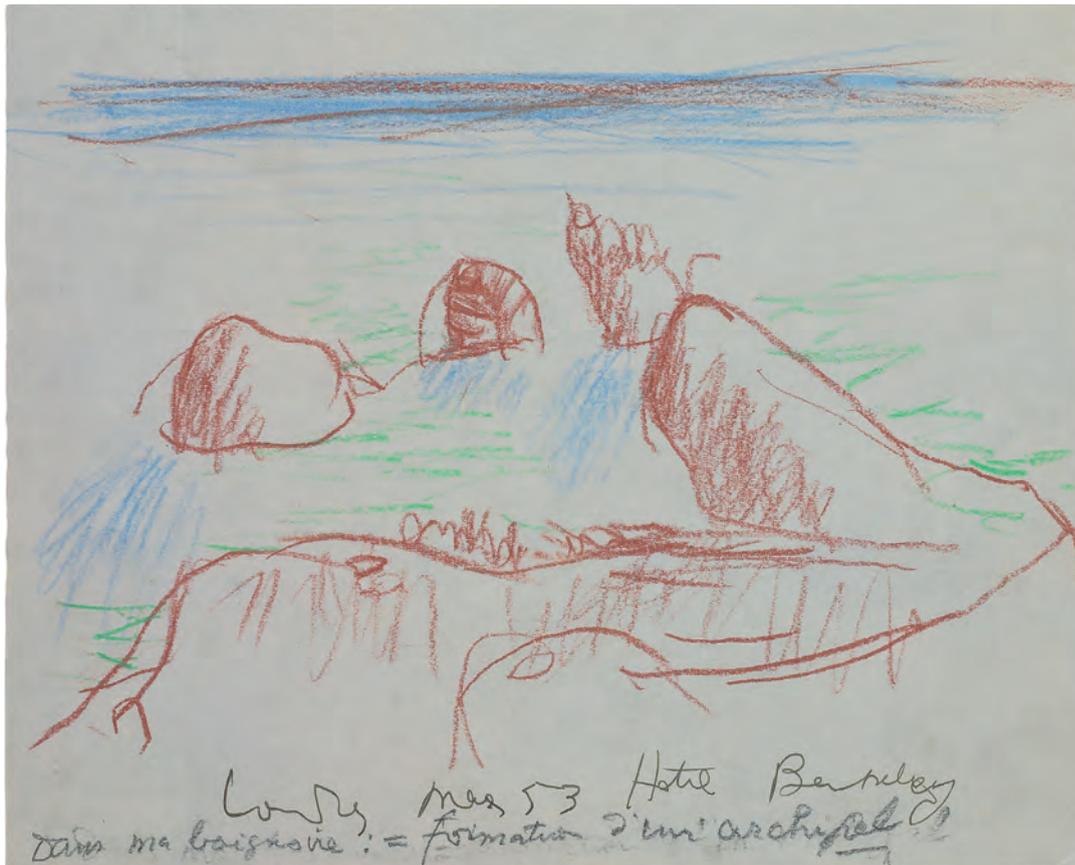


FIG. 7
 "Dans ma baignoire. Formation d'un archipel". Le Corbusier. Londres, mars 53, Hôtel Berkeley. Dans ma baignoire = formation d'un archipel. FLC Dessin 1331.

Si seguimos los dibujos que realizó Le Corbusier en el entorno del Macizo del Jura, o frente al lago Léman, (Fig. 4) podemos imaginar un cierto paralelismo con las sensaciones que Le Corbusier intentaba reproducir. Contraer la distancia, hacerla recaer sobre las futuras composiciones arquitectónicas, el paisaje o las relaciones entre espacio y experiencia. La pintura y el dibujo condensan en las dos dimensiones del lienzo estas sensaciones.

Fernand Léger en su Funciones de la pintura explicó este mecanismo pictórico y la traducción de la naturaleza al lienzo. En la "Ley de contrarios", describió el mecanismo pictórico que él mismo empleaba, a la vez que trataba de teorizarlo. Esta "Ley de contrarios" le permitía comprimir el espacio y figuras en un mismo plano. Distancia, espacio y objetos quedaban ensamblados en un continuo de formas. (Fig. 5)

Es sabido que Le Corbusier mantuvo una estrecha relación con F. Léger, pintor que podríamos situar entre el purismo y el cubismo. En cierto modo, los dos artistas, Le Corbusier y Léger, a través de su práctica pictórica conseguían fundir mirada, objeto, espacios y las figuras que poblaban el espacio. La condensación de esas relaciones entre distancias y profundidades fue quizás más explícita en las pinturas de Le Corbusier.

