



Arquitetura revista

ISSN: 1808-5741

arq.leiab@gmail.com

Universidade do Vale do Rio dos Sinos
Brasil

Escoda, Carmen

La arquitectura como paisaje

Arquitetura revista, vol. 6, núm. 1, enero-junio, 2010, pp. 12-26

Universidade do Vale do Rio dos Sinos

São Leopoldo, Brasil

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=193614471002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La arquitectura como paisaje

Architecture as landscape

Carmen Escoda

carmen.escoda@upc.edu

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. Universidad Politécnica de Cataluña.
Av. Diagonal, 649-651, 08028, Barcelona, España

Resumen

Este artículo es una reflexión sobre la transformación que se produjo en la arquitectura del llamado Movimiento Moderno, centrándonos en las relaciones con el entorno. Con el movimiento moderno, la naturaleza y el entorno que rodea a los edificios se convierten en un factor formal añadido que el arquitecto puede manipular y transformar. Así, muros, losas, cubiertas, aberturas, espacio, materiales, luz, color y entorno natural se convierten en el vocabulario básico del arquitecto. Ya sea por activa o por pasiva, por diálogo o por contraste, el entorno en el que se inscribe toda obra arquitectónica pasa a ser un actor más de la escena. La dimensión estética o simbólica que tradicionalmente había formado parte de los proyectos de jardines o paisajes quedó descartada por el Movimiento Moderno, y el diseño de jardines no interesaba tal como había sido enfocado a lo largo de la historia. El jardín o el parque tradicional eran vistos como el producto artificial de una cultura obsoleta. A pesar de que en los tiempos modernos difícilmente puede hablarse de una tradición moderna viva del paisajismo de jardines, aparece con fuerza una cultura de lo orgánico y un interés por el lugar, desarrollada en la obra de F. Lloyd Wright, "auténtico pionero de la exploración de la relación de la arquitectura con el lugar" (Montaner, 1997, p. 34), creador de edificios que adoptan geometrías que se adaptan al lugar, y en los trabajos de otros arquitectos como Mies, Neutra, Barragán y Le Corbusier, cuyas obras persiguen un espacio moderno que no sea indiferente al lugar y manifiestan esta seducción por el mundo de la naturaleza viva como metáfora de la arquitectura.

Palabras clave: arquitectura moderna, lugar, paisaje.

Abstract

This article is a reflection on the transformation that occurred in the so-called Modern Movement in architecture, which focuses on the relationship with the environment. In the modern movement, nature and the environs surrounding buildings are converted into an added formal factor that the architect can manipulate and transform. Thus, walls, slabs, roofs, openings, space, materials, light, colour and the natural environment become the architect's basic vocabulary. Whether actively or passively, by dialogue or by contrast, the environment in which all architectural work is found becomes just another actor in the scene. The aesthetic or symbolic dimension that had traditionally been part of garden or landscape projects was discarded by the modern movement, and garden design – as it had been focused on throughout history – was no longer of interest. The traditional garden or park was seen as the artificial product of an obsolete culture. Although in modern times one can hardly speak of a living modern tradition of landscape gardening, a culture of the organic and an interest in the site have a strong presence. This can be seen in the work of F. Lloyd Wright, "a true pioneer in the exploration of the relationship of architecture with the site" (Montaner, 1997, p. 34) and the creator of buildings that adopt geometries that fit the site, as well as in the work of other architects such as Mies, Neutra, Barragán and Le Corbusier. Their works seek a modern space that is not indifferent to the site and show this seduction for the world of living nature as a metaphor of architecture.

Key words: modern architecture, site, landscape.

Introducción

El emplazamiento siempre posee una particular energía que afecta al hombre y que, en cierto sentido, es y no es un lenguaje. La lógica de la naturaleza siempre afecta de manera subjetiva, y sólo es gradualmente aprehendida por aquellos que lo

adaptarse a la lógica de la naturaleza. El objetivo de la arquitectura es el de la creación de un entorno en el que la lógica de la naturaleza y la lógica de la arquitectura coexistan, aún en fuerte antagonismo.

