

Carmen Escoda Pastor

El dibujo representó para Wright un mecanismo fundamental de reflexión y de expresión en el proceso creativo. Mediante los dibujos explicó conceptos y estrategias muy relevantes de su arquitectura, entre ellos la integración con el paisaje natural a partir de unas reglas básicas que surgen, en parte, de la intuición que mostró acerca del orden latente del emplazamiento. El lugar lo valoró en el proyecto como un elemento más de la composición y le extrajo el carácter poético de lo natural, donde radicaba la motivación para la acción que es el inicio del proyecto.

En la arquitectura de Wright las formas arquitectónicas crecen del lugar y paralelamente es capaz de dotarlo de nuevos significados mediante el uso de unos recursos y unas estrategias determinadas, capaz de crear una compleja unidad de interacciones que le lleva a incluir elementos propios del emplazamiento en su arquitectura. Las propias fuerzas de la topografía se combinan y entran en juego con las propias fuerzas de la arquitectura a través de diversas estrategias como la prolongación de muros y voladizos, el encaje de la planta sobre la topografía, la destrucción de la caja, la descomposición y el uso de materiales, colores y texturas del lugar.

El dibujo –y también los textos de Wright– sirven de apoyo imprescindible para entender los procesos y obje-

tivos de esa arquitectura en la que las fuentes principales de inspiración se basan en la propia naturaleza, en los hitos, los materiales y el carácter del lugar, explotando al máximo las directrices y fuerzas muchas veces ocultas en él.

### Estrategias gráficas y arquitectónicas de diálogo con el lugar

El proceso de interacción entre el proyecto y los datos del lugar se ve reflejado en dibujos en los que el arquitecto combina estratégicamente variables gráficas, registros gráficos y técnicas gráficas en la expresión de esos procesos e intenciones. Será necesario, pues, inmiscuirse en el pensamiento de Wright y en especial en sus dibujos para investigar de qué manera se ha llegado a esa imagen final de armonía de sus edificios con el paisaje, con qué premisas y con qué medios, y analizar las estrategias gráficas que ha utilizado para representar esas relaciones entre arquitectura y emplazamiento, entre arquitectura y naturaleza.

Los edificios de Wright no surgen como una idea preconcebida que incide con violencia en el orden preexistente, sino que surgen entendiendo la aproximación al lugar como una variación del paisaje, de un entorno que constituye

un sistema vivo en evolución y cuya intervención en él mejora sus constantes vitales y su calidad ambiental.

Para crear una arquitectura ligada a su entorno, para naturalizarla, Wright se basa en un proceso de identificación de lo que caracteriza el lugar y este proceso va íntimamente ligado a un proceso gráfico de plasmación de datos en un papel desde la primera toma de contacto con el lugar.

La riqueza formal que encontramos en su arquitectura es, en gran parte, consecuencia de su inspiración en la naturaleza. Se establece el diálogo a partir de una serie de leyes compositivas y formales que están inspiradas en las leyes de la naturaleza, en el estudio de las formaciones rocosas y de la estructura de los árboles, de las plantas y de los cactus. Al respecto escribe:

Las láminas de las rocas de una cantera constituyen un argumento para mí. Existe sugestión en los estratos y carácter de sus formaciones. Me encanta sentarme y sentirlas, como son en sí mismas. A menudo he pensado que si se me hubiese encargado realizar edificios monumentales, habría ido al Gran Cañón de Arizona a inspirarme (...) 1

La mejor implantación era al lado de un barranco desde el que tenías una gran perspectiva y donde había dos grandes eucaliptos característicos del entorno (*casa Willits*), ó el perfil de unas montañas (*Taliesin west*), ó unas cascadas de agua (*Fallingwater*), ó cre-



1 / WRIGHT, F. L. "The Meaning of Materials-Stone" (Abril 1928)  
 En: *In the Cause of Architecture : essays by Frank Lloyd Wright for Architectural Record 1908-1952*, (edited by Frederick Gutheim)  
 New York : Architectural Record, 1975. p.171

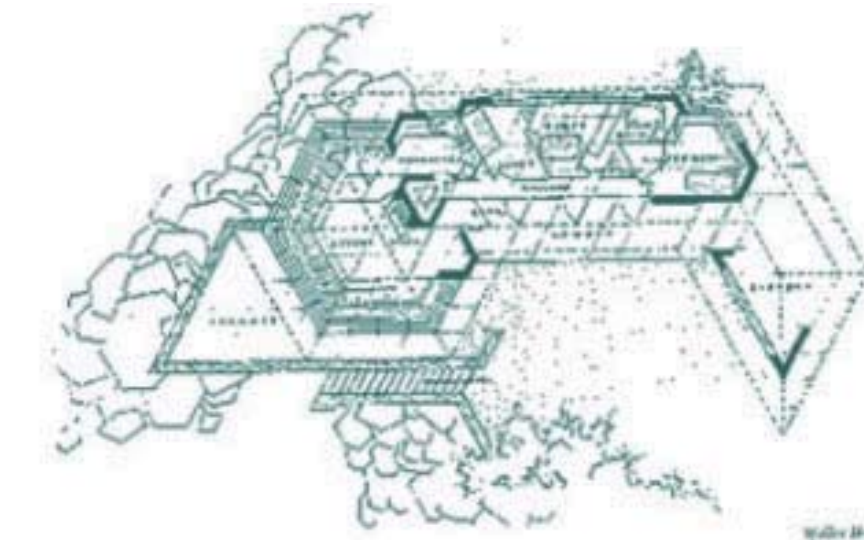
2 / GIEDION, Sigfrido. *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición*. 4a ed. Barcelona: Científico-Médica, 1968.  
 Op. Cit. p.574

1 y 2. Casa Walker, al borde del Pacífico, Carmel, California, 1950. Las trazas siguen una retícula ordenada que se basa en las formas geométricas naturales del lugar. Wright dibuja intencionadamente las rocas de forma hexagonal, trazas geométricas que aparecen también en la planta de distribución.

ciendo en la cima (casa Arch Oboler), ó en voladizo (casa Pauson), ó busca el saliente de unas rocas al lado del mar, como en el caso de la casa Walker, situada al borde del Pacífico. En el croquis de la planta de la casa Walker explica el proceso de acomodación a la estructura geológica existente. (Fig. 1). La adecuación con el paisaje se radicaliza aún más por las diversas maneras en las que el edificio se abre al exterior. El juego de desniveles y voladizos permite que el interior se prolongue hacia las rocas exteriores. Levantada en un paisaje rocoso frente al mar vuelca su sala hacia el horizonte marino y repliega en el interior las estancias privadas. La iluminación casi cenital permite que la casa se cimiente entre las rocas como un gran zócalo-muro de piedra. La arquitectura se acopla a los accidentes naturales e irregulares del entorno, estableciendo relaciones con todos los elementos del lugar. La fuerza geométrica del edificio reafirma la organicidad de los elementos físicos del lugar, en donde el objeto arquitectónico se deja penetrar por las formas naturales. (Fig. 2)

A partir esta retícula hexagonal inspirada en la geometría de las rocas y de la disposición libre de los muros, el edificio puede seguir creciendo indefinidamente, como un organismo vivo. Este proceso interactivo entre arquitectura y lugar, latente en esta obra, conlleva la aparición de nuevos conceptos como el de la arquitectura orgánica y la destrucción de la caja. Como dice Giedion refiriéndose a ellos:

La libertad de la planta de Wright, que se extendía en todas direcciones como un vegetal en crecimiento, y su tendencia a



1



2

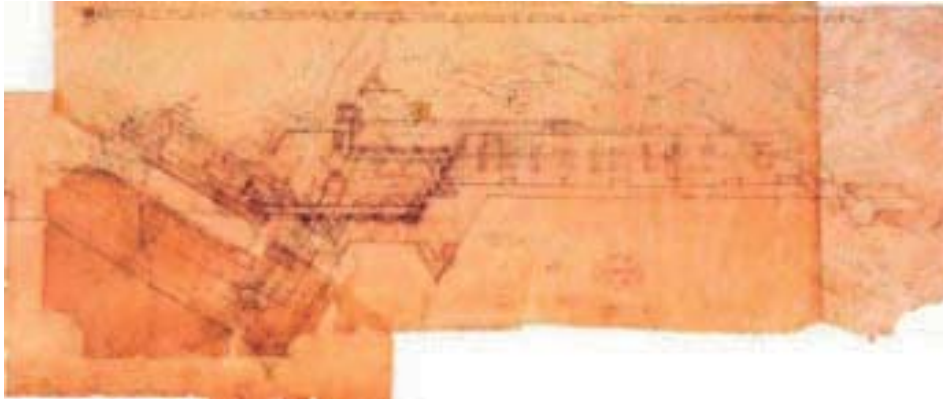
concebir la casa entera como un único espacio continuo, reveló bruscamente a los arquitectos europeos el conocimiento de la rigidez de sus proyectos. El hombre de las Praderas les enseñó a volver a las formas vivas. 2

Wright definió en ocasiones la arquitectura orgánica como una arquitectura en la cual las partes están referidas al todo, al igual que el todo a las partes: continuidad e integridad. Estableció el concepto de la continuidad espacial, la idea de fluidez de la planta, el carácter dinámico de la arquitectura. El edificio se abre al exterior se prolonga en las líneas del paisa-

saje. Se busca un sistema, una manera más que una forma. Las obras se basan en un proceso orgánico, de crecimiento y formalización. El mismo concepto orgánico supera ya el concepto de fluidez espacial.