El cuadro era el medio para entender la realidad, y también ésta podría ser comprendida a posteriori.

Le Corbusier cuando pintaba estaba "proyectando", más allá de los objetos que representaba. Sobre esta circunstancia ya se ha escrito suficiente y bien por algunos autores. Este proceso de lectura, de ida y vuelta, reproduce la acción de proyectar como práctica, sobre todo entendida desde el espacio³. Como se ha comentado anteriormente la traslación entre las plantas de las casas puristas de Le Corbusier y las pinturas de esa época es muy directa.

FIG. 8
Le Corbusier, *Le Poème de l'angle droit*. A.4 Milieu. 1/8

Para Le Corbusier pintar era estrechar la distancia, se podría decir que aplanaba la profundidad del espacio; contraía los lazos entre las formas y los objetos, sus posiciones relativas y la superposición o dependencia entre unas y otros. Objetos, manchas, curvas y líneas de abatimiento reflejaban el montaje de una realidad proyectada, diagramada.

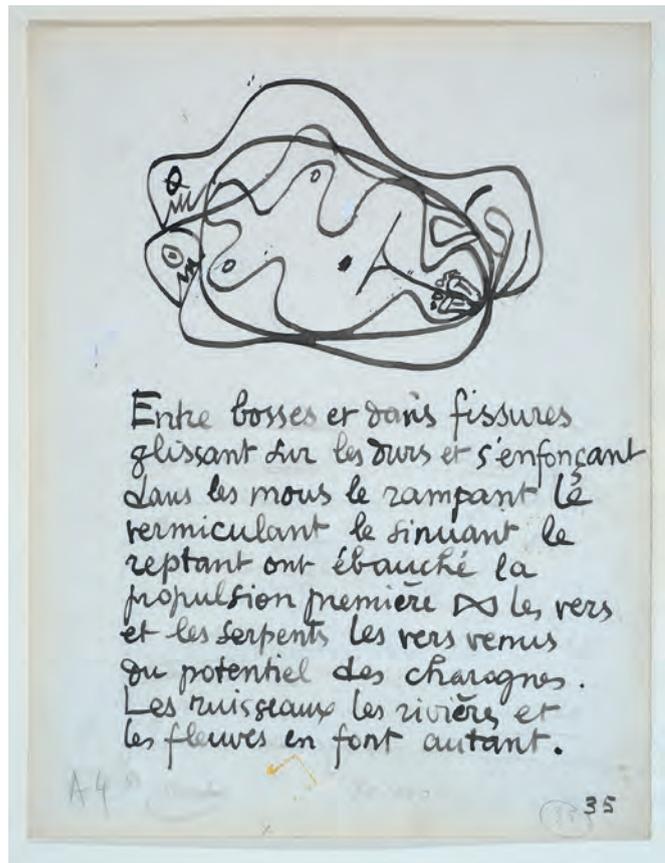
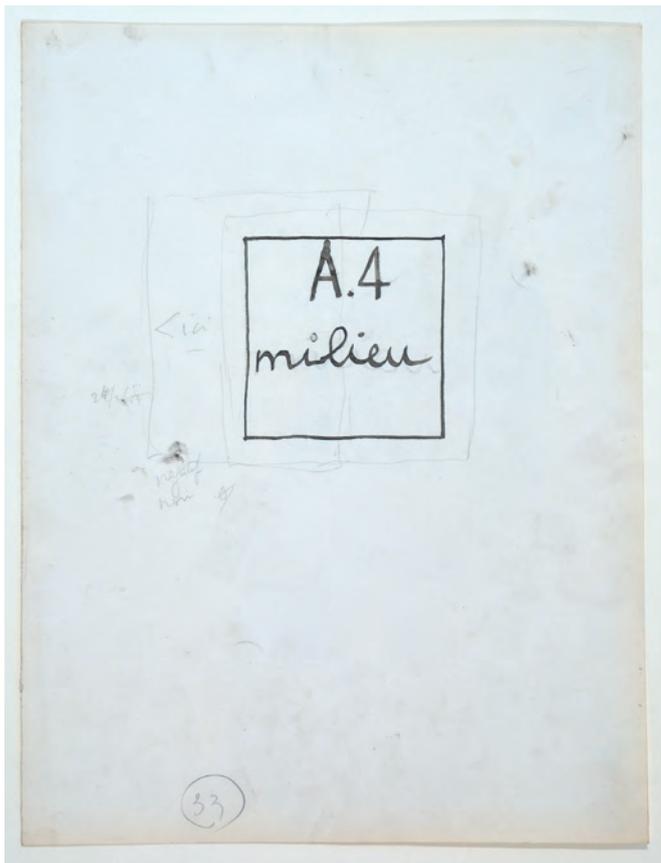
FIG. 9
Le Corbusier, *Le Poème de l'angle droit*. A.4 Milieu. 2/8

