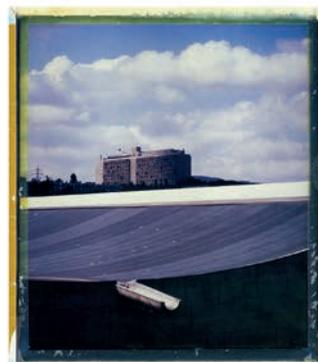


# LC. #06 LE CORBUSIER CONTEMPORAIN



Le Corbusier - Joseph Savina. La Cathédrale, 1964.

**Archivo LC. Alegorías del souvenir. Sobre las polaroids de Gabriel Campuzano dedicadas a la obra de Le Corbusier**  
*Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde y Gabriel Campuzano Artillo*



# ARCHIVO LC. ALEGORÍAS DEL SOUVENIR. SOBRE LAS POLAROIDS DE GABRIEL CAMPUZANO DEDICADAS A LA OBRA DE LE CORBUSIER

*Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde*  
*Gabriel Campuzano Artillo*

DOI: <https://doi.org/10.4995/lc.2022.18238>

**Resumen:** Las imágenes polaroids realizadas por el fotógrafo y arquitecto Gabriel Campuzano producen la sensación de estar ante el recuerdo de otro; de una vivencia compartida. Las modificaciones que Campuzano realiza sobre estas estampas familiares de la obra arquitectónica de Le Corbusier actúan como una suerte de capa superpuesta que se adhiere sobre ellas, deformándolas. Este extrañamiento usurpa la seguridad de lo conocido y quiebra la relación entre significante y significado, creando un campo incompleto de relaciones entre ambos. Las técnicas utilizadas por Campuzano a partir de la película Polaroid, el uso del color y a los encuadres de las imágenes, tanto en la generalidad de su obra como, específicamente, en su acercamiento a ciertas arquitecturas icónicas de Le Corbusier, son reflexionadas en este texto, midiendo las distancias entre lo comprobable –la obra fotografiada y su conocimiento- y la experiencia de su contemplación. Se corrobora así la hipótesis de que las polaroids de Gabriel Campuzano dedicadas a la obra de Le Corbusier auspician una comunión de memorias intranferibles: un encuentro convocado por estas alegorías del recuerdo, que amplía la dimensión indecible de estas arquitecturas.

**Palabras clave:** *Le Corbusier, Polaroid, Gabriel Campuzano, alegoría, viaje*

**Résumé:** Les images de Polaroid effectuées par le photographe et architecte Gabriel Campuzano transmettent la sensation de se trouver face au souvenir d'un autre ; d'une expérience partagée. Les modifications réalisées par Campuzano sur ces images familières de l'œuvre architectonique de Le Corbusier agissent comme une sorte de couche superposée s'adhérant sur elles, en les déformant. Cette étrangeté trouble la sécurité de ce qui est connu et brise le rapport entre signifiant et signifié, en créant un champ incomplet de rapports entre les deux. Les techniques utilisées par Campuzano à partir du film Polaroid, l'usage de la couleur et l'encadrement des images, aussi bien dans la généralité de son œuvre que, concrètement, dans son approche de certaines architectures iconiques de Le Corbusier, sont soumises à réflexion dans ce texte, en mesurant les distances entre ce qui est vérifiable –l'œuvre photographiée et sa connaissance- et l'expérience de sa contemplation. C'est ainsi que se confirme l'hypothèse selon laquelle les Polaroids de Gabriel Campuzano consacrées à l'œuvre de Le Corbusier présagent une communion de mémoires intranferibles: une rencontre convoquée par ces allégories du souvenir, qui amplifie la dimension indecible de ces architectures.

**Mots-Clés:** *Le Corbusier, Polaroid, Gabriel Campuzano, allégorie, voyage.*

**Abstract:** The Polaroid images created by photographer and architect Gabriel Campuzano convey a sense of engagement with someone else's memories, of shared experience. The changes Campuzano brings to these familiar views of Le Corbusier's architecture constitute a kind of clinging, deforming overlay. This defamiliarisation supplants the security and certainty of the known and shatters the relationship between signifier and signified, creating an open-ended array of possible links between the two. This article reflects on Campuzano's use of Polaroid film, colour, and framing, both in his work as a whole and, more specifically, in his approach to some of Le Corbusier's most iconic architectural creations, gauging the difference between solid fact—the photographed structure and what is known about it—and the experience of its contemplation. The result corroborates the hypothesis that Gabriel Campuzano's Polaroid snaps of Le Corbusier's work facilitate a communion of untransferable memories: a coming together of allegorical reminiscences that augments the ineffable magnitude of the architecture portrayed.

**Keywords:** *Le Corbusier, Polaroid, Gabriel Campuzano, allegory, travel.*

**FIG. 1**  
Hoja de Polaroids. Archivo  
LC. Gabriel Campuzano.  
2022.

## Sobre la alegoría

Las imágenes polaroids realizadas por el fotógrafo y arquitecto Gabriel Campuzano producen la sensación de estar ante el recuerdo de otro; de una vivencia compartida. Para el lector de *LC Revue de recherches sur Le Corbusier*, la familiaridad de las imágenes aquí presentadas proviene de un doble registro: un conocimiento razonado y estructurado, pero, también, una memoria afectiva, producto de una experiencia directa ante la obra o ante su material documental. Las modificaciones que Campuzano realiza sobre estas estampas familiares actúan como una suerte de capa superpuesta que se adhiere sobre ellas, deformándolas. Ese extrañamiento que usurpa la seguridad de lo conocido quiebra la relación entre significante y significado, creando un campo incompleto de relaciones entre ambos, más cercano al símbolo que al icono o signo.