San Marcos-in-the-desert también se basa en este proceso orgánico de crecimiento. La planta compuesta por triángulos y ángulos rectos se encaja con gran naturalidad en la topografía del terreno y permite un proceso de crecimiento continuo. La geometría del desierto es captada y reproducida en este proyecto que se extiende en el te-

3. Planta de San Marcos-in-the-desert resort en Arizona, 1928. La transición de la geometría angular del edificio a la sinuosa de las curvas de nivel se trata gráficamente utilizando un trazo entrecortado para las curvas y un trazo firme y recto para los ángulos. Las formas triangulares y las directrices del desierto quedan sugeridas en esta representación en planta.



3



4

territorio respetando su propia organización. (Fig. 3).

Otro edificio que encaja suavemente con el lugar, como si hubiera nacido allí, es **Taliesin West**. En la composición de la planta vuelven a emerger las trazas del emplazamiento y unas galerías paralelas y unos caminos transversales preceden a una expansión diagonal hacia una visión lejana, en este caso las montañas y el desierto de Arizona. El edificio tenía que estar perfectamente acorde con el desierto y su geometría asociarse con los elementos naturales. (Fig. 4)

La composición horizontal se enfatiza mediante hendiduras y huecos horizontales. En el desierto, las líneas eran duras, claras y cortantes: Taliesin West debía armonizar con los cactus y las rocas desnudas. En Taliesin es donde

4. Taliesin West en Scottsdale, Arizona (1937-1938). En este dibujo el trazo firme y definido de los elementos arquitectónicos se yuxtaponen a los trazos más sinuosos y entrecortados del paisaje. La arquitectura queda determinada por una serie de trazas y referentes que caracterizan ese paisaje. Utiliza la vista aérea como estrategia de representación, la cual le permiten interpretar la topografía del lugar de forma global y trazar en su relieve las formas de su arquitectura.

3 / WRIGHT, Frank Lloyd, *Autobiografía*, 1867 (1944), Biblioteca de arquitectura, El Croquis editorial, Madrid 2004, p.209.

4 / WRIGHT, Frank Lloyd: *Primers escrits*. Quetglas, Josep (ed). Barcelona: Edicions UPC, 1994. Op cit. pp.58

de las colinas eran los perfiles de las cubiertas; sus inclinaciones, las inclinaciones de las colinas; las superficies revocadas de las ligeras paredes de madera –metidas bajo la sombra entre los amplios aleros– eran como las planas extensiones de arena del río que corría más abajo, y del mismo color, pues de allí es de donde venía el material que las cubría. **3**

Utilizaba materiales naturales, a ser posible del lugar donde construía el edificio. Estos materiales eran manipulados por la máquina, ya que había que aprovechar los avances que la técnica y el proceso de industrialización proporcionaban. Para él, la integridad se conseguía con el buen uso de los materiales, con la sinceridad de los mismos y con la buena aplicación de la máquina en el proceso de ejecución, aprovechando al máximo sus ventajas. Con la base racionalista de las formas puras consigue en su arquitectura el anclaje al terreno empleando alguno de los materiales del lugar, como la piedra y la madera, que alterna con otros más actuales como el cristal, el acero y el hormigón.

Estrategias en la utilización de materiales sencillos, la sobriedad en su uso, la textura tanto natural como artificial, los colores, vinculándolos al concepto de la luz, son otros aspectos que concurren en el proceso arquitectónico creando una arquitectura más contextual:

la naturaleza proporciona el conocimiento de cómo habrá de construirse un edificio en armonía con sus alrededores, armonía formal que también proviene de sus funciones internas, y del correcto empleo de los materiales y de la máquina, el instrumento amistoso. **4**

En la casa **Pauson**, extrae de la naturaleza los materiales y los integra en

Wright vio por primera vez esas formas asombrosas de los cactus. Por ser muy viva la luz de Arizona, la superficie del edificio debía tamizarla y embeberla. Esas formas naturales eran consideradas por Wright la fuente de toda abstracción, y no sólo la fuente sino también el principio organizador de la arquitectura en su proceso de abstracción. Cada realidad estética tiene una implicación en la naturaleza, en ella reside el fundamento de todas las formas y en la estructura de sus elementos reside la estructura de la arquitectura. La naturaleza ofrece la verdadera noción de la escala, de la proporción y de la correcta relación entre el todo y las partes.

Taliesin tenía que ser una combinación abstracta de piedra y madera, igual que lo son las colinas de aquel entorno. Los perfiles



5 / WRIGHT, Frank Lloyd: *To Arizona, Arizona Highways*, 1940. Reimpr. En Pfeiffer, ed., *Collected Writings*, Vol.4 (Nueva York: Rizzoli, 1994), p.36. "La aceptación del sol en un edificio significa que las líneas de puntos y las superficies de las paredes absorben ávidamente la luz y juegan con ella, y la quiebran y la hacen inocua o la absorben hasta que la luz del sol fusiona el edificio con su emplazamiento, armonizándolo con la creación que lo rodea." 6 / WRIGHT, Frank Lloyd: *Primeros escritos*. Quetglas, Josep (ed). Barcelona: Edicions UPC, 1994. Op. Cit. p.90

su proyecto. Combina los materiales nobles como la madera y la piedra con la estructura monolítica de hormigón, la cual queda escondida detrás de estos materiales que conforman la piel del edificio. Las posibilidades expresivas de la madera y de la piedra son inmensas y como materiales orgánicos que son tienen buen envejecimiento. (Figs. 5 y 6)

Utilizaba la piedra del lugar a la que le sacaba su máxima expresividad mediante la manipulación, el corte y la colocación. Así conseguía que el acabado y la textura de los diferentes edificios también fueran diferentes. En **Taliesin West** para las paredes se recogieron las piedras del desierto –cuarzo de color dorado, verde y rosado– y éstas se colocaron en moldes de madera para unir las con cemento y formar un conjunto original y rústico. En la casa **Herbert Jacobs** el uso de la piedra local enlazaba la estructura al lugar, en términos de color, textura y material. Una vez terminada la construcción, las paredes tenían una solidez que parecían haber formado parte del paisaje desde siempre (Figs. 7 y 8). 5

En muchos de sus proyectos la casa asume la horizontalidad del paisaje. Esta estrategia ya fue iniciada en la casa **Robie**, donde las horizontales las utiliza en abundancia, extendiendo los planos de la cubierta. Utiliza ladrillos romanos más largos para remarcarla y conseguir así la unión al terreno natural. Remata los muros con piedra blanca para acentuar dicha horizontalidad. Hace énfasis en la estructura misma y en la dinámica interacción de las diferentes formas. Los contornos de la casa parecen querer alcanzar el paisaje y ser libres. (Fig. 9)

5 y 6. Casa Pauson, Phoenix, Arizona, 1939-40. La intención de sintonizar con el entorno se hace evidente en el tratamiento de las texturas de este dibujo. El punto de vista elegido desde debajo de la colina, expresa su deseo de explotar el carácter del lugar; el edificio parece un elemento más del paisaje. La silueta de la vegetación enmarca y envuelve el edificio dándole aún más protagonismo.