Este proceso y recurrencias sobre su obra pictórica y construida podría completarse con la aparición de las figuras humanas, los cuerpos, que fueron tan hábilmente dibujados y esbozados por Le Corbusier, en una época más tardía en la que atraviesa del purismo al organicismo. Esta transición fue quizás motivada por la profunda impresión que le provocaron los paisajes y las naturalezas de Sudamérica a través de sus viajes. Dichos viajes tuvieron un reflejo en el modo a través del cual lograba corporeizar el paisaje. Las relaciones entre cuerpos, espacios y lugares se traducen en una verbalización a medio camino entre el dibujo y la escritura, con la que se van entrelazando los cuerpos, componiendo el trazo de un horizonte sobre el que quedaban atadas las figuras, las arquitecturas y la generosa naturaleza de aquella exuberante geografía⁴.

Fernand Léger en "ley de los contrastes", contenida en el libro anteriormente mencionado, trataba de traducir en reglas cómo llevarse al lienzo los objetos, personas o ambientes urbanos, que traducían la realidad.

La relación tan estrecha entre Fernand Léger y Le Corbusier es bastante conocida, una relación que también puede llevarse al terreno de la pintura, y que creemos condicionaba el modo en el que Le Corbusier reproducía o elaboraba alguno de sus cuadros.

Asimismo, paradójicamente, Le Corbusier también recurrirá a un concepto quizás vinculado al de Léger: la "ley de los contrarios", citada en el *Poema del Ángulo Recto*. (Fig. 6)



La afinidad entre Léger y Le Corbusier sobre los aspectos referidos se extiende a otras circunstancias en el modo en el que ambos exploraban la realidad o daban cauce a sus realizaciones pictóricas.

Escribe Léger:

Un pie en un zapato, bajo una mesa, proyectado diez veces mayor se convierte en un hecho sorprendente que nunca habíais percibido hasta la fecha. Adquiere una realidad, una nueva realidad, que no existe cuando miráis la extremidad de un modo maquinal⁵.

En esta cita se contienen algunos de los modos, vías y acciones propias de los surrealistas.

Le Corbusier utilizó en muchos de sus escritos, dibujos o collages estas prácticas que superponían formas y objetos encontrados en la realidad; hélices, máquinas, aparatos, edificios industriales, etc. Mirar era proyectar, y proyectar era también “inventar” y establecer relaciones formales.

Todo tiene un interés igual que el rostro humano, el cuerpo humano, no tiene más importancia desde el punto de vista de su interés plástico, que un árbol, una planta, un fragmento de roca... Se trata de organizar un cuadro con estos objetos teniendo especialmente cuidado en escoger los que pueden formar “una composición⁶”.

En el verano de 1938 Le Corbusier es arrastrado por una pequeña embarcación que le provoca una profunda herida en su pierna derecha. En una carta del 23 de agosto de ese año escribe a su madre describiéndole el accidente y bromea acerca de la herida, comparando la misma con la dimensión y el tamaño del libro de la Ville Radieuse. Las cuatro semanas que estuvo internado en el hospital le permitieron reparar sobre la forma, escala y