En este sentido, en 1977, Craig Owens establecía en su artículo de la revista *October* "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism" la siguiente reflexión, que resulta de especial interés para el caso: «Las imágenes alegóricas son imágenes que han sido objeto de apropiación; el artista alegórico no inventa las imágenes, sino que las confisca. Reclama lo que es culturalmente significativo, lo plantea como su intérprete. Y en sus manos la imagen se convierte en otra cosa. El artista no restaura un significado original que puede haberse perdido u oscurecido; la alegoría no es hermenéutica. Más bien, añade otro significado a la imagen. Si añade, no obstante, lo hace sólo para sustituir: el significado alegórico suplanta a otro anterior»<sup>1</sup>.

La alegoría se propone como una acumulación en inestable equilibrio. El collage, el *ready-made*, los pictogramas, las manipulaciones de los límites de la obra, los palimpsestos... quedan amparados bajo el paraguas alegórico de Owens. Si la metáfora es completa y sin fisuras puesto que cierra una equidad –"la maison est une machine à habiter"– en la alegoría, lo incompleto o contradictorio es su naturaleza, dislocando las relaciones entre significado y significante a través del desajuste, del desencaje.



**FIG. 2**  
Polaroid 669. Imagen  
obtenida por revelado directo.  
Gabriel Campuzano. 2006

Así ocurre con las fotografías de Campuzano: no hay nada que descifrar, no hay metáfora de un mensaje o de un significado, ni tampoco se pretende incorporar una lectura desveladora de la realidad fotografiada. Es pura apropiación, una deformación del gesto consumista del souvenir, bien sea este adquirido en forma de postal o producido mediante el gesto automático de instantáneas, más o menos reflexionadas en su toma, que llenan los archivos de los estudiosos de la obra de Le Corbusier, profesionales o amateurs.

## Sobre el archivo

En este sentido, sobre la acumulación, la producción artística de Gabriel Campuzano se estructura en torno a la idea de archivo, que se establece como categoría física y del pensamiento, es decir, memoria y salvaguarda documental. En el caso de Campuzano, los archivos son denominados con letras capitales acompañadas de una denominación, bajo la cual aparecen múltiples “contactos” de obras de diversos tiempos, autorías y lugares. Coherentemente con lo establecido por Owens, el archivo vuelve a ser un instrumento que confisca el carácter representativo de las imágenes, una ocupación del mensaje original, acumulando en ellos estampas cuya relación es objetivamente inexistente. En este sentido, el archivo LC realmente no existe como tal dentro de los conjuntos que Campuzano propone en su web ([www.gabrielcampuzano.com](http://www.gabrielcampuzano.com)): es prácticamente un *ready-made*, en su sentido más estricto, realizado con fragmentos de su obra y creado para la presente publicación. Se establece con él, dado el carácter de los lectores de *LC Revue*, la convocatoria a la comunión de una constelación de memorias personales, en torno a las arquitecturas presentadas.

En coherencia, la composición de la primera imagen remite inevitablemente a las hojas de clichés del Archivo de Le Corbusier custodiado por la Fondation, los tirajes, memoria compartida que pudiera pasar como documento rescatado de algún sótano mohoso. (Fig. 1).



**FIG. 3**  
Polaroid 669. Transfer.  
Imagen obtenida por interrupción del revelado y transferencia de emulsión (a papel de algodón para acuarela). Gabriel Campuzano. 1990

## Sobre la Técnica. Polaroids

La técnica de Campuzano hace prevalecer la presencia de la arquitectura frente a la representación de ésta. Se pueden encontrar otros acercamientos a esa idea en las fotografías de Jean Michel Landecy o de Hiroshi Sugimoto de la Villa Savoye, ya que todas muestran más bien una memoria, que gana en protagonismo a la representación. Sigue siendo reconocible el icono arquitectónico, manipulado mediante la técnica fotográfica utilizada, en Sugimoto mediante la exposición prolongada, como en el caso de la Ermita de Ronchamp, que da por resultado una suerte de “fantasma” de esa arquitectura, mientras que, en Landecy, la introspección se consigue a través de la manipulación del color y el desenfoque de planos<sup>2</sup>. Los trabajos de Frédéric Laban en torno al color de las Unités pudieran incorporarse en esta categoría.

En el caso de Campuzano, se realizan diversas manipulaciones de la película Polaroid color, centradas en el tiempo de revelado, justo el parámetro que caracterizó el éxito de este sistema, por su rapidez y, si se quiere, banalidad en su uso, ya que la calidad cromática y de contrastes es más primaria, frente a otros sistemas más vinculados con el revelado de la fotografía artística. Las manipulaciones realizadas en el escaso minuto necesario para un revelado convencional actúan como prolongación de este proceso químico, dilatando el tiempo de segundos a minutos, horas o días, incorporando así en el proceso una memoria sobre la obra, una relación espacio-tiempo bifurcada.

Pueden distinguirse dentro de estas manipulaciones tres categorías, a las que podrían denominarse “*polaroid directa*”, “*polaroid transfer*” y “*polaroid transporter*” y en las que se modifican los parámetros de espacio y tiempo, disociándolos.