La línea horizontal es la línea de las cosas domésticas. La virtud de la línea horizontal es invocada respetuosamente en estos edificios. Unas pulgadas de altura ganan una fuerza tremenda en comparación a cualquier extensión a ras de tierra. 6

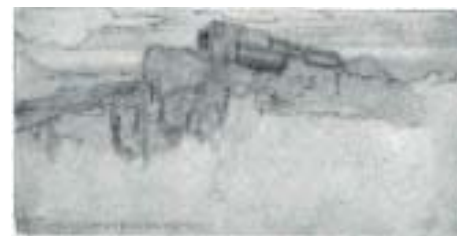
En la casa Sturges y en la casa Oberler vuelve a hacer un uso estratégico del emplazamiento utilizando la estructura en voladizo: los edificios parecen emerger de la montaña, sobre la escarpada pendiente y se proyectan hacia las vistas panorámicas. Ambas casas se construyen desde dentro hacia fuera, en abierta relación con el exterior, transmitiendo esa sensación de vida en contacto con la naturaleza.

Wright hizo del voladizo su principal instrumento para conseguir una nueva libertad de expresión en arquitectura. Creía que el voladizo era la más romántica de todas las posibilidades estructurales. Aparte del acero y el hormigón también diseñó estructuras en voladizo en madera y ladrillo. Las horizontales de la naturaleza que guardan una relación más dinámica con la gravedad son los voladizos, los elementos en suspensión. De las ramas de los árboles aprendió la estructura en voladizo para sus lámparas en Oak park, para su porche en Wingspread, para sus cubiertas también 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, California. (Figs. 10 y 11).

Mediante esta estrategia y su componente marcadamente horizontal persigue la finalidad de que los contornos del edificio alcancen el paisaje y formen un conjunto interactivo en equilibrio. Ello se consigue bien por la extensión de

7 y 8. Casa Herbert Jacobs, 1943.. En la representación de planta, sección y alzados explica cómo modifica la topografía a partir de un montículo artificial que entierra al edificio y cómo éste se mimetiza con el lugar. Trabaja las texturas de la piedra local para acabar de formalizar la integración con el paisaje.

9. Casa Robie, Chicago, Illinois, 1908-10.



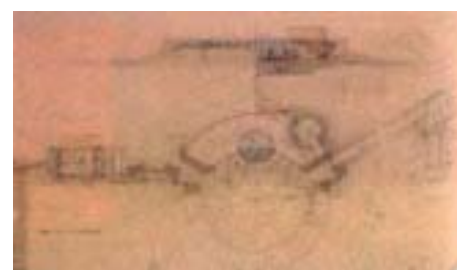
5



6



7



8



9

10. Casa Sturges, California, 1939.

11. Arch Obeler, Malibú, California, 1940-41, (destruida). Enfatiza el voladizo eligiendo un punto de vista muy bajo.

136



10



11

los planos de la cubierta formando potentes voladizos, bien por la prolongación de los muros extendiéndose hacia el exterior, bien por las composiciones de fachada remarcando la componente horizontal por la conformación de los huecos y por el despiece horizontal en algunos casos de los materiales.

También en los estratos de las rocas existe una estructura de planos horizontales en voladizo, los mismos que ayudaron a inspirar la *Fallingwater*. Unos grandes planos en voladizo de hormigón que parecen surgir del lugar, cualifican y mejoran un entorno, ya de por sí, de gran belleza natural. (Fig. 12)

Emplea el recurso de la ruptura de la caja, descomponiendo los planos y los volúmenes, para adaptarse a la topografía del lugar. Aparece un predominio de la masa sobre los huecos, con una clara búsqueda de la horizontalidad en la composición de fachada mediante la prolongación de los antepechos y de las cubiertas. Los planos horizontales en voladizo producen la sensación de que están levitando en el espacio. Una arquitectura que resulta un espectáculo de dramáticos claroscuros, una estructura dinámica de formas por el movimiento de planos ho-



12. *Fallingwater*, 1935-1939. Enfatiza la horizontalidad y los voladizos otorgando a la composición un gran dinamismo. Se trata de una representación muy intencionada del edificio en perfecta integración con su entorno. Las texturas las emplea para representar las rocas, el agua y la vegetación de manera muy sugerente.

rizontales, con el constante fluir del agua del arroyo. Es la obra de Wright que sin duda alguna aparece más auténticamente enraizada con el lugar. (Figs. 13 y 14).

La experimentación con los materiales y con la técnica supuso un gran reto en este edificio. El hormigón había hecho factible el diseño, aunque Wright todavía lo consideraba como un material ilegítimo, como un «conglomerado» que tenía «poca calidad de por sí». En el espacio interior se ve impulsado también a reproducir, mediante la horizontalidad de la mampostería, la carpintería y los muebles, así como con la profusión de la piedra, corcho y madera, la textura material existente en el exterior. (Figs. 15 y 16)

Otro de los principios de Wright era el asentamiento en el terreno adaptándose a las curvas de nivel y, cuando la pendiente era fuerte, abogaba por la planta articulada que permite acoplar-

7 / SORIA, Enric. *J. A. Coderch De Sentmenat. Conversaciones*. Barcelona: Blume, 1979. p. 16. "Los cuerpos geométricos grandes no pueden ser. Entonces hay dos limitaciones: adaptarse en planta a las curvas de nivel a base de quiebros que nunca tengan una longitud mayor que el tipo de cubrición. Después está la altura, los escalonamientos. Esto me gusta mucho. Se consiguen vistas, no se estropea el paisaje. (...) Es decir: el sistema escalonado, en altura y horizontal, siempre adaptándose al terreno (que al terreno nunca parezca que se le haya hecho daño), y la elasticidad de la distribución."

se a la topografía del lugar de una manera más fácil y natural que la planta rectangular. En la composición volumétrica apuesta por un escalonamiento de los edificios para integrarse con el perfil natural de un terreno, huyendo de los grandes muros de contención y de las grandes excavaciones que agujerean la montaña como si fuera una cantera o como si le extrajeran una muela. 7

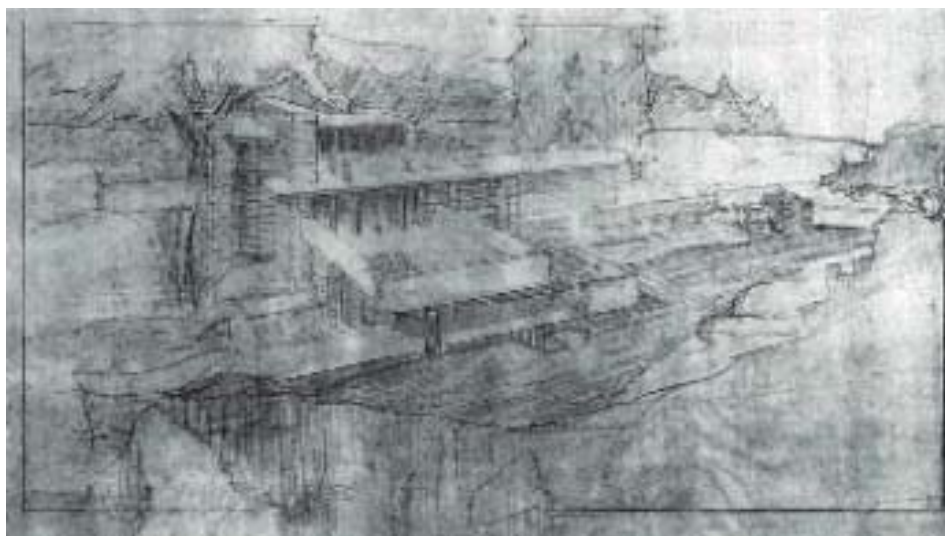
Durante la segunda etapa de Wright, cuando empieza a trabajar con los *textile-block*, la relativa pequeña escala de los bloques le permiten diseños que sigan estrechamente los contornos del paisaje, como es el caso de la casa **Freeman**, que se basa en una composición escalonada. Los volúmenes se construyen acorde con la fuerte pendiente y se van aterrazando para acoplarse al desnivel del terreno. (Figs. 17 y 18).

Wright coloca la casa al mismo tiempo sobre y dentro de la naturaleza y hace frente a la singularidad del emplazamiento con la descomposición del volumen del edificio en una serie de estratos horizontales. La presencia de una oposición entre lo racional-horizontal y lo emocional-vertical, según terminología de Bruno Zevi, y de un fuerte contraste entre los materiales, muestra su deseo de explotar al máximo la estrategia formal de la descomposición. No existe una base firme sobre la que el edificio se asiente, como tampoco una cubierta única e identificable como su remate superior. La casa se despliega en elementos sucesivos que van creciendo desigualmente, como sucede en los organismos vivos.