FIG. 10
Le Corbusier, *Le Poème de l'angle droit*. A.4 Millieu. 3/8

FIG. 11
Le Corbusier, *Le Poème de l'angle droit*. A.4 Millieu. 4/8

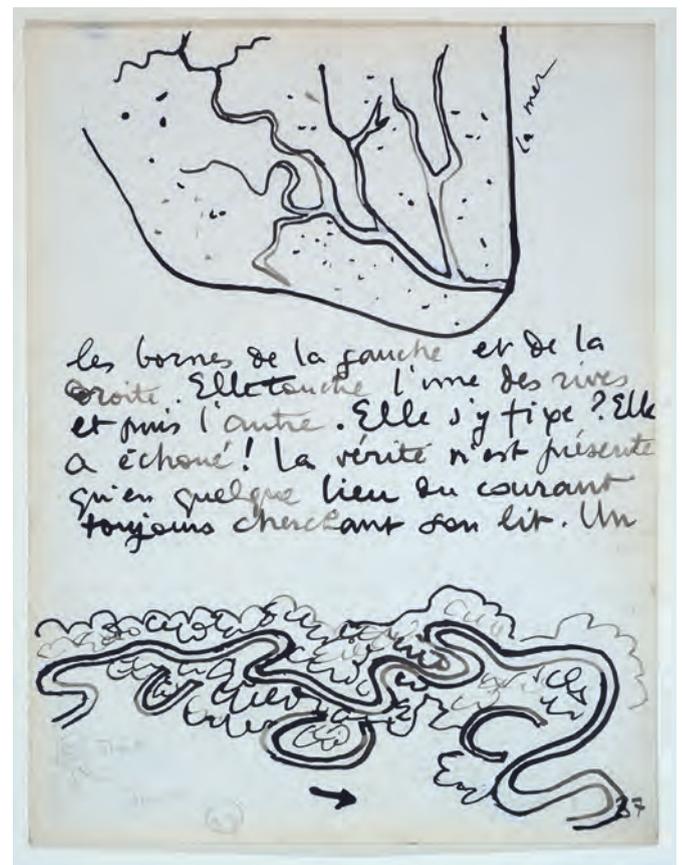


FIG. 12
Le Corbusier, *Le Poème de l'angle droit*. A.4 Milieu. 5/8

tamaño de la huella que dejó en su pierna aquel accidente, así como también comentará posteriormente el trazo sinusoidal del rastro de la hélice.

FIG. 13
Le Corbusier, *Le Poème de l'angle droit*. A.4 Milieu. 6/8

Le Corbusier en 1939 "asalta" la E-1027 de Eileen Grey y lleva a cabo uno de sus célebres murales que tanto disgustaron a la arquitecta y diseñadora. En una fotografía ya conocida, ordena una toma en la que posa mostrando en primer plano su pierna derecha y el rastro que la hélice dejó sobre la misma.

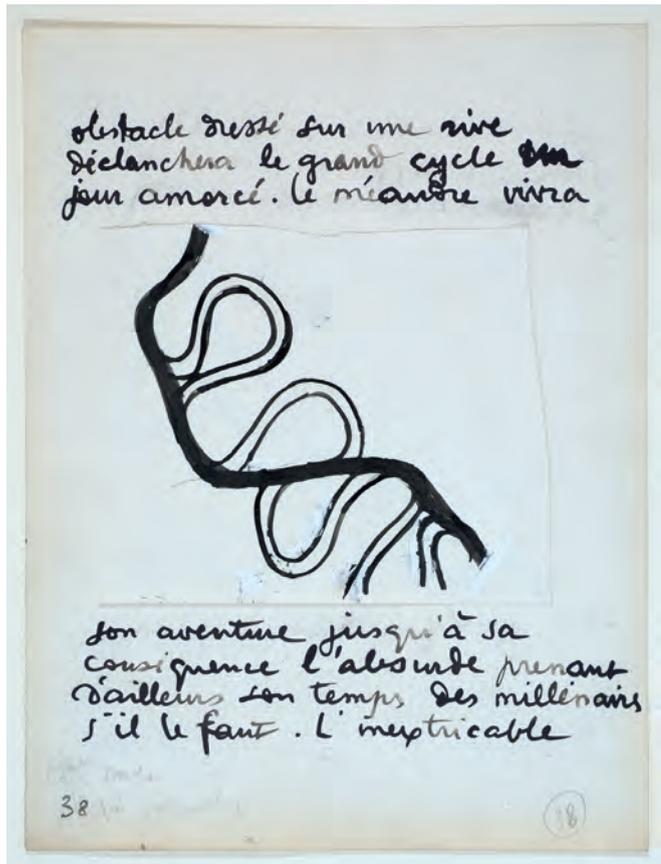
El objeto en la pintura actual debería llegar a ser el personaje principal y destronar al tema. Si el personaje, la cara, el cuerpo humano se convierten a su vez en objetos, querrá decir que se ofrece una gran libertad al artista moderno. En este momento le es posible utilizar la "Ley de los contrastes", que es la ley constructiva por excelencia⁷.