La arquitectura no consiste en la mera manipulación de las formas, sino también en la construcción del espacio y, sobre todo, en la construcción de un lugar que sirva como base para este espacio. Mi primer paso es siempre la aproximación al terreno, de manera que así obtengo una visión de la arquitectura como lugar. El interior y el exterior de la arquitectura no son conceptos diferentes, sino que forman un lugar continuo. Se debería considerar a la arquitectura como un dominio articulado y cerrado que, sin embargo, mantiene una relación especial con el entorno (Tadao, 1990, p. 349).

Comenta Frampton que el movimiento moderno parece basarse fundamentalmente en tres conceptos diferentes en cuanto a la visión de la naturaleza se refiere. El primero es el concepto japonés, una noción mística e introspectiva de la naturaleza, “un jardín introspectivo resguardado de las turbulencias de la vida cotidiana” (Frampton, 1990, p. 54), iniciada por F.L. Wright como forma moderna abstracta y posteriormente secundada por los arquitectos de la escuela del sur de California, como es el caso de su discípulo Richard Neutra y Rudolf Schindler. El segundo concepto es griego de origen y concibe la naturaleza como un asiento “temenos” del edificio dominante frente a la inmensidad del paisaje. Esta influencia griega se manifiesta en diferentes niveles en la obra de Le Corbusier y en la de Mies Van Der Rohe. El tercero es el concepto islámico, la tradición del jardín paradisíaco, que también aparece en los trabajos de Wright, de Neutra y en el arquitecto mejicano Luis Barragán.

Vamos a enfocar el análisis según esta perspectiva. Interpretaremos una serie de obras de los más representativos en relación con estas tres culturas: la influencia de Japón en Wright, la griega en Le Corbusier y la islámica en Barragán. Veremos las estrategias utilizadas por estos arquitectos, en relación a estas diferentes visiones del entorno y de la naturaleza, en la manera de situar sus edificios en el emplazamiento y de establecer un diálogo con el paisaje.

Estrategias de diálogo con el paisaje

En Japón, casa y jardín se entrelazaban pero eran complementarios, por cuanto la una era asimétricamente geométrica y el otro orgánico. El diálogo con el paisaje, un paisaje-jardín ordenado por el hombre, era inmediato: se establecía una relación cordial. “La casa, de armazón de madera, se proyectaba sobre la base de un módulo matemático, con tabiques móviles que eran translúcidos cuando formaban parte de las paredes exteriores; durante los veranos se abrían hacia las terrazas, a menudo a lo largo de tres de sus fachadas. En el interior, en ocasiones, los tabiques tenían pinturas murales evocando e introduciendo el paisaje exterior” (Jellicoe, 1995, p. 85) (Figura 1).



Figura 1. Pintura de Sesshu, monje y teólogo. La pintura japonesa del periodo Muromachi (1338-1573) representa la vida espiritual del hombre en contacto con la naturaleza y aparece representada también la arquitectura en el paisaje.

Figure 1. Painting by the monk and theologian, Sesshu. Japanese painting in the Muromachi period (1338-1573) depicts the spiritual life of human beings in contact with nature. It also presents architecture in the landscape.

Wright supo incorporar y sintetizar en su obra formas diversas procedentes de diferentes fuentes, una de ellas la cultura japonesa. Quedó fascinado por la arquitectura japonesa desde que vio el Templo y el jardín Ho-o-den en la Exposición Mundial Colombina de 1893. En la elección del emplazamiento y en la planificación en general se recurría a la ciencia metafísica de la geomancia, o adivinación que se realiza valiéndose de la tierra. En unas islas en que la inmensidad del mar y del cielo son elementos dominantes, desde tiempos remotos los japoneses adoraban al mar, al sol, a la luna, a las montañas, a los manantiales y arroyos, a las rocas y a las piedras.

Los elementos básicos de un paisaje nuevo eran la roca, la colina o la montaña (el yang, la fuerza masculina, estimulante, positiva) y el agua en reposo (el yin, la fuerza femenina, serena, tranquilizadora) (Jellicoe, 1995, p. 72).

En este sentido, es posible intuir una serie de intenciones comunes compositivas entre edificios japoneses y trabajos de Wright: las formas de los tejados inclinados y en voladizo, las paredes móviles, el control de la luz, la organización de las entradas o acceso y el énfasis en la prolongación del espacio interior hacia el exterior. También se enfatiza el juego de reflejos de los edificios sobre el agua. El torii, o pórtico japonés, se prolongaba hacia el agua, como es el caso del edificio sagrado sintoísta Itsukushima (811 d. de C.) (Figuras 2, 3 y 4).