La *polaroid directa* es el resultado de simplemente dejar constancia del hecho de estar presente en el lugar, de constatar el momento. En ella, el revelado se produce de forma directa, sin ninguna manipulación durante el proceso, pero con un tiempo de exposición que requiere uso de trípode y, en cierta medida, supone una subversión al valor instantáneo o lúdico que se hacía convencionalmente de esta película: un alargamiento del instante, podría decirse, similar a mantener la respiración para lograr un equilibrio necesariamente prolongado. (Fig. 2)

La *polaroid transfer* o transferida consiste en interrumpir el proceso de revelado de la película a mitad del proceso, separando el filme donde se concentra la capa de rojos –el papel soporte para el acabado final- para transferir de inmediato la otra hoja, es decir, el soporte para el revelado –en el que se conservan azules y verdes- a un papel de algodón puro humedecido. En palabras de Campuzano un recurso “que da lugar a una imagen muy particular, de texturas y aspecto envejecido: Como de otro tiempo”<sup>3</sup>: un tiempo sin datación. (Fig. 3)

Finalmente, la tercera manipulación, la *polaroid transporter* o *lift-off* se distingue de las anteriores en que su ejecución no se produce en el lugar en el que se toma la imagen, sino posteriormente en laboratorio. En ella, se vuelve a componer en una misma imagen las dos partes separadas del revelado, en una unión forzada o deconstruida<sup>4</sup>. Separadas ambas hojas en un espacio de tiempo breve, la capa de rojos - que ha quedado en el papel de acabado final- se desprende de su soporte mediante un proceso de emulsión formando una capa de estado gelatinoso. Dicha capa es la que vuelve a incorporarse al transfer realizado mediante el proceso anteriormente descrito, restituyendo así la unión de las tres capas de color, transparentadas unas sobre otras, en un proceso de manipulación que dilata aún más el tiempo del revelado e incorpora parámetros como el azar o la voluntad del que ejecuta el proceso. (Fig. 4)

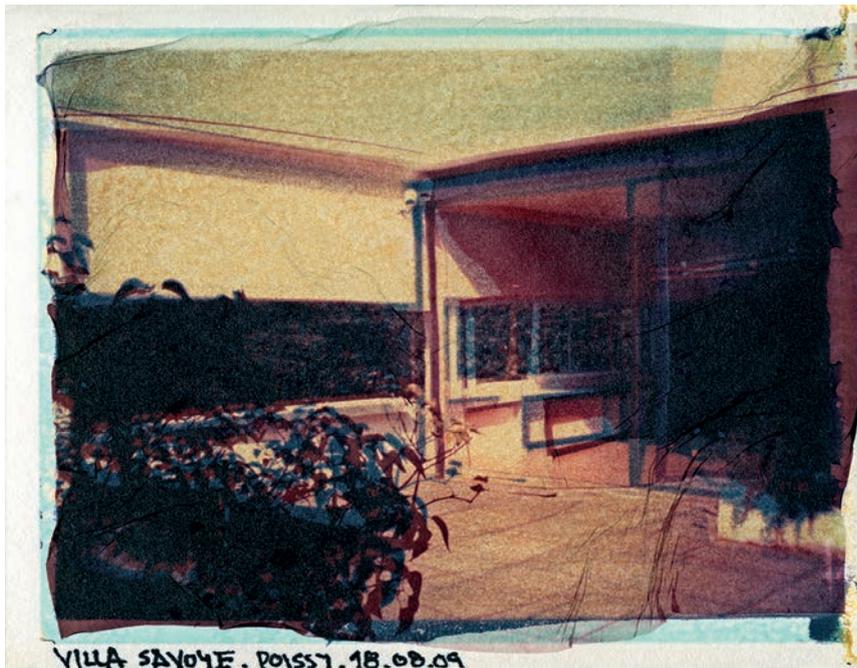
Podría incluirse una última manipulación del resultado: el escalado. Gracias a las técnicas infográficas, las placas base de 8,5x 10,8 centímetros de las películas polaroids pueden aumentarse o disminuirse. El resultado es un gradiente entre representación y presencia. Mientras que, en el formato original, o reducido incluso, la instantánea mantiene el carácter iconográfico que movió a su realización, es decir, pasar por ser reconocibles como un souvenir de la Capilla de Notre-Dame de Ronchamp o de la Cité de Refuge, en el caso de las ampliaciones, aquellas manipulaciones sobre la química, huellas de la incorporación del tiempo al proceso de revelado, adquieren mayor presencia, superando al carácter representativo en una suerte de alquimia que hace presente la intención. Se produce en este formato ampliado, que puede alcanzar con facilidad un tamaño de 60x80 centímetros, una experiencia cercana a la que se experimenta al aproximarse a un lienzo y observar las direcciones del pincel o la rugosidad de un óleo, presencia del tiempo de la ejecución, de la forma de la memoria. (Fig. 5)

## Sobre el color

Una cuestión significativa en la obra de Campuzano es el color, que adquiere un carácter onírico, lisérgico incluso, experiencias también presentes en la obra de Le Corbusier, en especial tras la Segunda Guerra Mundial. No existe el blanco y negro en su obra fotográfica. Sobre el color en la obra de Le Corbusier, Campuzano reconoce la sorpresa que le supuso su descubrimiento en sus primeras visitas. Como para toda una generación de arquitectos españoles que estudiaron la obra de Le Corbusier a través de *L'Œuvre complète* y de las publicaciones realizadas en los años sesenta y setenta, Le Corbusier era en blanco y negro, un asunto desde luego nada casual. La aparición del color a través de los documentales televisivos y publicaciones editadas en papel cuché<sup>5</sup> a partir de los años setenta, tras el fallecimiento de Le Corbusier, resultaban para los estudiantes de aquellos años todo un descubrimiento documental, que corroboraban las diapositivas de algunos profesores universitarios, aquellos que viajaban.