13. Perspectiva de la *Fallingwater*. En esta perspectiva hace énfasis en la estructura misma y en la dinámica interacción entre las diferentes formas geométricas y los voladizos, eligiendo un punto de vista muy bajo, estrategia gráfica muy común en él.

14. Planta de la *Fallingwater*. Representa las curvas de nivel con una clara intención de plasmar la topografía del emplazamiento y expresa el concepto de la ruptura de la caja encajando los muros estratégicamente en el terreno.

En los proyectos de urbanizaciones en emplazamientos con pendiente se aplican estas estrategias de la descomposición y del escalonamiento. En **San Marcos-in-the-desert resort** (Figs. 19 y 20), construida en un terreno de fuerte pendiente, en lugar de intentar nivelar el terreno lo que hace es adaptar las ca-



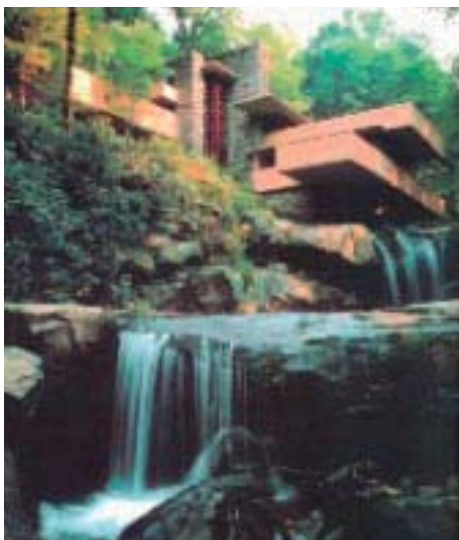
12



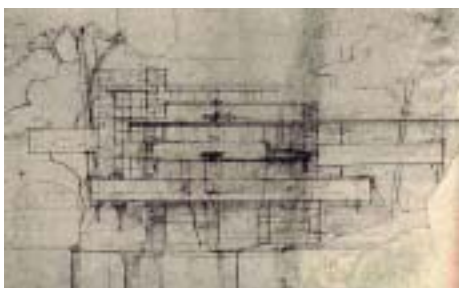
13



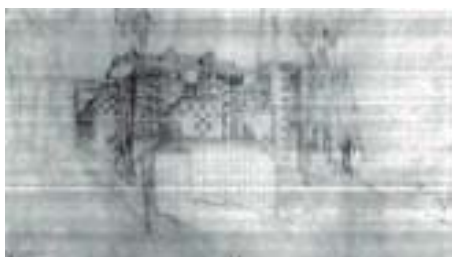
14



15



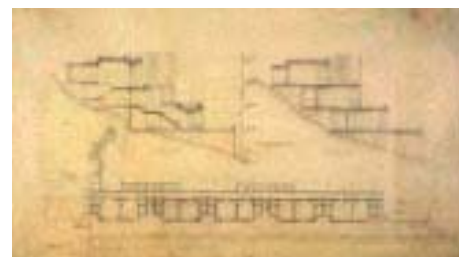
16



17



18



19



20

15 y 16. *Fallingwater*. En el alzado vemos la correspondencia con las formas representadas en la perspectiva anterior. Los conceptos de asimetría, horizontalidad y relación entre masa o macizos con los huecos quedan perfectamente explicitados. Es sin duda el alzado más representativo. En él explica el encaje del edificio y la relación entre los diferentes niveles y el terreno.

17 y 18. Casa Samuel Freeman. Los Angeles, California, 1924. En estas perspectivas representa el edificio en su entorno más próximo adaptándose a la topografía. La vegetación rodea el edificio y delimita la parcela. Se trata de una composición de volúmenes asimétrica e irregular, de perfiles complejos y fiel al principio de la ruptura de la caja. En estas representaciones se refleja el énfasis en la volumetría y la acertada elección de los puntos de vista.

19 y 20. San Marcos-in-the-desert. En las secciones representa el perfil del terreno en relación a los diferentes planos y a la volumetría del edificio, la cual va escalonando adecuándose al terreno. Utiliza las estrategias de descomposición y de escalonamiento y los muros de contención le permiten aterrizar el terreno. En la visión en perspectiva describe con detalle los efectos en los que basa su arquitectura: las montañas, el triángulo, la geometría de las plantas locales, las texturas y las formas escalonadas.

sas a las irregularidades del mismo, y así mediante un sistema de construcción escalonada los volúmenes quedan perfectamente integradas con el paisaje.

Existe una intención arquitectónica clara de experimentar con la multiplicación o desmontaje de cajas ó módulos simples escalonados. Se trata de crear múltiples espacios en el interior, en el exterior, entre las cajas, destruyendo o superponiendo las que no crecen más que un solo y único sentido. Arquitectónicamente se parte de una serie de elementos geométricos simples que exteriormente aparecen como cajas lisas neutras, renunciando a todo lo que es superfluo, en las que la sutileza de los cambios de la textura del material, el hormigón, la madera, la tierra, el hierro, que se van transformando a lo largo del tiempo, adquiere gran importancia.

Se trata también de elaborar espacios de vida diversificados estableciendo hasta el infinito un diálogo entre las mismas cajas, y también entre las cajas y la naturaleza. Este espíritu se refleja en los dibujos de estudios generales del proyecto de urbanización para el **Doheny Ranch Resort**, en los que la edificación aparece íntimamente integrada al emplazamiento. El escalonado potencia los planos horizontales que se conectan con los accesos, amplificando la imagen la unidad arquitectónica a gran escala. Debido a su textura rocosa y a su dispersión en la exuberante vegetación, la arquitectura fragmentada emerge de un entorno lleno de plantas como si formara parte de las colinas, de los cañones, de los barrancos de la Sierra Madre. 8 (Figs. 21 y 22)



21 y 22. Doheny Ranch Resort, Los Angeles, proyecto, 1923, Sierra Madre, California. En el dibujo a lápiz difumina las líneas de los edificios en la vegetación, con la intención de no violentar el orden y los elementos existentes. La perspectiva coloreada es uno de los más fascinantes dibujos de Wright. En él, parte de Be-



21



22

## Conclusiones

La transformación del lugar por la arquitectura es un proceso interactivo y en continua evolución. En todos los casos analizados de Wright subyace este proceso interactivo, basado, a su vez, en unas reglas y unas intenciones, digamos arquitectónicas, que se reflejan en los dibujos y que aparecen como constantes de este arquitecto desde la primera fase de toma de contacto con el lugar hasta la fase final de formalización de esa arquitectura. El análisis de estos procesos a través del dibujo como medio de reflexión, ha permitido comprobar los distintos niveles de diálogo con el lugar, la preocupación por el entorno y por la relación con su arquitectura. A partir de ahí se han podido identificar diversas estrategias y formas de

representar gráficamente el lugar. El dibujo se convierte así en el instrumento más eficaz para presentar las intenciones de cada proyecto, estableciéndose una clara relación entre arquitectura y representación, entre las estrategias arquitectónicas y las estrategias gráficas para transmitir esas ideas, esas intenciones. Los dibujos a veces nos van bien para explicar estos conceptos pero sobre todo para explicar el proceso que hay detrás de esa intención de dotar de un carácter más expresivo a la arquitectura insistiendo en los valores físicos del entorno.

En el inicio del proceso creativo son las trazas del lugar, la topografía, las orientaciones, las vistas, los materiales y el clima los valores perceptivos del entorno que conformarán el lugar. Todos estos elementos configuran un campo de fuerzas vivas determinantes para el proyecto arquitectónico. En los primeros dibujos de Wright, la significación de las trazas del lugar y de los elementos naturales, adquiere ya su protagonismo.

A ello se añaden las inflexiones, giros, descomposiciones de una planta para adaptarse a unas curvas de nivel, las aberturas buscando las buenas orientaciones, la prolongación de muros y voladizos para extenderse hacia el paisaje y la preservación de unas rocas, de un árbol, de un montículo, hitos del lugar que interesa conservar entrando a formar parte de la arquitectura. Todas estas estrategias conllevan un proceso interactivo en el que el edificio enfatiza las directrices ocultas existentes en el lugar.

Asimismo, la percepción que tiene del emplazamiento y su capacidad de tomar posesión de él colocando estra-

terly Hills es metamorfoseada en esta fabulosa urbanización. El estilo gráfico del dibujo a color refleja el material propuesto para la edificación, su calidad terrosa, como diluida, que contribuye a la integración del conjunto arquitectónico en el paisaje.