The sliding paper shoji, or outside screens that serve in place of windows and enclose the interior room spaces – they are actually the outside walls. All slide back into a recess in the walls and they are removable too (Wright, 1938, p. 196).

Las propiedades reflectantes del agua también fueron muy apreciadas por Wright. Las posibilidades del agua como elemento de diseño eran impresionantes. Estrategias como la colocación del edificio al lado de un río, de una cascada, de un lago o sobre el mar, prolongándose el espacio construido hacia el agua, siempre con la intención de que ésta jugara un rol importante en la composición global del conjunto arquitectónico.



Figura 2. Templo de Ho-o-den reflejado en el agua, Uji, Japon.
Figure 2. Ho-o-den temple reflected on the water in Uji, Japan.



Figura 3. Torii o pórtico japonés del edificio sagrado sintoísta ITSUKUSHIMA (811 d. de C.). Transforman el espacio a partir de una línea de tierra y se diluye la imagen del edificio por el movimiento del agua.
Figure 3. Torii or Japanese portico of the sacred Shintoistic building, Itsukushima (811 C.E.). The space is transformed on the basis of an earth line, and the building's image is diluted by the movement of the water.

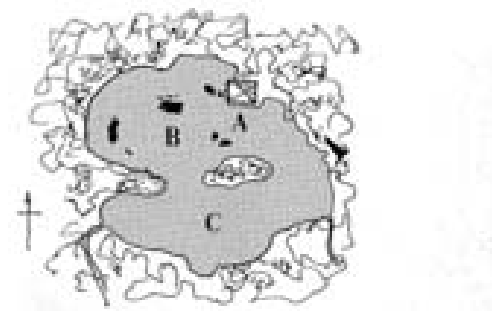


Figura 4: El Pabellón Dorado, Kioto.
Figure 4. The Golden Pavilion in Kyoto.

Asimismo, sus proyectos en forma de torre como St. Mark nos recuerdan a la pagoda japonesa que sirve como un marcador vertical en el paisaje. La casa de la Cascada de 1937 y el Palacio de Katsura en Kioto nos proporcionan otro punto de comparación. En éstos, la forma abstracta y la natural se yuxtaponen para conseguir un equilibrio dinámico según la tradición taoísta del ying y el yang (Figuras 5 y 6).

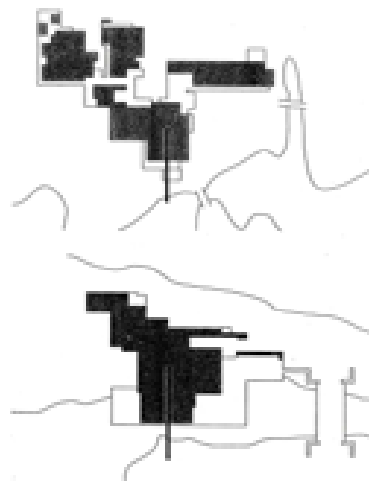


Figura 5. Planta del lugar comparando el Katsura Palace y Fallingwater.
Figure 5. Site plan comparing Katsura Palace and Fallingwater.

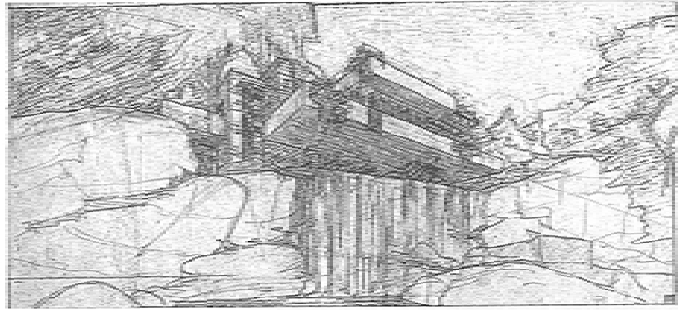


Figura 6. Casa de la Cascada o Fallingwater
Figure 6. Fallingwater.