Más adelante, añade: "La ley de los contrastes domina la vida humana en todas sus manifestaciones sentimentales, espectaculares o dramáticas"⁸.

Le Corbusier elegía los momentos, las poses y los fondos sobre los que quería ser fotografiado.

El cuerpo de Le Corbusier se dibuja y superpone al mural de acceso a la casa E-1027, que era una tarea pictórica conversada con F. Léger y que el pintor insistió sobre este tipo de trabajos en el sentido de pintar los muros de la arquitectura en los interiores, y exteriores, prolongando el espacio y la narración del espacio arquitectónico. En este caso, la fotografía nos permite aventurar que las formas son un reflejo del trazo de la herida y viceversa.

En esta fotografía ya no había horizontes y, desde luego, la pintura del muro no se correspondía con las de la etapa purista. Tampoco el cuadro se organizaba merced a los abatimientos de las primeras pinturas de Le Corbusier sino



que las líneas merodeaban en torno a los objetos y cuerpos fundidos en una pintura plana, pero al mismo tiempo ahuecada por los espacios.

Es muy interesante este proceso a través del que Le Corbusier es capaz de compatibilizar la profundidad de sus cuadros con los dibujos bidimensionales: la abstracción había ganado terreno a los restos de la figuración y a los objetos de la primera época. Al mismo tiempo, las figuras de cuerpos y naturalezas comenzaban a inundar gran parte de su pintura. Quizás se trate de un proceso de fusión entre cuerpo y naturaleza, en el que Le Corbusier tampoco olvidaba de vez en cuando introducir la línea del horizonte.

En un boceto conocido, Le Corbusier se dibuja a sí mismo sumergiéndose en el agua del baño (1953), en la versión del cuaderno del Album Nivola (1949-1952). La lámina de agua cizalla su cuerpo que aflora por encima de la superficie a modo de islas. (Fig. 7)

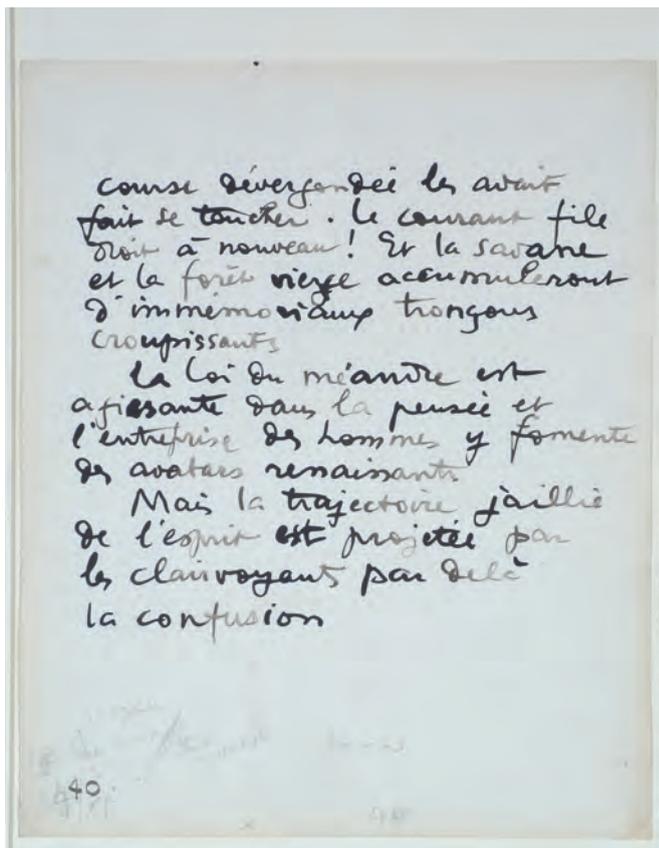
El recurso de Le Corbusier por acotar las relaciones entre cuerpos y espacios, medidos a través de la línea del horizonte, introducía una estructura no sólo en sus dibujos si no en sus proyectos y obras, cuya consecuencia más elocuente llega hasta la misma habitación del apartamento-taller en el Immeuble Molitor, en el 24 rue Nungesser et Coli, en París: la altura de la cama se eleva hasta hacerla coincidir con la mirada que pasa tangente sobre el peto horizontal de la terraza y con el que se recorta el perfil de la ciudad de París.