Aunque la fotografía en color ya poseía un desarrollo notable en los tres últimos lustros de vida de Le Corbusier, sólo tras su muerte se incorpora el cromatismo dentro de *L'Œuvre complète*<sup>6</sup>. Sobre los motivos de esta ausencia, Campuzano intuye como una razón de ser la insatisfacción que le produce al artista, en general, la representación fotográfica del cromatismo en las publicaciones de su obra. Un asunto que Le Corbusier tenía perfectamente bajo control en la aplicación de colores planos, y que caracteriza sus ediciones bibliográficas y su obra plástica bidimensional<sup>7</sup> pero que en el caso de la fotografía de la obra podría haber sido objeto de controversia y frustración para Le Corbusier pintor.

En el caso de Campuzano, los colores son los propios del uso de la tricromía Polaroid (RGB), pero el motivo por el que la película es de color es porque la película en blanco y negro Polaroid no permite la manipulación de las capas y los transfers aquí descritos. El color en la obra de Campuzano no pretende en ningún momento representar los cromatismos de la obra arquitectónica de Le Corbusier, ni una interpretación de estos aspectos. Simplemente, lo que constata es la sorpresa ante la presencia del color, percibido durante aquellas visitas. Azarosamente, otro cromatismo vuelve a sorprender a través del manipulado de las capas R, G y B, ya generalmente en la mesa de laboratorio, constatando que aquellas fotos de grises estudiadas en los libros, escondían el milagro indecible del color.



**FIG. 4**  
Polaroid 669. Lift Off. Imagen obtenida por interrupción del revelado, transferencia de emulsión (a papel de algodón para acuarela) y transporte de la imagen interrumpida. Gabriel Campuzano. 2009

## *De las presencias en los viajes*

Para Gabriel Campuzano, como para toda una generación de arquitectos españoles no afincados en las dos capitales culturales españolas, serán los viajes el medio y soporte para incorporar en lo local un entendimiento global de las cosas. En el “archivo LC”, se han reunido imágenes de arquitecturas del Maestro tomadas por Campuzano durante sus viajes de carácter personal –vacaciones, visitas de “peregrinación” con pequeños grupos de amigos- y no tanto como fotógrafo profesional o investigador, en los que quedan delineados nítidamente el ocio del negocio.

Esa indefinición deseada e inevitable entre el tiempo libre y la formación o el oficio es uno de los aspectos más característicos de la obra de Campuzano, “el por amor al arte”, en sus palabras. Corroboración esta condición asequible y nada clasista o exclusivista el que la obra fotografiada es la situada en territorio francés, dentro de las *tournées* clásicas de los estudiantes de arquitectura: no hay imágenes desde lugares de difícil acceso o cerradas al público convencional, ni perspectivas o posiciones novedosas, ni tampoco encuadres especialmente sorprendentes, pues no es ese el objetivo. Tal como señala Campuzano<sup>8</sup>, estas imágenes actúan como material complementario o marginal a la fotografía convencional o instantánea, con un fin más documental. Por tanto, es un material descargado de esa obligación representativa que, como arquitecto estudioso, Campuzano también realiza en sus visitas.



**FIG. 5**  
Polaroid 669. Imagen Transfer  
ampliada digitalmente. Gabriel  
Campuzano. 1990-2022.

Estas imágenes polaroid ni siquiera podrían considerarse sustitutas del dibujo, entendiendo por tal aquel que se realiza como reflexión analítica de lo que se mira. No obstante, a esa constatación emocional del “haber estado ahí” del souvenir, también hay que añadir un conocimiento de partida, que se incorpora al proceso de una forma más o menos intuitiva. Los encuadres y puntos de vista utilizados en buena parte de las imágenes pueden encontrarse dentro de las fotografías de la propia *L'Œuvre complète*. Podría incluso decirse que la constatación no se limita a la visita a la obra, sino a haber situado el trípode donde lo ubicó Lucien Hervé, René Burri o, dicho de otro modo, desde el punto de vista con el que Le Corbusier quiso contar su obra, al elegir esos encuadres para sus publicaciones. Este hecho es especialmente destacable en las fotografías de Campuzano dedicadas a la obra de Le Corbusier, frente a otras que en las que usa la misma técnica, pero para captar lugares anónimos u otras arquitecturas. De esa forma, también se habita el libro o la publicación en la memoria de la imagen, hasta el punto de que algunas de ellas podrían pasar por estampas manipuladas de los antiguos libros de estudio. Este hecho es voluntario y remite a un gesto de liberación sobre el conocimiento, aquella apropiación cultural de la que hablaba Owens, donde el icono estudiado en las publicaciones, insistido, ensalzado y denostado por profesores y colegas es finalmente confiscado, poseído. La diferencia entre la actitud del souvenir consumista y el trabajo de Campuzano radicaría en que dicha apropiación se realiza mediante un proceso dilatado en el tiempo, abriendo así la puerta a una intelectualidad activada no tanto desde el tablero de estudios del conocimiento como desde el mapa de los afectos.

Esta colección de imágenes recoge tres viajes separados en decenios<sup>9</sup>, pero que parecieran contraerse en semanas dentro del espacio temporal que se prefigura con el “archivo LC”. Sin este dato aquí ofrecido, cualquiera que observara el conjunto sería incapaz de descubrir estas manipulaciones del tiempo, ya que las imágenes manipuladas no permiten encontrar indicios –un dato estacional o un hecho aislado– de los que deducir un orden cronológico o, simplemente, una hora solar. En definitiva, estas imágenes ofertan una ilegibilidad del tiempo de la representación, ya que el que prevalece es el de la memoria, que permite aglutinar veinticinco años en minutos de existencia, desvaneciendo la datación como parámetro asociado a la obra: da exactamente igual en qué momento del calendario se realizó la toma, no es ese el tiempo en el que se inscriben las imágenes, como tampoco el valor indecible de estas arquitecturas. Evocaciones, alegorías del recuerdo.