## Bibliografía

- ANDO, Tadao. En: *El Croquis*, nº 44. 1990. Madrid: EL Croquis editorial.
- CLEARY, Richard, LEVINE, Neil, MAREFAT, Mina, BROOKS PFEIFFER, Bruce, SIRY, Joseph, STIPE, Margo. *Frank Lloyd Wright*. Skira Rizzoli, New York, 2009.
- DORFLES, Gillo. *Naturaleza y artefacto*. Barcelona: Lumen, 1972.
- FORSEE, Aylesa. *Frank Lloyd Wright, su vida y su obra*. Buenos Aires: Víctor Lerú, 1960.
- GIEDION, Sigfrido. *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición*. 4a ed. Barcelona: Científico-Médica, 1968.
- GREGOTTI Vittorio. *El Territorio de la Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- SORIA, Enric. *J. A. Coderch De Sentmenat. Conversaciones*. Barcelona: Blume, 1979.
- TREIBER, Daniel. *Frank Lloyd Wright*. Editions Hazan, Paris, 2008. 192 páginas.
- WRIGHT ; F. L. *The Meaning of Materials-Stone* (Abril 1928) En: *In the Cause of Architecture: essays by Frank Lloyd Wright for Architectural Record 1908-1952*. Frederick Guthrie (ed.) New York : Architectural Record, 1975.
- WRIGHT, Frank Lloyd. *El futuro de la Arquitectura*. Buenos Aires: Ed. Poseidón, 1957.
- WRIGHT, Frank Lloyd: *Primers escrits*. Quetglas, Josep (ed). Barcelona: Edicions UPC, 1994.
- WRIGHT, Frank Lloyd. *Autobiografía*, 1867 (1944), Biblioteca de arquitectura, El Croquis editorial, Madrid 2004, p.209.
- WRIGHT, Frank Lloyd: *To Arizona, Arizona Highways*, 1940. Reimpr. En Pfeiffer, ed., *Collected Writings*, Vol.4 (Nueva York: Rizzoli, 1994), p.36.

tégicamente su edificio quedan reflejadas en sus dibujos.

Wright es un arquitecto para el que el dibujo es una importantísima herramienta de trabajo y de proyecto, un arquitecto que “dibuja” y dibuja de una manera moderna que tiene que ver con la nueva visión de aquella generación en la que aparece el cine y la fotografía. Ello le permite una mayor capacidad para generar formas dialogantes con el lugar y para expresar gráficamente sus ideas. La representación arquitectónica no es sólo una herramienta sino algo que permite experimentar continuamente durante el proceso creativo y en muchos casos, combinar su trabajo como arquitecto con reflexiones teóricas que analizan estos aspectos sobre la importancia del emplazamiento en su arquitectura.



## PLACE, DRAWING AND ARCHITECTURE IN WRIGHT

by Carmen Escoda Pastor

Drawing is a fundamental mechanism for Wright to reflect on and express through the creative process. He uses drawings to outline concepts and strategies that are highly relevant to his architecture, including integration with the natural landscape through basic rules which partly emerge from the intuition he revealed on the latent order of place. He valued the site in the project as yet another element in its composition, and he extracted the poetic character of nature, wherein lay the motivation for the action that was the beginning of the project.

In Wright's architecture, architectural forms grow out of the place, yet he is also capable of endowing it with new meanings through the use of certain resources and strategies; he is capable of creating a complex unity of interactions which leads him to bring elements inherent to the location into his architecture. The very forces of the topography intermingle and interplay with the very forces of architecture through a variety of strategies, such as prolonging walls and overhangs, fitting the floor plan onto the topography, destroying the box, decomposition and using materials, colours and textures from the site.

Wright's drawings – and his texts, too – serve as crucial reference for understanding the processes and goals of this architecture in which the main sources of inspiration are based on nature itself, on the landmarks, materials and personality of the place, exploiting to the utmost the clues and strength often concealed in it.

### GRAPHIC AND ARCHITECTURAL DIALOGUE STRATEGIES WITH THE PLACE

The interaction process between the project and the information on the site is reflected in Wright's drawings, in which the architect strategically combines graphic variables, registers and techniques to express these processes and intentions. Therefore, we must delve into Wright's thinking, and especially into his drawings, in order to investigate how he arrived at this final picture of his buildings' harmony with the landscape, with what premises and through what means, and to analyse the graphic strategies he used to depict these relationships between architecture and place, between architecture and nature.

Wright's buildings do not emerge as a preconceived idea that impinge violently on the pre-existing order; rather they emerge from an understanding of the approach to the site as a variation in the landscape, from an environment that is a living system in evolution whose intervention it improves its vital constant features and its environmental quality.

To create a kind of architecture linked to its environs, to make it natural, Wright based his work on a process

1 / WRIGHT, F. L. "The Meaning of Materials-Stone" (April 1928) In: *In the Cause of Architecture: Essays by Frank Lloyd Wright for Architectural Record 1908-1952*, (edited by Frederick Gutheim) New York: Architectural Record, 1975. p. 171.

2 / GIEDION, Sigfrido. *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición*. 4ª ed. Barcelona: Científico-Médica, 1968. Op. Cit. p.574

3 / WRIGHT, Frank Lloyd, *Autobiografía*, 1867 (1944), Biblioteca de arquitectura, El Croquis editorial, Madrid 2004, p.209.

of identifying what characterised the environment, and this process is closely tied to a graphic process of capturing the information on paper starting from the very first contact with the site.

The formal richness that we find in his architecture is largely the outcome of his inspiration in nature. A dialogue is forged based on a series of compositional and formal laws which are inspired by the laws of nature, by the study of rocky outcroppings and the structure of trees, plants and cactuses. In this respect, he writes:

"The layers of rocks in a quarry are an argument to me. There is a suggestion in the strata and the character of their formations. I love to sit down and feel them, as they are. I have often thought that if I had been commissioned to design monumental buildings, I would have looked to Arizona's Grand Canyon for inspiration (...)."<sup>1</sup>

The best place was the side of a ravine, which gave a broad perspective and where there were two large eucalyptus trees characteristic of the setting (Willits House), or the outline of the mountains (Taliesin West), or waterfalls (*Fallingwater*), or growing on a summit (Arch Oboler House), or on an overhang (Pauson House), or seeking an outcropping rocks overlooking the sea, like in Walker House, located on the edge of the Pacific Ocean. In the sketch of the floor plan of Walker House, Wright explains the process of adaptation to the existing geological structure (Fig. 1). The adaptation to the landscape becomes even more radical in the different ways that the building opens up to the outside. The play of levels and overhangs allows the indoors to reach out to the rocks outside. Rising up over a rocky seaside landscape, the living room pours out onto the seascape while the private quarters are nestled inside. The lighting from above allows the house to burrow into the rocks like a large stone plinth-wall. The architecture burrows into the natural, rugged geographic features of the environment, forging relationships with all the elements in the site. The geometric strength of the building reaffirms the organic nature of the physical elements of the site, where the architectural object allows itself to be penetrated by natural forms (Fig. 2).

Based on this hexagonal grid inspired by the geometry of the rocks and the free layout of the walls, the building can continue to grow indefinitely, like a living organism. This interactive process between architecture and place, latent in this work, heralds the appearance of new concepts like organic architecture and the destruction of the box. As Giedion said, referring to them:

"The freedom of Wright's floor plans, which spread out in all directions like a growing plant, and his tendency to envision the entire house as a single continuous space, suddenly made European architects aware of the rigidity of their designs. The prairie man taught them how to return to living forms."<sup>2</sup>

Wright sometimes defined organic architecture as a kind of architecture in which all the parts refer to the whole, just as the whole refers to all the parts: continuity and integrity. He devised the concept of spatial continuity, the idea of the fluidity of the floor plan, the dynamic nature of architecture. The building opens up to the outside and extends into the lines of the landscape. He seeks a system, a way more than a form. The buildings are based on an organic process of growth and formalisation. The very organic concept extends beyond the concept of spatial fluidity.

San Marcos-in-the-Desert is also based on this organic growth process. The floor plan, made up of triangles and right angles, fits into the lay of the land with utter ease and makes possible a process of continuous growth. The geometry of the desert is captured and reproduced in this project, which encroaches into the land while respecting its inherent organic qualities (Fig. 3).

Another building that gently fits into the place, as if it had sprung from there, is Taliesin West. The lines of the site are echoed in the composition of the floor plan again, and parallel galleries and cross-paths precede a diagonal expansion towards faraway vistas, in this case the mountains and desert of Arizona. The building had to be in perfect harmony with the desert, and its geometry had to be associated with the natural elements (Fig. 4).