Este recurso de ida y vuelta en las composiciones y proyectos de Le Corbusier, también reproduce algunas de las prácticas del surrealismo⁹.

Sin embargo, con el paso de los años, la inmersión del cuerpo en los espacios y la evolución en el concepto de la organización de algunas de sus obras muestran un cambio de rumbo. La organicidad de las formas pictóricas se apodera de los cuerpos, naturalezas y ambientes del paisaje circundante.

FIG. 14
Le Corbusier, *Le Poème de l'angle droit*. A.4 Milieu.
7/8

FIG. 15
Le Corbusier, *Le Poème de l'angle droit*. A.4 Milieu.
8/8



No deja de ser curioso que Le Corbusier nombrara como “ley del meandro” un modo de pensamiento en el que superponían los aspectos biográficos, artísticos o arquitectónicos y que diagramará en los conocidos trazos curvos, atravesados por una línea recta, que mejor que nada le permitían explicar la superposición sobre un horizonte atravesado por los avatares de la vida. Quizás la muestra más patente de esta superposición se condensa en el libro del Poema del Ángulo Recto que elabora desde 1947 a 1955. Demasiados años tratándose de un arquitecto con una producción tan extensa en obras y escritos.

El *Poema del Ángulo Recto* es un escrito en el que Le Corbusier realiza una mirada hacia atrás en el tiempo, oscura y a la vez descriptiva, en el que se mezclan obra, biografía, experiencias y acontecimientos. Se trata de un libro dibujado y escrito. Un documento singular por el modo en que se verbaliza dibujando y se dibuja narrando.

El volumen, adquiere necesariamente un cariz muy biográfico, a la vez que la “ley del meandro” juega un papel muy descriptivo en las descripciones del poema. Cuerpos, figuras y naturalezas se entremezclan dejando párrafos escritos tan oscuros como marcados y fuertes. (Fig. 8-14)

Ciertamente el Poema del Ángulo Recto es un libro crepuscular en su vida, y por ello quizás tan biográfico. En el párrafo “A.4 Medio” de este libro que acompaña el grafismo ya mencionado escribe:

“ Los arroyos los riachuelos y
los ríos hacen otro tanto.
Desde el avión se les ve hormiguar
en familia en los deltas y
los estuarios del Indo del
Magdalena o de las márgenes
Californianas. La idea
también anda a tientas se busca tropieza en todos
los sentidos yendo a los extremos.....

...La verdad no está presente
más que en algún lugar de la corriente
siempre buscando su cauce...

...El meandro vivirá
su aventura hasta su
Consecuencia.... Pero
la vida exige paso y fuerza la presa
de las vicisitudes. Ella cortará el
meandro hasta el
meandro horadará sus bucles
soldándolos allá precisamente donde un
curso desvergonzado les había
hecho tocarse....

...la ley del meandro
actúa en el pensamiento
la empresa de los hombres fomenta allí
avatares renacientes.
Pero la trayectoria surgida
del espíritu es proyectada por
los clarividentes más allá
de la confusión... (Fig. 15)