## Notes

El “archivo LC” es una agrupación de imágenes que tienen la obra arquitectónica de Le Corbusier como objetivo. Conforma un total de tres planchas, de las que se publican en este artículo la primera de ellas (figura 1) y, a continuación, en su formato Polaroid (8,5x 10,8 centímetros) algunas de las distintas estampas que las componen. Dado el carácter digital de LC Revue ha de tomarse como referencia, el A4 que se presupone a la página de presentación de la revista. Como se expresa en el texto antecedente, el escalado de la imagen confiere distintos valores a la obra.

1 Craig Owens, “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”, *October* 12 (1980): 67-86. <https://doi.org/10.2307/778575>. El artículo se publicó dividido en dos partes en números correlativos. La traducción proviene de Owens, Craig, “El impulso alegórico: hacia una teoría del postmodernismo.” *Atlántica: Revista de arte y pensamiento* 1 (1991): 32-40. En 1979, un grupo de intelectuales funda en Sevilla la revista *Separata. Literatura, Arte y Pensamiento* (dir: Jacobo Cortines), cuyos presupuestos postmodernos están claramente incardinados con revistas universitarias estadounidenses como *October* (MIT Press). Estas publicaciones locales tuvieron un peso fundamental en la

formación de una serie de generaciones de arquitectos sevillanos, entre ellas la de Campuzano.

2 Jean-Cristophe Blasser, “Through many lenses: contemporary interpretations of the architect works”, en *Le Corbusier and the Power of the Photography*, ed. por Nathalie Herschdorfer, et al., 134-187. London: Thames and Hudson, 2012.

3 [http://gabrielcampuzano.blogspot.com/2010/06/mi-me-gustan-mucho-los-libros-gabriel\\_16.html](http://gabrielcampuzano.blogspot.com/2010/06/mi-me-gustan-mucho-los-libros-gabriel_16.html)

4 José Manuel Caballero-Bonald, “Gabriel Campuzano: Imaginación y memoria”, en *Alcacogrujamase Ciudad-Imaginario*, ed. por Gabriel Campuzano, Sevilla: Cajasol, vol. 1. 5-11, 2008.

5 Exceptuando la serie fotográfica en color que realizara Willy Rizzo para la revista *Paris Match* a finales de 1953 de Le Corbusier en su apartamento de Porte Molitor, más centrada en la relación hombre-cuadro, la divulgación en color de la obra de Le Corbusier adquiere más presencia divulgativa a partir de los documentales de Tim Benton para la BBC en 1975 bajo el auspicio de The Open University y las publicaciones en papel fotográfico, en especial, por

su presencia en la esfera sevillana, el trabajo de William Curtis, *Le Corbusier, Ideas and Forms* (Oxford: Phaidon, 1986).

6 En particular, será en el volumen 7 de *L'Œuvre Complète* cuando se introduzca la fotografía en color de la obra, muy presente especialmente en Chandigarh. La dificultad ante la fotografía de arquitectura en color, queda reflejado en el comentario que Le Corbusier dirige a Arthur Drexler en 1960 ante la posibilidad de que exponga fotos en color de Hervé: "Do you want to show the people of the USA that my buildings were done in horrible colors, or the opposite?" Cfr. Daniel Naegele, *Who shot Le Corbusier? The architect of the century and his photographers* (Delft: TU Delft Open, 2020) 103-104.

7 De Smet, Catherine. *Le Corbusier. Un architecte et ses livres* (Zürich: Lars Müller Publishers, 2005).

8 Para la realización de este texto se produjeron dos reuniones con Campuzano en las que se hablaron de estas temáticas durante el verano de 2022. Como resultado de estas conversaciones, el artista produjo el "Archivo LC" del que se muestran a continuación algunas de sus planchas.

9 Los tres viajes en los que son tomadas estas imágenes tienen como fechas 1990, 2006 y 2009. Las razones y distancias entre ellas, forman parte de aspectos personales de su realizado.

Autores

**Gabriel Campuzano Artillo.** (Sevilla , 1955) <http://www.gabrielcampuzano.com/Contacto/>

Arquitecto y Fotógrafo. Ha mantenido superpuestas ambas actividades, desde sus años de formación universitaria. En la fotografía, sus obras han sido expuestas en Bienales, salas nacionales e internacionales: Sala La Pedrera (Caixa Catalunya), Barcelona, 1996; Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía. Centre Julio González (IVAM), Valencia, 1996; Galería Railowsky, Valencia, 1997; Centre Civic Can Basté, Barcelona, 1997; Galerie Municipale du Château d'Eau, Toulouse, 2000; Espacio Fundación Telefónica. Photoespaña 2014, Madrid; recientemente "En España. Fotografía, encargos, territorios, 1983-2009" Museo ICO. Photoespaña, Madrid, 2021. Ha disfrutado Becas y Premios: Beca Cajasol de Proyectos Fotográficos 2004. Proyecto alcacogrhujamase; III Concurso Fotolibro Iberoamericano de Editorial RM (Finalista); México DF 2012; VII Premio de Fotografía Contemporánea Pilar Citoler (Finalista), Córdoba 2013; Proyecto El hacedor\_B (on wall)-Exposición del Premio Internacional de Fotografía Contemporánea Pilar Citoler. Sala Puerta Nueva, Córdoba 2014. Exposiciones con catálogo individual Sevilla: 2008-alcacogrhujamase. Ciudad-Imaginario (Exp Individual), con prólogo de Caballero Bonald.

**Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde.** (Badajoz, 1967) <https://orcid.org/0000-0002-1796-563X>

Doctor arquitecto (2016) por la Universidad de Sevilla (Premio IUACC 2014-6) y por L'École Doctorale Paris-Est (IPRAUS). Profesor contratado doctor del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Sevilla, miembro del Consejo Editorial Revista Proyecto, Progreso, Arquitectura y del Grupo de investigación del mismo nombre. A la experiencia docente e investigadora superpone la profesional, como miembro de Sursuroeste arquitectos, obteniendo diversos reconocimientos nacionales por su obra construida. Investigaciones sobre Le Corbusier: autor del libro *Maquetas de Le Corbusier: técnicas, objetos y sujetos* Editorial Universidad de Sevilla, 2016 (Sello calidad FECYT; PREMIS FAD Finalista Pensamiento y Crítica 2018). Artículos científicos: *Revista Proyecto Progreso Arquitectura* (2016 y 2022); en *Rassegna d'architettura e Urbanistica* (2017), *Cahiers de la Recherche Architecturale et Paysagère* (2019); en *LC Revue de recherches sur Le Corbusier* (2019), además de capítulos de libros en editoriales de alto prestigio Graphic imprints (Springer, 2018), y diversas recensiones (2012, 2014, 2019, 2022).