Wright creía que el voladizo era la más romántica de todas las posibilidades estructurales, hizo del voladizo su principal instrumento para conseguir una nueva libertad de expresión en arquitectura. Aparte del acero y el hormigón también diseñó estructuras en voladizo en madera y ladrillo. De las ramas de los árboles y de la arquitectura japonesa aprendió la estructura en voladizo para sus lámparas en Oak Park, para su porche en Wingspread, para sus tejados en voladizo y para estructuras tan atrevidas como la de la casa Sturges (1939), en Brentwood Heights, en Los Angeles y el proyecto de la casa Arch Oboler (1940), en Malibú. También encontramos ejemplos en la arquitectura japonesa, como es el caso del Templo Kiyomizu en Kioto, que sobresale audazmente de las laderas cubiertas de árboles, apoyándose en una compleja estructura de madera (Jellicoe, p. 89) (Figuras 7, 8 y 9).



Figuras 7 y 8. Casa Sturges.
Figures 7 and 8. Sturges House.



Figura 9. Templo Kiyomizu en Kioto.
Figure 9. Kiyomizu Temple in Kyoto.

Además de reconocer posibles influencias formales, como los voladizos de las cubiertas y la disolución de los muros exteriores es curiosa las similitudes en la composición de la planta del Templo Ho-o-den con las plantas cruciformes de Wright, como en la casa Hardy. La primera coincidencia es la composición en cruz, con la sala central formando un eje principal y las dos salas de té formando el otro eje perpendicular. La segunda es el uso repetido del cuadrado como base para las proporciones de los espacios y la composición en planta es en forma de T, con una clara simetría. El espacio es fluido y dinámico. Los balcones y terrazas se configuran como los elementos de transición entre interior y exterior (Figuras 10 y 11).

La influencia de las pinturas japonesas aparece también a menudo en las representaciones de Wright y en la de su colaboradora Marion Mahony, como en el dibujo de la casa Hardy (Figuras 12 y 13).

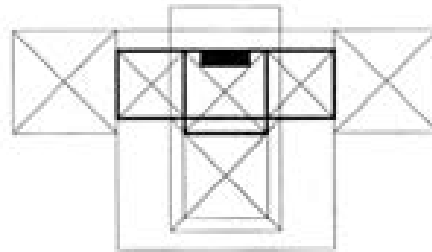
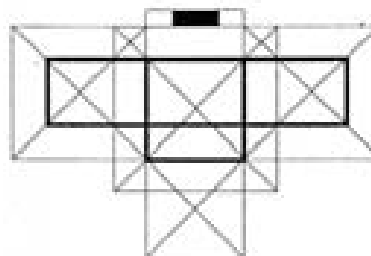


Figura 10. Planta-Análisis de la Hardy House.
Figure 10. Plan/Analysis of the Hardy House.



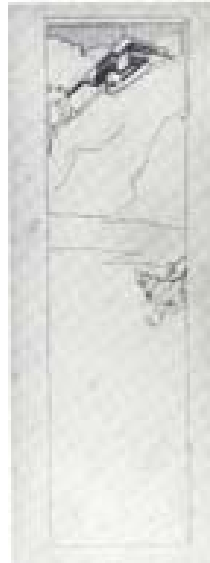


Figura 12. Dibujo de la Hardy House. El punto de vista tan bajo elegido para la perspectiva enfatiza la componente vertical de la composición, composición que nos recuerda a la de la pintura de Sesshu de la Figura 1.
Figure 12. Drawing of the Hardy House. The low viewpoint chosen for the perspective emphasizes the composition's vertical component. The composition reminds us of the painting of Sesshu in Figure 1.

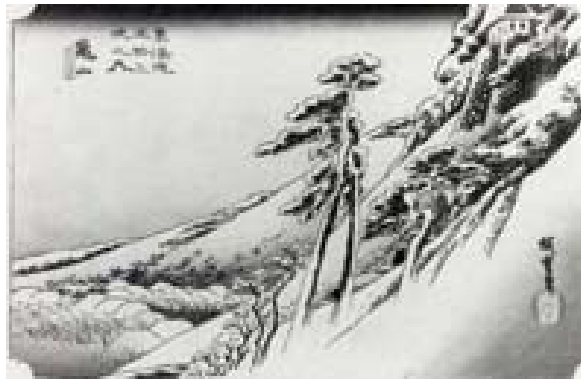


Figura 13. Pintura japonesa: Utagawa Hiroshige. Kameyama, 1833.
Figure 13. Japanese painting: Utagawa Hiroshige. Kameyama, 1833.