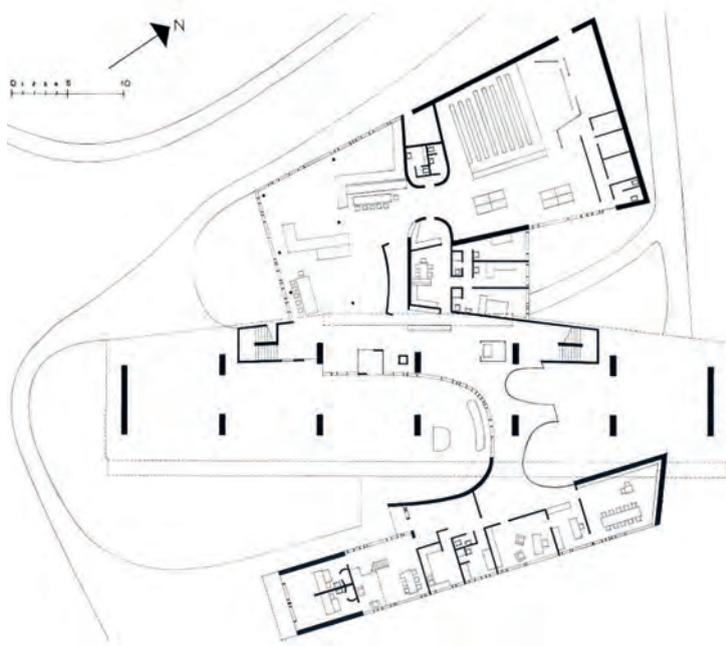


FIG. 16
 “Planta baja del Pabellón de Brasil en París”. Le Corbusier, and Willy Boesiger. *Le Corbusier : Oeuvre Complète*. 6. Aufl. Zurich: Les Editions d'Architecture, 1986.

“La ley del meandro” funde dualidades, contraposiciones de formas en las que se entrecruzan curvas y rectas. Los dibujos de Le Corbusier de esta época superponen distancia y formas, anulando la profundidad, representando a través de recortes planos las posibles perspectivas comprimidas en dos dimensiones.

El proyecto como proceso no logra avanzar sin ponerle condiciones, lastres, pies forzados: constricciones. Quizás lo más importante cuando echamos una mirada a los dibujos y escritos de Le Corbusier de aquella época es imaginar y traducir aquellas condiciones que hacían coincidir circunstancias biográficas, proyectos e intenciones.

Las imágenes de la exuberante naturaleza y el entrelazamiento con la misma de los cuerpos se reiteran en multitud de dibujos, ya sea aproximándose a los lugares que va visitando o a las escenas en las que el propio Le Corbusier vivió y compartió con compañeros de viaje y trabajo por Sudamérica. Como es sabido, fue F. Léger el que introdujo a Le Corbusier en el ambiente cultural del continente, gestionándole en cierto modo sus primeras visitas.

Las formas, la naturaleza y los aspectos biográficos fueron mermando la contundencia del trazo del horizonte con el que arrancaba gran parte de su producción en las décadas pasadas y que fueron el fondo necesario contra el que medir las composiciones y las relaciones espaciales.

Este proceso, probablemente inconsciente, que aúna formas y espacios orgánicos, llega hasta la arquitectura, algunos de cuyos ejemplos posteriores más descriptivos podrían ser los espacios de vestíbulo y recepción de la Residencia de Estudiantes del Pabellón de Brasil en París (1959). Aquí ya no hay voluntad de atravesar el espacio con la mirada; los espacios se dibujan en torno al cuerpo, los trazos orgánicos organizan complejas estancias ovilladas unas con otras; el paisaje de fondo ya no se ahueca (Fig. 16)

Han cambiado la intención y el modo en el que se le se le da cobijo.

Le Corbusier había alterado sus reglas y cortapisas. Le era necesario seguir mirando y traduciendo la mirada al espacio, pero todo se hacía a través del filtro de los cuerpos, la geografía, cincelados y recortados por los acontecimientos vividos. Lo más importante es la traslación a la arquitectura todas las impresiones y lecturas que la geografía y la cultura le produjeron y el modo en el que fueron traducidas a nuevas reglas formales.

Autor

José Morales Sánchez es Doctor arquitecto por la ETSA de Sevilla. Desde 1985 es profesor del Departamento de Proyectos Arquitectónicos y Catedrático de Proyectos Arquitectónicos desde el año 2004 en la ETSA de Sevilla. En 2006 obtiene el Premio FAD de investigación y crítica. En 2019 fue comisario de la XIV BEAU.

Ha sido profesor visitante en diversas universidades españolas y extranjeras entre las que destacan: Universidad Internacional de Catalunya, ETSA de Barcelona UPC, Universidad de Navarra ETSA de Pamplona; University of Applied Sciences Hochschule de Bochum (Alemania) y la Washington University en Saint Louis (EEUU).