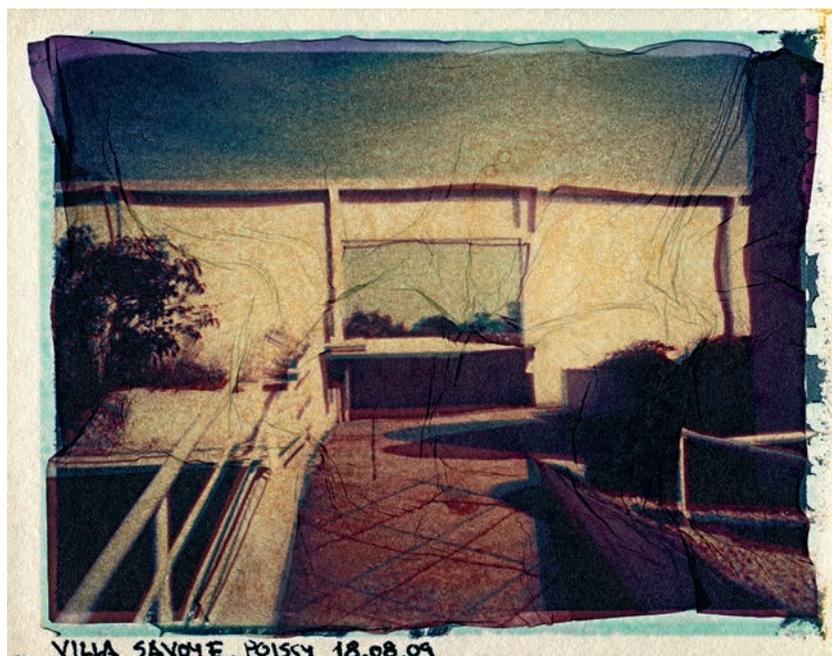


**G 01.**  
Couvent de La Tourette.  
Eveux. 09\_08\_2006



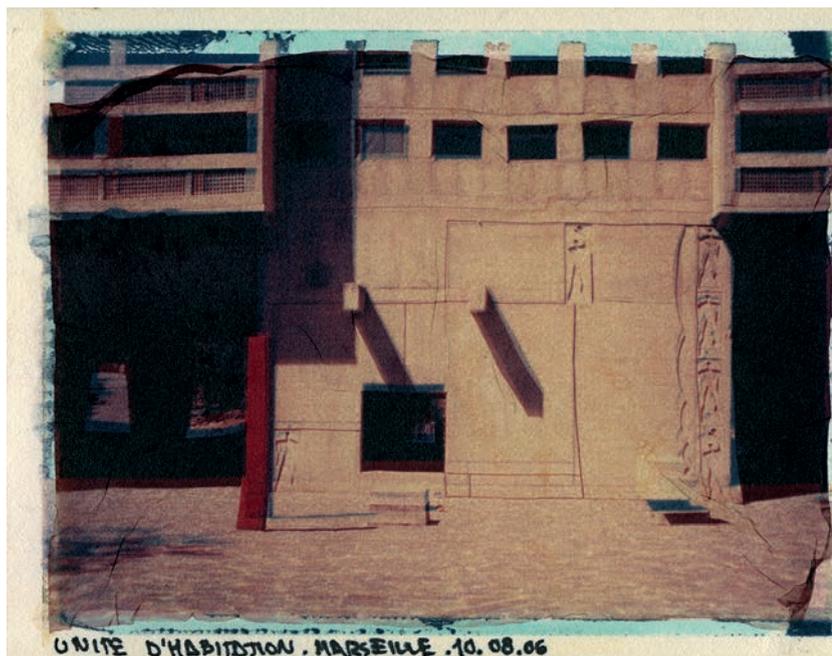


VILLA SAVOYE . POISSY . 18.08.09

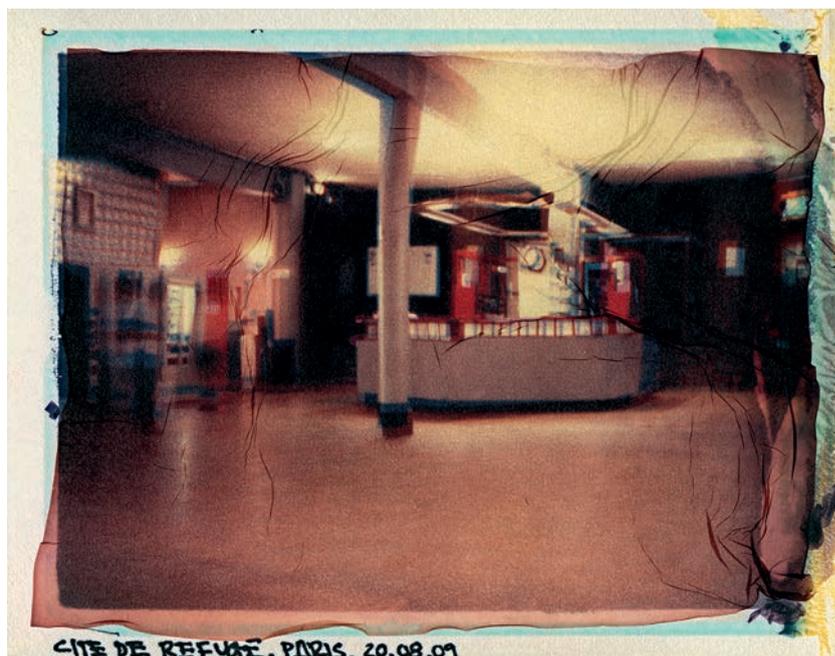


VILLA SAVOYE . POISSY . 18.08.09

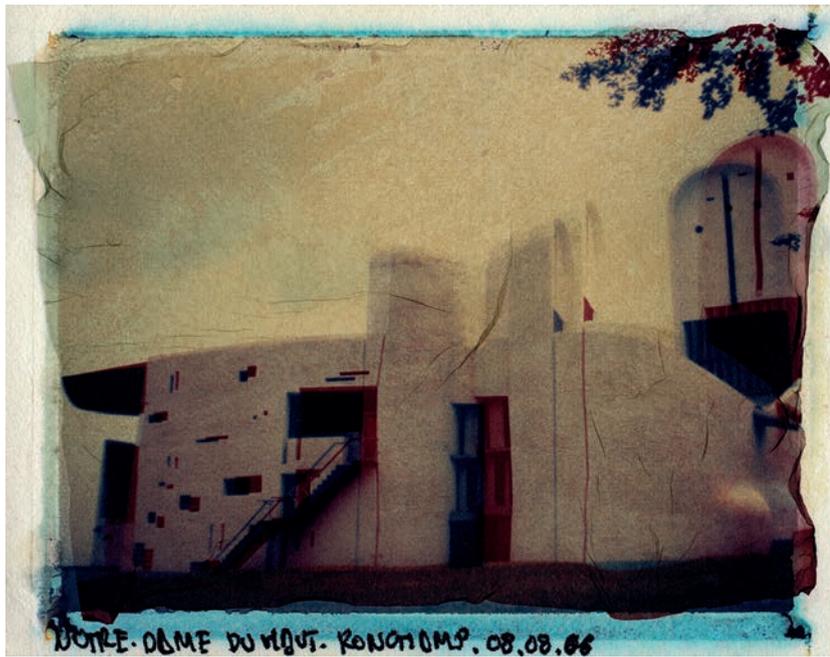
**G 02.**  
Villa Savoye. Poissy.  
18\_08\_2009



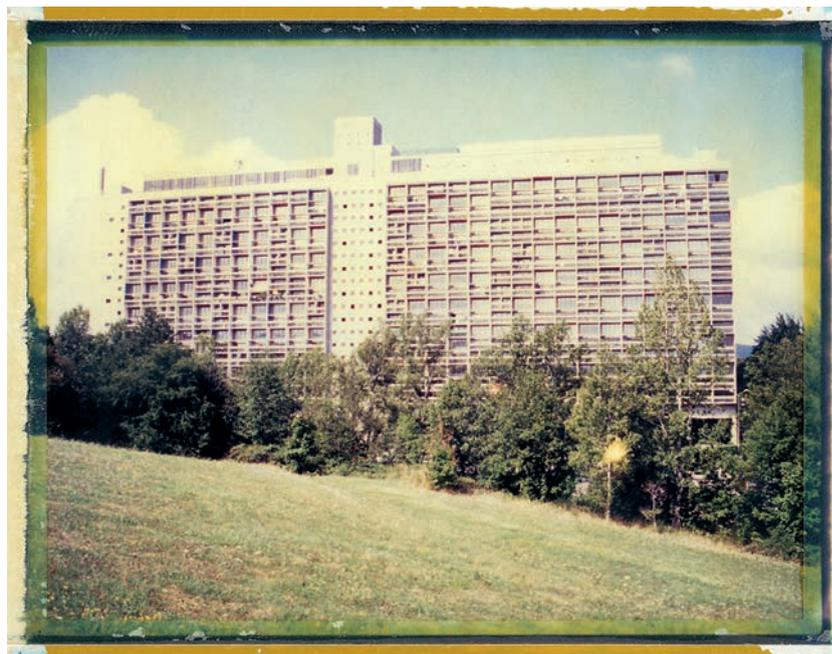
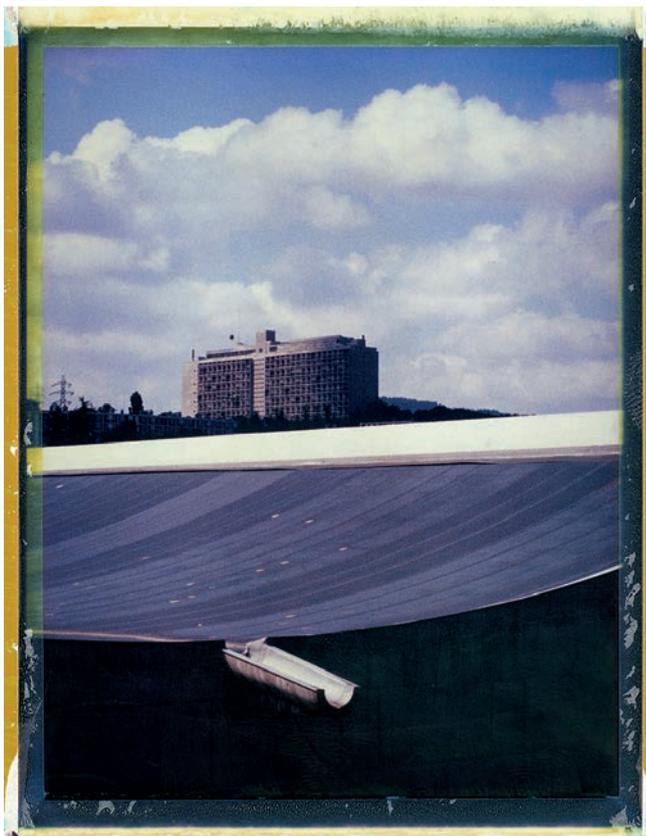
**G 03.**  
Unité d'Habitation. Marseille.  
10\_08\_2006