Mediante estas estrategias, Wright persigue la finalidad de que los contornos del edificio alcancen el paisaje y formen un conjunto interactivo en equilibrio. El resultado son obras en las que predomina la simplicidad geométrica de sus formas, la claridad en el diseño del espacio interior, los grandes voladizos de las cubiertas y la relación natural y espontánea entre edificio y entorno.

A diferencia de los jardines japoneses, los jardines paradisíacos de la arquitectura islámica seguían las líneas tradicionales en cuanto al diseño, no en cuanto a los recorridos, pero el interior y el exterior estaban estrechamente vinculados; había terrazas para captar las brisas y desde las que gozar de las vistas panorámicas. Los jardines eran una prolongación de la arquitectura del edificio hacia la ladera. El agua era

diseño de estanques, canales y fuentes e intervenía sobre todo como un elemento de composición y como un factor climático fundamental en la búsqueda de un microclima controlado que proporcionara frescor. La arquitectura tenía un carácter intimista y recogido, pero no por ello dejaba de establecerse un contacto directo con el exterior, abriéndose las estancias a los patios exteriores, dónde se creaba un ambiente de frescor y de temperatura muy agradable.

Una clara influencia de esta cultura la encontramos en la obra de Barragán. Apostaba por el muro frente a las cajas de cristal y por una arquitectura intimista, una arquitectura serena y paradisíaca. Caminando por la Alhambra descubrió la belleza y serenidad de esos patios con sus fuentes y estanques. El agua se da cita a lo largo de toda su obra bajo morfologías diferentes: “[...] en la vigilia y en el sueño me han acompañado siempre el dulce recuerdo de las fuentes, las que marcaron mi niñez; los derramaderos, los aljibes de las haciendas, los brocales de los pozos en los patios conventuales, las acequias, los pequeños manantiales espejeantes y los viejos acueductos” (Barragán, 1995, p. 22).

Realizaba composiciones en las que la casa era un elemento inseparable del jardín y las estancias se abrían al exterior mediante aberturas controladas en los muros. Creaba patios donde los volúmenes principales estaban rodeados por muros vacíos y superficies abstractas, a veces pintadas con pigmentos naturales, y en los que el agua y los manantiales tenían un papel primordial. Esta expresión lírica y minimalista alcanzó su apoteosis en el proyecto del Pedregal (1945-1950), donde convirtió un terreno de lava estéril en una serie de antepatios, estanques-fuentes y patios interiores, siendo un ejemplo de la arquitectura imbuida por el espíritu del lugar, del *genius loci*.

En la vasta extensión de lava en el sur de México, me dispongo, sacudido por la belleza de ese viejo paisaje volcánico, a construir unos jardines que se vuelvan humanos sin destruir el maravilloso entorno. Paseando por grietas de lava, protegido por la sombra de grandes muros de piedra viva, descubrí de pronto ¡ah, bellísima sorpresa!, pequeños valles verdes secretos, bordeados por las más caprichosas, bellas y fantásticas formaciones de roca esculpidas por las piedras derretidas, por los poderosos vientos prehistóricos (Barragán, 1995, p. 97).

Con un mínimo de elementos humanizó un paisaje silvestre y sintetizó magistralmente un paisaje natural, con cultura y raíces propias con un paraíso terrenal e íntimo, de huertos y fuentes, lleno de rumores, como en la Alhambra. Además de inspirarse en la arquitectura de la Alhambra, otra fuente de inspiración en este proyecto fue el recuerdo de su infancia del poblado de Mazamitla: “En este poblado, el sistema de distribución de aguas consistía en grandes troncos huecos, en forma de abrevaderos, que recorrían una estructura partida en dos de 5 metros de altura sobre los tejados. Este acueducto cruzaba la ciudad y llegaba a los patios en donde fuentes de enormes piedras recibían el agua [...]” (Frampton, 1990, p. 62) (Figura 14).