The horizontal composition is stressed through horizontal clefts and gaps. In the desert, the lines were harsh, clear and sharp: Taliesin West had to harmonise with the cactus and bare rock. Taliesin is where Wright saw these amazing cactus shapes for the first time. Since the light in Arizona is so bright, the surface of the building had to filter and absorb it. Wright viewed those natural shapes as the source of all abstraction, not just the source but also the organizing principle of architecture in its process of abstraction. Each aesthetic reality had an implication in nature, and therein lay the underpinning of all shapes; and the structure of architecture lies in the structure of the nature's elements. Nature offers a true notion of scale, proportion and the proper relationship between the whole and its parts.

"Taliesin had to be an abstract combination of stone and wood, just like the hills around it. The shapes of the hills were the shapes of the roof; its slope was the slope of the hills; the rendered surfaces of the light wooden walls – nestled in the shade between the broad overhangs – were like the flat extensions of the sand in the river that flowed further down, and of the same colour, as that is where the material covering them came from."<sup>3</sup>

He used natural materials, if possible from the site where the building was being constructed. These materials were manipulated by machine, as it was im-



4 / WRIGHT, Frank Lloyd: *Primers escrits*. Quetglas, Josep (ed). Barcelona: Edicions UPC, 1994. Op cit. pp.58

5 / WRIGHT, Frank Lloyd: *To Arizona*, Arizona Highways, 1940. Reimpr. In Pfeiffer, ed., *Collected Writings*, Vol.4 (New York: Rizzoli, 1994), p. 36: "The acceptance of the sun in a building means that the lines of corners and surfaces of the walls eagerly absorb the light and play with it, and they weaken it and make it innocuous or absorb it until the sunlight merges the building with its site, harmonising it with the creation around it."

6 / WRIGHT, Frank Lloyd: *Primers escrits*. Quetglas, Josep (ed). Barcelona: Edicions UPC, 1994. Op. Cit. p. 90.

portant to take advantage of the advancements that technology and the process of industrialisation provided. To him, integrity was achieved with a sound use of materials, with their sincerity and with a skilful application of machinery in the construction process, making the most of its advantages. With the rationalist underpinning of pure shapes, he manages to anchor his architecture in the land by using materials from the site, such as stone and wood, which alternate with other more modern materials like glass, steel and concrete.

Strategies such as using simple materials, sobriety in their use, both natural and artificial textures, colours and linking them to the concept of light are yet other features that concur in the architectural process, creating a more contextual kind of architecture:

"Nature provides knowledge of how a building should be made in harmony with its environs, a formal harmony which also comes from its internal functions and from the proper use of materials and machines, the friendly instrument."<sup>4</sup>

In Pauson House, he sources the materials from nature and brings them into his project. He combines fine materials like wood and stone with the monolithic concrete structure, which is hidden behind these materials that clad the building's outer skin. The expressive possibilities of wood and stone are immense, and as the organic materials they are, they age beautifully (Figs. 5 and 6).

He used stone from the site, from which he drew the maximum expressiveness through manipulation, cutting and placement. He thus managed to get the finish and texture of the different buildings to be different as well. In Taliesin West, he gathered stones from the desert for the walls – golden, green and rosy-coloured quartz – and placed them in wooden moulds to join them with cement and devise an original, rustic whole. In Herbert Jacobs House, the use of local stone linked up the structure with the site in terms of colour, texture and material. Once construction was finished, the walls were so solid that they appeared to have always been part of the landscape.<sup>5</sup>

In many of his projects, the house takes on the horizontal lines of the landscape. This strategy got its start in Robie House, where he uses an abundance of horizontal lines, extending the planes of the roof. He uses elongated Roman brick to set it off and achieve a union with the natural terrain. He tops the walls with white stone to accentuate this horizontality. He stresses the structure itself and dynamic interaction of the different shapes. The outlines of the home seem to want to reach out to the landscape and free themselves (Fig. 9).

"The horizontal line is the line of domestic things. The virtue of the horizontal line is respectfully invoked in these buildings. A few inches in height gain tremendous strength compared to any extension at ground level."<sup>6</sup> In Sturges House and Obeler House he once again

makes strategic use of the site by using overhangs: the buildings seem to emerge from the mountain, over the steep slope and project themselves out towards the scenic views. Both houses were built from the inside out, in open interaction with the outdoors, conveying that sensation of life in contact with nature.

Wright made overhangs his main instrument for achieving a new freedom of expression in architecture. He believed that the overhang was the most romantic of all the structural possibilities. In addition to steel and concrete, he also designed overhanging structures in wood and brick. The horizontal lines of nature with the most dynamic relationship with gravity are overhangs, elements in suspension. From tree branches he learned about overhanging structures for his lamps in Oak Park, for his porch in Wingspread, for his overhanging roofs and such bold structures as Sturges House (1939) in Brentwood Heights, Los Angeles, and the design of Arch Oboler House (1940) in Malibu, California (Figs. 10 and 11).

Through this strategy and its markedly horizontal quality, he pursued the goal of ensuring that the building's outlines reached the landscape and formed an interactive, balanced whole. This is achieved either by extending the planes of the roof by shaping powerful overhangs, or by prolonging the walls towards the outside, or by facade compositions that highlight the horizontal component through the shaping of gaps and by the horizontal breakdown of the materials in some cases.

In the strata of rocks there is also a structure of overhanging horizontal planes, the same ones that helped to inspire *Fallingwater*. Its large overhanging concrete planes seem to emerge from the site, to describe and improve the surroundings which in themselves are already extremely naturally beautiful (Fig. 12).

Wright uses the resource of breaking the box, decomposing the planes and volumes, to adapt to the topography of the site. Mass comes to predominate over void, with a clear quest for horizontality in the composition of the facade by extending the window ledges and roofs. The overhanging horizontal planes create the sensation of floating in space. This architecture ends up being a spectacle of dramatic chiaroscuro, a dynamic structure of forms through the movement of horizontal planes, with the constant flow of water from the brook. This is the Wright work that unquestionably seems to be the most authentically rooted in the site (Figs. 13 and 14).

Experimentation with materials and technique entailed a huge challenge in this building. Concrete made the design feasible, although Wright still regarded it as an illegitimate material, as a "conglomerate" that had "little quality of itself". The material texture outdoors was reproduced in the interior through the horizontality of the masonry, woodwork-

7 / SORIA, Enric. *J. A. Coderch De Sentmenat*.

*Conversaciones*. Barcelona: Blume, 1979. p. 16. "Large geometric bodies cannot exist. So there are two limitations: adapting horizontally to the ground curves based on bends that are never longer than the kind of covering. Then comes the height, the staggered volumes. I like this a lot. It achieves views that do not ruin the landscape. (...) That is, the staggered system, both vertically and horizontally, always adapted to the land (which never seems to have damaged it), and the elasticity of the layout."

ing and furniture, as well as through the profusion of stone, cork and wood (Figs. 15 and 16).

Another of Wright's principles was settlement in the land, adaptation to the curves of the ground, and when the slopes were steep, he advocated an articulated floor plan that could adapt to the lay of the land more easily and naturally than a rectangular floor plan. In his volumetric compositions, he preferred to stagger buildings to integrate them into the natural contours of the land, avoiding large retaining walls and huge excavations which bored holes into the mountain as if it were a quarry, or like pulling teeth.<sup>7</sup>

During Wright's second stage, when he began to work with textile-blocks, the relatively small scale of the blocks enabled him to render designs that closely followed the outlines of the landscape, such as in Freeman House, which is based on a staggered composition. The volumes are built in accordance with the steep slope and are terraced to fit into the incline of the land (Figs. 17 and 18).

Wright places the house simultaneously over and inside nature and handles the uniqueness of the site by decomposing the volume of the building into a series of horizontal strata. The presence of an opposition between the rational-horizontal and the emotional-vertical, according to Bruno Zevi's terminology, and the striking contrast between the materials, reveal his desire to exploit the formal strategy of decomposition to its utmost. There is no steady foundation on which the building rests, just as there is no single, identifiable roof to top it. The house unfolds into successive elements that grow unevenly, just like in living organisms.

These strategies of decomposition and staggering are applied in urban development projects in sloping sites. In San Marcos-in-the-Desert Resort (Figs. 19 and 20), built on a steeply sloping plot of land, instead of trying to level the land, what Wright does is adapt the houses to its rugged terrain. Thus, through a system of staggered construction, the volumes are seamlessly integrated into the landscape.