Su obra se ha desarrollado en base a los numerosos premios obtenidos en concursos de pública concurrencia. Ha obtenido multitud de premios entre los que destacan el Premio de Arquitectura Española (2013), Premio de Arquitectura Española Internacional (2017). Primer Premio AIT Awards (2012 y 2014), Primer Premio Nan (2012 y 2017). Premio Bigmat Architecture Award (2017 y 2019, así mismo su obra ha sido premiada en las bienales: XIII BEAU (2016), en X BIAU (2017) y en la XV BEAU (2021).

Sus trabajos han estado expuestos en exposiciones nacionales e internacionales, destacando las Bienales de arquitectura de Venecia, Italia (2000, 2002, 2006, 2014, 2016), la exposición del MoMA de Nueva York, EEUU "ON-SITE: New architecture in Spain" en el (2006).

Su obra artística ha sido ampliamente difundida a través numerosas revistas como *El Croquis*, *Lotus*, *Architecture d'Aujourd'hui*, *Bauwelt*, *Domus*, *Casabella*, *Detail*, *C3 Magazine*, *AV monographs*, *On diseño*, *A+U*, *Architectural Review*, y un largo etc.

Bibliografía y notas

Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

de Giles, Sara y Morales, José, "La composición sin límites. Le Corbusier, el espacio y la línea del horizonte". *REIA: Revista Europea de Investigación en Arquitectura*. 9 (2022): 11-18. ISSN-e: 2340-9851.

Hernández León, Juan Miguel. *Ser-Paisaje* 1ª ed. Madrid: Abada, 2016.

Le Corbusier, and Juan Calatrava Escobar. *Le Corbusier y la Síntesis de las Artes. El poema del ángulo recto*. 1ª ed Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006.

Léger, Fernand. *Funciones de la pintura*. 1a ed. en ediciones Paidós. Barcelona: Paidós, 1990.

Quetglas i Riusech, Josep, y Savoye, Jean-Marc. *Les heures claires: proyecto y arquitectura en la villa Savoye de Le Corbusier y Pierre Jeanneret* /. Barcelona: Massilia, 2008.

Pardo, José Luis. *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. 1ª ed. Barcelona: Edicions del Serbal, 1991.

Pico Valimaña, Ramón. "Octubre de 1929, un paseo por los cielos". *ZARCH: Journal of interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism*. 1.2013 (2013): 168-179. Doi: 10.26754/ojs_zarch/23410531

Puelles Romero, Luis. *El desorden necesario: filosofía del objeto surrealista*. 1ª. Ed. Málaga: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, 2002.

Walker, Enrique, Francisco Díaz, and Francisco Quintana. *El diccionario de las ideas = The dictionary of received ideas; Bajo constricción = under constraint*. 1ª ed. Santiago de Chile: Ediciones ARQ, 2017.

Weber, Nicholas Fox. *Le Corbusier: a Life*. 1ª.ed. New York: Alfred A. Knopf, 2008.

1 Josep Quetglas i Riusech, y Jean-Marc Savoye. *Les heures claires: proyecto y arquitectura en la villa Savoye de Le Corbusier y Pierre Jeanneret* /. 1ª ed. (Barcelona: Massilia, 2008).

2 Juan Miguel Hernández León. *Ser-Paisaje* 1ª ed. (Madrid: Abada, 2016), p. 47.

3 Josep Quetglas i Riusech, y Jean-Marc Savoye. op. cit.

4 Ramón Pico Valimaña. "Octubre de 1929, un paseo por los cielos". *ZARCH: Journal of interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism*. 1.2013 (2013): 168-179. Doi: 10.26754/ojs_zarch/23410531

5 Fernand Léger. *Funciones de la pintura*. 1ª ed. en ediciones Paidós. Barcelona: Paidós, 1990, p. 64.

6 Fernand Léger. op. cit. p. 92

7 Fernand Léger. op. cit. p.59

8 Fernand Léger. op. cit. p.60

9 Sara de Giles, José Morales, "La composición sin límites. Le Corbusier, el espacio y la línea del horizonte". *REIA: Revista Europea de Investigación en Arquitectura*. 9 (2022): 11-18. ISSN-e: 2340-9851

10 Le Corbusier, *El Poema del Ángulo Recto*. Ed. Fac. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006.