Figura 14. El Pedregal, de Barragán. En esta obra, el agua se mueve, suena y, en vez de utilizar el color, juega con las texturas y con el uso de la piedra del lugar.
Figure 14. El Pedregal, by Barragán. In this work the water moves and sounds; instead of using color, it plays on the textures and the use of the site's stone

Otra obra representativa es el conjunto de la cuadra de San Cristobal y la casa Egerstrom, del año 1967. El juego de muros, porches, colores y el sonido y reflejos del agua se mezclan para conformar una arquitectura sutil y apacible. La piscina, semicubierta por una estructura que penetra dentro del agua, articula todos los espacios. El agua, en otras obras tratada solo como reflejo y espejo, aquí cae, corre, llena, se mueve adquiriendo una presencia casi tectónica (Barragán, 1995, p. 183).

Este mundo íntimo de percepciones y sensibilidad, el juego y yuxtaposición de superficies: agua, muros, colores y texturas, configura esa arquitectura serena, paradisíaca e intimista de Barragán (Figuras 15 y 16).



Figuras 15. Casa Egerstrom. La piscina o alberca penetra en el edificio y se halla Parcialmente cubierta por el porche.
Figure 15. Egerstrom House. The pool extends into the building and is partially covered by the porch.



Figura 16. Cuadra de San Cristobal. La temática del agua, de los estanques y de las fuentes es constante en su obra. El muro de color terracota hace a la vez de fuente y delimita el espacio de las cuadras y del estanque.
Figure 16. Square of San Cristobal. The theme of water, pools and fountains is constant in his work. The reddish-brown wall serves also as a fountain and delimits the space of the squares and pool.

En lo que hace referencia a la arquitectura griega, la elección del emplazamiento siempre se hacía considerando las visuales, orientaciones y accesos, de ahí que apareciera una relación entre arquitectura y paisaje natural, pero en forma de “asiento temenos”, de plataformas colocadas sobre la topografía natural creando terrazas artificiales. En Creta, no había fortificaciones: los palacios estaban abiertos al paisaje. La vida tenía carácter doméstico, y existía el jardín de placer. El paisaje de Grecia era abundante en montañas, colinas e islas, que se resistían a perder su carácter, ya que cada vallecillo o cada rincón del país tenía su propio *genius loci*. Generalmente el templo se asentaba en algún espolón o crestón de las colinas o montañas circundantes de las que había sido excavado y con los cuales seguía manteniendo, pese a ello, una total armonía. No había un planteamiento axial que pretendiera anclar el edificio en un entorno hecho por la mano del hombre y sobre el cual ejercer su presidencia. La esencia del intuitivo arte griego en la implantación de los edificios residía en que todo edificio, fuera templo, teatro, ágora o vivienda, era subsidiario del entorno natural y estaba compuesto en relación a él. El ángulo visual de la arquitectura era fundamental como era el caso de la Acrópolis de Atenas, del año 429 a. de C. (Figura 17).

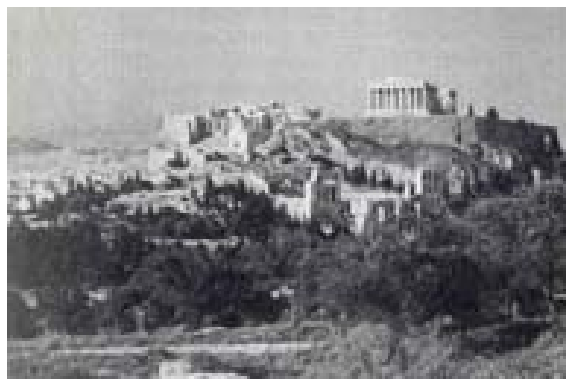


Figura 17. Acrópolis de Atenas (429 a. de C.).

Vicent Scully, a partir del estudio del paisaje y del modo de estar implantado cada templo griego en su sitio, interpreta que el templo griego no es indiferente al paisaje en el que se ubica; el paisaje posee, en cada caso, las cualidades apropiadas al carácter del dios al que se ha de servir; el valle, la llanura, la montaña de perfiles agudos o la suave lomada, todo eso ha de significar que el sitio es propicio o no para rendir culto a Apolo o a Zeus (Scully, 1965).