There is a clear architectural intention to experiment with multiplying or dismantling simple staggered boxes or modules. The goal is to create multiple spaces inside, outside and between the boxes, destroying or superimposing the ones that do not grow in more than a single direction. Architecturally, this starts with a series of simple geometric elements that look like neutral, smooth boxes on the outside, ridding themselves of everything that is superfluous, in which the subtlety of the changes in the texture of the material, concrete, wood, earth and iron, which transform over time, comes to the fore.

The goal is also to elaborate diversified living spaces by establishing a dialogue between the boxes themselves, as well as between the boxes and nature, to the nth degree. This spirit is reflected in the renderings of general studies of the urban development project



for the Doheny Ranch Resort, in which the buildings seem to be intimately linked to the site. The staggering enhances the horizontal planes that are connected to the entrances, amplifying the picture of architectural unity on a large scale. Due to its rocky texture and its dispersion amidst lush vegetation, the fragmented architecture emerges from a plant-filled setting as if it were a very part of the hills, the canyons, the ravines of the Sierra Madre (Figs. 21 and 22).<sup>9</sup>

### CONCLUSIONS

The transformation of the place through architecture is an interactive process in constant evolution. All the Wright cases analysed are grounded on this interactive process, which is based, in turn, on rules and intentions, let us call them architectural ones, which are reflected in the renderings and appear as constant fixtures in this architect from the very moment he engages in contact with the place until the last phase of formalising this architecture. An analysis of these processes through drawing as a medium of reflection has enabled us to confirm the different levels of dialogue with the site, the concern with the environment and with the relationship with his architecture. From there we have been able to identify a number of strategies and forms of graphically depicting the site. The drawing thus becomes the most effective instrument for illustrating each project's intentions, forging a clear relationship between architecture and rendering, between the architectural strategies and the graphic strategies used to convey these ideas and intentions. Sometimes drawings help us not only to explain these concepts but especially to explain the process behind that intention to give architecture a more expressive character by stressing the physical values of the environs.

The lines of the place, the topography, the orientations, the views, the materials and the climate, the perceptual values that will shape the place, are the core of the creative process. All of these elements shape a live energy field which is crucial to the architectural project. The significance of the contours of the site and the natural elements took centre stage even in Wright's early drawings.

They are joined by the inflections, turns and decompositions of a floor plan designed to adapt to the curves of the ground, the openings seeking optimal orientations, the extensions of walls and overhangs to reach out to the landscape and the preservation of rocks, of a tree, of a hill, landmarks in the place that should be conserved to become part of the architecture. All of these strategies entail an interactive process in which the building stresses the hidden clues existing in the place.

Likewise, Wright's perception of the place and his ability to take possession of it by strategically situating his buildings in it are reflected in his renderings.

Wright is an architect for whom drawing is an extraordinarily important working and design tool, an archi-

tect who "draws" and draws in a more modern fashion, which has to do with the new vision of the generation that witnessed the advent of film and photography. This gave him a greater capacity to generate forms that engage in dialogue with the place and to graphically express his ideas. Architectural rendering is not only a tool but also something that allows him to constantly experiment during the creative process, and oftentimes to combine his work as an architect with theoretical reflections that analyse key factors in the importance of place in his architecture.

### BIBLIOGRAPHY

- ANDO, Tadao. In: *El Croquis*, no. 44. 1990. Madrid: EL Croquis editorial.
- CLEARY, Richard, LEVINE, Neil, MAREFAT, Mina, BROOKS PFEIFFER, Bruce, SIRY, Joseph, STIPE, Margo. *Frank Lloyd Wright*. Skira Rizzoli, New York, 2009.
- DORFLES, Gillo. *Naturaleza y artefacto*. Barcelona: Lumen, 1972.
- FORSEE, Aylesa. *Frank Lloyd Wright, su vida y su obra*. Buenos Aires: Víctor Lerú, 1960.
- GIEDION, Sigfrido. *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición*. 4<sup>a</sup> ed. Barcelona: Científico-Médica, 1968.
- GREGOTTI, Vittorio. *El Territorio de la Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- SORIA, Enric. *J. A. Coderch De Sentmenat. Conversaciones*. Barcelona: Blume, 1979.
- TREIBER, Daniel. *Frank Lloyd Wright*. Editions Hazan, Paris, 2008. 192 pages.
- WRIGHT, F. L. *The Meaning of Materials-Stone* (April 1928) In: *In the Cause of Architecture: Essays by Frank Lloyd Wright for Architectural Record 1908-1952*. Frederick Gutheim (ed.) New York: Architectural Record, 1975.
- WRIGHT, Frank Lloyd. *El futuro de la Arquitectura*. Buenos Aires: Ed. Poseidón, 1957.
- WRIGHT, Frank Lloyd. *Primers escrits*. Quetglas, Josep (ed). Barcelona: Edicions UPC, 1994.
- WRIGHT, Frank Lloyd. *Autobiografía, 1867 (1944)*, Biblioteca de arquitectura, El Croquis editorial, Madrid 2004, p. 209.
- WRIGHT, Frank Lloyd. *To Arizona*, Arizona Highways, 1940. Reissue. In Pfeiffer, ed., *Collected Writings*, Vol. 4 (New York: Rizzoli, 1994), p. 36.

### FIGURES

1 and 2: Walker House, on the edge of the Pacific Ocean, Carmel, California, 1950. The lines follow an orderly grid that is based on the natural geometric formations in the site. Wright intentionally draws the rocks as hexagonal, geometric lines, which also appear in the layout of the floor plan.

Fig. 3. Floor plan of San Marcos-in-the-Desert Resort in Arizona, 1928. The transition from the angular geometry of the building to the sinuousness of the curves in the land is rendered by using a faltering line for the curves and a bold, straight line for the angles. The triangular shapes and lines of the desert are suggested in this floor plan rendering.

Fig. 4: Taliesin West in Scottsdale, Arizona (1937-1938). In this drawing, the bold, defined line of the architectural elements is juxtaposed with the more sinuous, faltering lines of the landscape. The architecture is determined by a series of lines and referents that characterise the landscape. He uses an aerial view as an illustration rendering strategy, which enables the topography of the site to be interpreted globally and the forms of his architecture to be traced on its relief.

5 and 6: Pauson House, Phoenix, Arizona, 1939-40. The intention of harmonising with the environment is clear in the treatment of textures in this rendering. The vantage point chosen from under a hill expresses his desire to exploit the character of the site; the building seems like part of the landscape. The silhouette of the vegetation frames and envelops the building, bringing it even more to the fore.

7 and 8: Herbert Jacobs House, 1943. In the floor plan, cross-section and elevation renderings, Wright shows how he modifies the topography through a manmade hill that buries the building and how this one mimics the site. He works the textures of local stone to fully formalise the integration with the landscape.

9: Robie House, Chicago, Illinois, 1908-10.

10 (right): Sturges House, California, 1939.

11: Arch Obeler, Malibu, California, 1940-41, (torn down). He stresses the overhang by choosing a very low vantage point.

12: *Fallingwater*, 1935-1939. He stresses the horizontal planes and overhangs, conferring a great deal of dynamism on the drawing. This is a highly intentional rendering of the building in perfect integration with its environs. He uses the textures to depict the rocks, water and plants in a highly suggestive way.

13: Perspective of *Fallingwater*. In this perspective, he stresses the structure itself and the dynamic interaction among the different geometric shapes and overhangs, choosing a very low vantage point, an illustration strategy Wright often uses.

14: Floor plan of *Fallingwater*. Wright shows the curves of the land with a clear intention of capturing the topography of the site and expressing the concept of breaking the box by strategically burrowing the walls into the land.

15 and 16: *Fallingwater*. In the elevation, we can see the correspondence with the forms depicted in the previous perspective. The concepts of asymmetry, horizontality and the relationship between mass or solid with gaps are skilfully rendered. This is unquestionably the most representative elevation. It explains how the building fits into the land and the relationship between the different levels and the land.

17 and 18: Samuel Freeman House. Los Angeles, California, 1924. In these perspectives, Wright illustrates the building in its closest environs, adapting to the topography. The vegetation surrounds the building and delimits the plot of land. It is a composition featuring asymmetrical, irregular volumes and complex contours, and it is faithful to the principle of rupturing the box. These renderings reflect the emphasis on volumetrics and the skilful choice of vantage points.