**G 04.**  
Cité de Refuge. Paris.  
20\_08\_2009



**G 05.**  
Notre Dame du Haut.  
Ronchamp. 08\_08\_2006



**G 06.**  
Unité d'Habitation. Firminy.  
07\_08\_2006

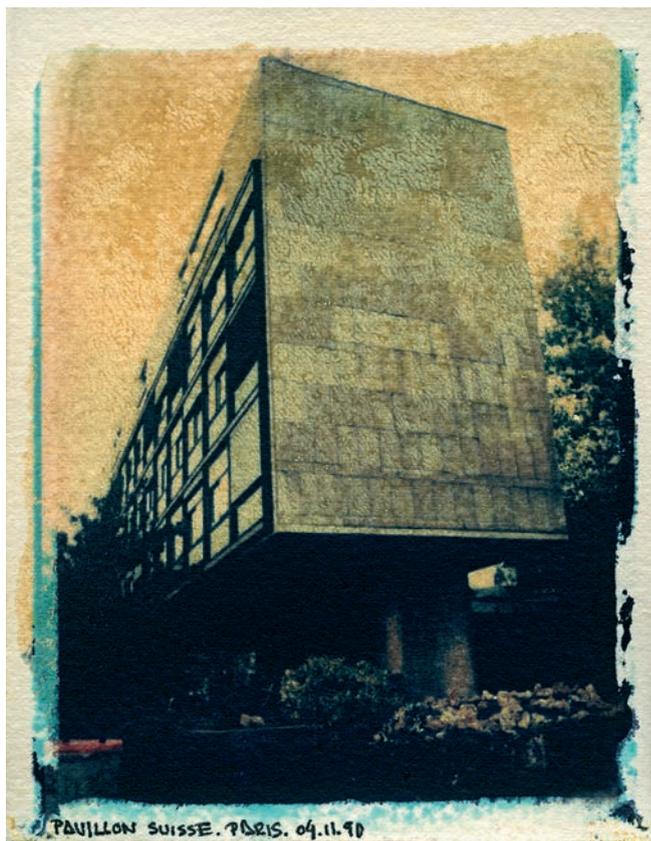


MAISON LA ROCHE. PARIS. 04.11.90



MAISON LA ROCHE. PARIS. 04.11.90

**G 07.**  
Villa La Roche. Paris.  
04\_11\_1990



**G 08.**  
Pavillon Suisse. Paris.  
04\_11\_1990

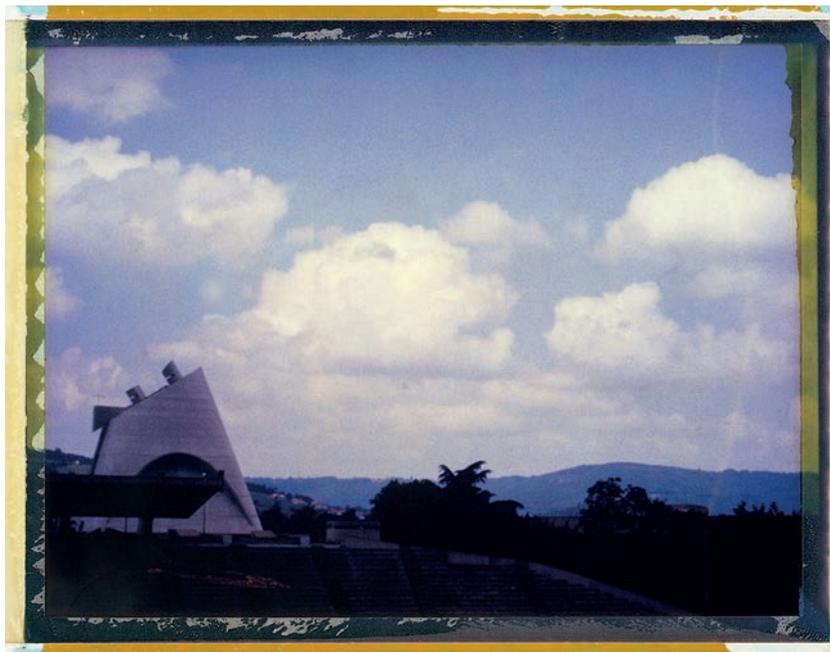


LA MAISON DU BRÉSIL, PARIS, 04.11.90



LA MAISON DU BRÉSIL, PARIS, 04.11.90

**G 09.**  
Maison du Brésil. Paris.  
04\_11\_1990



**G 10.**  
Eglise Saint-Pierre. Firminy.  
07\_08\_2006