El templo griego se convierte así en una referencia del paisaje, presidiendo la composición paisajística. El Partenón se erige dominando el paisaje circundante apoyado en una plataforma que desciende suavemente en forma de escalera acoplándose a la pendiente natural de la colina.

EL PARTENON. Se han erigido sobre la Acrópolis templos que corresponden a un solo pensamiento, y que han reunido en torno a ellos el paisaje desolado, sometiéndolo a la composición. Por lo tanto, en todos los confines del horizonte, el pensamiento es único. Por esta razón no existen obras de arquitectura que tengan esta grandeza. Se puede hablar del "dórico" cuando el hombre, por su altura de miras y por el sacrificio completo del accidente, ha alcanzado la región superior del espíritu: la austeridad (Le Corbusier, 1978, p. 166) (Figuras 18 y 19).

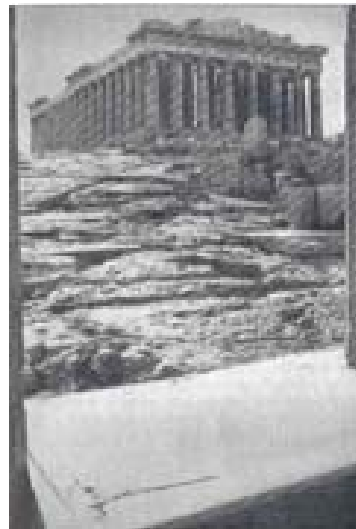
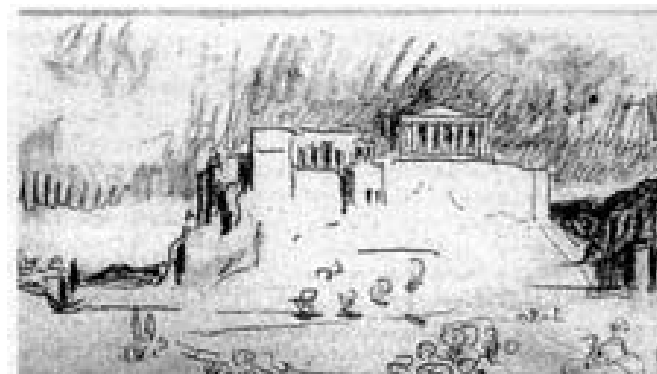


Figura 18. El Partenón.
Figure 18. The Parthenon.



Detrás de estas palabras se esconde la fascinación de Le Corbusier por esta visión panorámica de la arquitectura griega. Su visión temprana de la Acrópolis – según se expresa en “Hacia una nueva arquitectura” (Le Corbusier, 1972, p. 189-190) – anticipa su concepto posterior de un espacio centrípeto acústico en el que la forma del templo atrae al paisaje hacia su campo de gravedad.

Esta atracción reaparece a lo largo de la carrera de Le Corbusier y se alterna en su periodo purista con la intimidad de la *promenade architecturale*. La promenade es una visión pictórica extremadamente compleja que, como una experiencia cinética, pasa de la percepción a medio plano del paisaje como superficie enmarcada a una identificación del primer plano con la posibilidad de penetrar en la misma vegetación estratificada en una profundidad espacial que oscila desde lo superficial a lo más profundo, comparable a la que se encuentra en el interior de la casa. Este sentido neocubista del espacio se combina con lo griego por vez primera en el proyecto de Le Corbusier para la Société des Nations, donde se disponen capas alternativas de formas naturales y artificiales frente a la disposición horizontal del Lago Lemán y los Alpes (Frampton, 1990, p. 55) (Figura 20).



Figura 20. Palacio de la Société des Nations, Ginebra (1927), Le Corbusier – Estudio de la fachada sobre el Lago. Montaje que indica como insertar el proyecto en el lugar de la Perle-du-Lac. Fotomontaje, collage sobre papel transparente 55x56 cms (FLC 23192).

Figure 20. Palace of the League of Nations, Geneva (1927), Le Corbusier – Study of the façade over the lake, indicating how to put the project in place of the Perle-du-Lac. Photomontage, collage on transparent paper of 55 by 56 cm (FLC 23193).