19 and 20: San Marcos-in-the-Desert. The cross-sections depict the contour of the land in relation to the different planes and the volumetrics of the building, which is staggered in order to fit in with the land. Wright uses the strategies of decomposition and staggering, and retaining walls enable him to terrace the land. In the perspective view, he provides a detailed description of the effects on which his architecture is based: mountains, the triangle, the geometry of local plants, textures and staggered shapes.

21 and 22: Doheny Ranch Resort, Los Angeles, design, 1923, Sierra Madre, California. In the pencil drawing, he blurs the lines of the buildings in the vegetation with the intention of not upsetting the existing order and elements.

The coloured perspective is one of Wright's most fascinating drawings. In it, part of Beverly Hills metamorphoses into this fabulous urban development. The graphic style of the coloured drawing reflects the material suggested for the building, its earthy quality, as if it were diluted, which contributes to the architectural complex's integration into the landscape.



1 / About relations between Idea, Ideation and Graphic Expression, and if you want a larger study of these concepts by the author of this article, see: *Aproximación a una Genealogía de la Ideación*, Ed. Universidad de Granada, A. 2009. You can also download on the website: [www.rafaelgg.com](http://www.rafaelgg.com)

2 / KAHN, L. I.: *Escritos, conferencias y entrevistas*, Ed. El Croquis Editorial, Biblioteca de Arquitectura, Madrid, A. 2003, P. 125.

3 / Ibidem.

4 / SEGUÍ DE LA RIVA, Javier, *Propuestas de convenciones estructuradoras para la enseñanza del dibujo y la iniciación al proyecto en los nuevos planes de estudio*, Ed. Revista EGA nº 6, Valencia, A.2001, P.32.

5 / KAHN, L. I.: *Escritos, conferencias y entrevistas*, Ed. El Croquis Editorial, Biblioteca de Arquitectura, Madrid, A. 2003, P. 228.

6 / SEGUÍ DE LA RIVA, Javier: *Consideraciones teóricas acerca del proyecto arquitectónico y su pedagogía básica*, Ed. Revista EGA nº3, Valencia, A.1995, P.46.

7 / Ibidem.

8 / KAHN, L. I.: *op.cit.*, P. 228.

## THE OBJECT OF IDEATION LIKE UNFINISHED ENTITY

by Rafael García Quesada

### Key words

*Artistic creation; Ideation; Conception; Devised;*

### Abstract

The devised thing, the created thing, constructed or the elaborated thing... is really different ways, sometimes to only name, to those put space-temporary entity in a "right there"... Perhaps there is no more generic classification of everything what it happens of human occurring and that by all means the artistic creation includes so much as products of the different technical activities. In effect, one *planning figure* it is a devised entity, also is it *urbanization project* or one *constructed work*. Also, *picture* or one *sculpture*, one *musical piece* or one *Literature work*, are devised, created or elaborated entities. The present article tries to approach, as an introduction, a quality of these *entities* that cannot be defined as obvious or clear, at first. One is the quality of *incomplete*, or *unfinished entity*, that has all the devised one. We treated in these lines, some principles or reasons for which we can affirm, that one *constructed work*, one *sculpture*, one *painting*... one *musical piece* or even one *Literature work* they share all of them, the quality of *incomplete* or *unfinished entity*.

This paper could have been titled "The created thing like unfinished entity", but then we must have described "too much" the created thing. At first, it would be "creation with express intention to be it", as there are too, fortuitous or even unconscious creations... like conscious destructions... Secondly, it would be "creation in-materialized", since it is not a creation "exnihilo", but inserted "in" a specific matter, made "from" a matter and with an aim that "is" also, a concrete matter... also and in a similar way: a space-temporary reality. Thirdly, we must it have called "creation that can be expressed", since this article cannot deal with other types of metaphysical, subjective or even indescribable creations... no matter how much "the one that is beyond the physics" could attract to us. And in fourth place, because it had also been needed "creation with the prerogative of being grafiable"... That's why, actually the *Graphical Expression* has an essential paper in the demonstration of the artistic conception (it is an explanation of itself) and is numerous the number of the different disciplines that participate in this prerogative (not only the architectonic one). Therefore you will understand, learned reader, that was better to dishevel words, still at risk (finally abducted) to have to add this emphatic subtitle.<sup>1</sup>

### Pro-logos

In 1962, *Louis Kahn (1901-1974)* related the following thing, obviously exposed academically. The story has no waste:

*A young architect came to raise a question to me: "I dream with wonderful spaces; spaces that rise and surround with fluidity, without principle nor aim; facts of a unitary material, white and gold. But when I draw the first line above the paper to capture that dream, the dream becomes something that came down."*

*It is a good question. Once I learned that a well raised question is better than most shining of the answers. This question deals with incommensurable and the commensurable thing. The nature, the physical nature, is something commensurable.*

*The feelings and the dreams do not have measurement, they do not have language, and the dreams of everyone are something singular.*

*However, everything what is constructed obeys to the laws of nature. The man is always more important that his works because he never can express his aspirations completely. Indeed, and to express oneself personally in music or architecture, we have to make it through those commensurable means that are the composition or the design. The first line above the paper is already a measurement of which it cannot be expressed totally. The first line drawing above the paper is something that came to less.<sup>2</sup>*

*"The first line drawing above the paper is something that came to less"... It is about a quality as daily as mysterious, inside of the artistic and creative occurring of the subject. A manifestation of the unattainable search of the explanation of the subject to traverse of the devised thing, the graphical expression... A reason of the dialectic-process within the gerund of the creative activities, so that we can affirm that the expression of Kahn "The first line drawing above the paper is something that came to less"<sup>3</sup>, it converges with that other of Javier Seguí: "It is not possible to draw without correcting. To draw is a constant to rectify/to superpose after any rough estimate"<sup>4</sup>.*

The prerogative of the object of ideation

*First I want to begin saying that the architecture does not exist.*

*What indeed exists is each concrete work of architecture.<sup>5</sup>*

L. KAHN

*The architecture is identified with the objects that produce, that at the end are the clear result of the architectonic activity.<sup>6</sup>*

J. SEGUÍ DE LA RIVA

As *graphical expression*, as the musical expression... as the sculpture object or architectonic one, even a musical piece... as the encounter between ideador

subject and the object of ideation, as the encounter between subject and devised object... all of them, can be understood as different forms to pronounce that it has the *ideation*, different ways from "to count itself" that it has the subject. So we can affirm that the object of ideation is not the only manifestation of *ideation*... it is not the only way that has the subject to count itself to itself, through the devised thing. Either, *the object of ideation* it is not always the first *manifestation of the ideation*, since some times usually precede to this entity other types of manifestations, such as *graphical expression*. Even, *graphical ideation* could also be understood like a type of manifestation (first of them) of *ideation*, oriented to its concrete manifestation in *graphical expression*. In fact, *devised object* is not neither first, nor the only one, *manifestation of the ideation*... but we can understand, it is the main one of them... but, why?

*"The architecture is identified with the objects that produce",<sup>7</sup> affirms Javier Seguí. "The architecture does not exist. What indeed exists is each concrete work of architecture",<sup>8</sup> Kahn says to us... What it could not be maintained if not outside devised the main manifestation of ideation. In a generic sense, we could transfer to the other daily activities of human occurring the following affirmation: "the ideation is identified with the objects that produce, with the manifestation of ideation, with the object of ideation".* The preponderance, the privilege, the prerogative of *the object of ideation* in contrast to other types of manifestations of *ideation*, it should be understood not in a comparative order, quantitative or even qualitative one. To identify, as a fact, the *object of ideation* like the most complete *manifestation of the ideation*, goes with the aspiration of completeness of the object, but does not so much, with the qualities of each manifestation. Indeed, when devising an object usually we tried to complete itself and that causes that it occupies a main place within the manifestations of *ideation*. It is about an aspiration of completeness.

That subject that devises a building, has to make it to observe a few basic requisite and minimum functions, in addition to the exigency of the fulfillment of a program needs and the existing legislation. It will have, also, aesthetic and functional aspirations in winch to the devised spaces, knowing that once created, they will not be able to be eliminated. The building will have, necessarily, an aspiration of completeness, about an entity complete in itself.

Who makes a painting, sculpture or any work, means that it has to be the case and that even if, for example, a kinetic sculpture, his being or his movement, responds to predefined characteristics or objectives... In short, the *designed object* has aspirations to completeness in the manifestation of the ideation. *The graphical expression*, can declare deepest of the creative intention, equal (or more) than does the *de-*