En la Villa Savoye, la planta principal, construida sobre pilotis, está elevada de tal manera que se domine una amplia visión hacia el paisaje. La forma de asentarse y situarse en el terreno es similar al asiento “temenos” de los griegos. En los dibujos, los cuales son muy intencionados y llenos de contenido y ninguna figura aparece al azar, podemos apreciar el esmero con el que realiza Le Corbusier los estudios sobre el asentamiento del edificio, las orientaciones y los accesos y compararlos con sus dibujos de viaje a Oriente, que realiza de La Acrópolis (Figuras 21 y 22).



Figura 21. Estudios de la Villa Savoye, 1929, realizados por Le Corbusier.
Figure 21. Studies of Villa Savoye, 1929, by Le Corbusier.

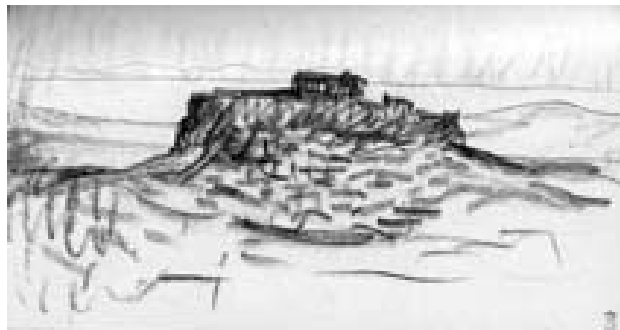


Figura 22. La Acrópolis. Dibujo de Le Corbusier en su viaje a Oriente, 1911.
Figure 22. The Acropolis. Drawing by Le Corbusier in his trip to the Orient in 1911.

Conclusiones

En el ámbito del Movimiento Moderno y como consecuencia de las carencias que existían referentes a las cuestiones de relación espacio-lugar, se empieza a plantear el dotar de un carácter más expresivo a la arquitectura insistiendo en los valores físicos del entorno. A partir de Wright como referente fundamental, se van estableciendo unas estrategias formales muy interesantes e innovadoras en la continua búsqueda de que la arquitectura sea acorde con el lugar. El interés por el jardín se transforma en un interés por un paisaje más natural en estado original, y es la arquitectura la que con su orden y sus elementos reordena ese entorno natural más próximo estableciendo una relación preferente con los elementos próximos más característicos, como un río, un lago, el mar, un valle, unas montañas. El lugar se valora en el proyecto como un elemento más de la composición y se le extrae ese *genius loci* o carácter poético de lo natural, donde radica la motivación para la acción que es el comienzo del proyecto. Esta nueva actitud hacia el lugar, la manera de asentarse, de colocarse en el paisaje y su relación con la arquitectura en los arquitectos analizados, tiene su origen en la concepción del espacio y del entorno de otras culturas, de la cultura japonesa, fundamentalmente en el caso de Wright, de la griega como en el caso de Le Corbusier, y de la

la innovación de las técnicas de construcción, de la aparición de nuevos materiales y de nuevos procesos de trabajo y experimentación, cada uno de ellos de formas muy diferentes, pero en conjunto, el resultado de estos procesos de Wright, de Barragán y de Le Corbusier conforma una arquitectura que resume y constata posiciones que siguen siendo muy actuales en la arquitectura.

Referencias

BARRAGÁN, L. 1995. *Luis Barragán: obra completa*. Madrid, Tanais Ediciones, Exposición del Ministerio de Obras Públicas de Madrid, 224 p.

FRAMPTON, K. 1990. En busca del paisaje moderno. *Arquitectura*, **285**:52-73.

LE CORBUSIER. 1978. *Hacia una arquitectura*. Barcelona, Editorial Poseidón, 285 p.

LE CORBUSIER. 1972. *Towards a New Architecture*. London, The Architectural Press, 340 p.

JELLICOE, G. y A. 1995. *El paisaje del hombre*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 408 p.

MONTANER, J.M. 1997. *La modernidad superada: arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 240 p.

SCULLY, V. 1965. *The Earth, the Temple and the Gods: Greek sacred architecture*. Cumberland, Yale University Press, 303 p.

TADAO, A. 1990. Composición horizontal y naturaleza. *In: El Croquis*, nº 44. Madrid, El Croquis Editorial, p. 348-349.

WRIGHT, F.L. 1938. *An Autobiography*. London/New York/Toronto, Longmans, Green and Co., 371 p.

Submetido em: 02/03/2010

Aceito em: 12/04/2010