

FRANK LLOYD WRIGHT & HIROSHIGE; DE LOS GRABADOS JAPONESES AL PORTAFOLIO WASMUTH

FRANK LLOYD WRIGHT & HIROSHIGE; FROM THE JAPANESE PRINTS TO THE WASMUTH PORTFOLIO

Miguel Sancho Mir, Beatriz Martín Domínguez, Antonio Gómez Gil

doi: 10.4995/ega.2013.1279

En este artículo se estudiará la influencia gráfica del arte japonés, y más concretamente de las xilografías llamadas Ukiyo-e, del artista Hiroshige (1797-1858), en los primeros años de la obra del arquitecto norteamericano Frank Lloyd Wright (1867-1959), representada en los dibujos elaborados para el Portafolio Wasmuth, publicación presentada en Berlín en el año 1910, y que pretendía ser la carta de presentación de Wright en el viejo continente.

Palabras clave: Wright, Hiroshige; Wasmuth; Grabado; Portafolio

This article will examine the graphic influence of Japanese art, specifically the woodblock prints called Ukiyo-emade by the artist Hiroshige (1797-1858), in the early years of the work carried out by the American architect Frank Lloyd Wright (1867-1959), represented in the drawings for the Wasmuth Portfolio, a publication released in Berlin in 1910 that intended to be Wright's letter of introduction in the old continent.

Keywords: Wright; Hiroshige; Wasmuth; Print; Portfolio



1. "El Puente Nihonbashi a la salida del sol" de la serie "53 sitios de la ruta Toukaidouie", Hiroshige, 1832 o 1833.

1. 'Nihonbashi, Morning Veil' from the series 'The Fifty-three Stations of the Tokaido', Hiroshige, 1832 or 1833.

Introducción

Para poder abordar un tema tan complejo como es la influencia de un artista en otro, se realizará una aproximación al problema de manera gradual, de lo general a lo particular, con el apoyo de fuentes contrastadas que doten de verisimilitud a la investigación.

Para la comprensión del relato es imprescindible explicar el sentido de las xilografías *ukiyo-e*. A continuación se verá porqué el arte japonés irrumpe en occidente con tanta fuerza en este periodo, y cómo Wright entra en contacto con éste. Determinado todo lo anterior se ejemplificará y pondrá en valor aquellas características que plasman la influencia de Hiroshige en los dibujos del portafolio Wasmuth.

Los *Ukiyo-e* son láminas de pintura de género que aparecieron en Japón en el siglo XVII en la ciudad de Edo, la actual Tokio, tratándose generalmente de xilografías.

El término *Ukiyo-e* significa literalmente "imágenes del mundo flotante" y deriva de la idea budista del carácter efímero e ilusorio de la existencia terrenal.

Sin embargo, en el periodo Edo, este concepto se interpretó como las diversiones de la población de las ciudades en las casas del té y en los barrios del placer; en el teatro *Kabuki* y en los torneos de sumo.

El paisaje había ido tomando importancia para ciertos artistas pero siempre como telón de fondo, y no es hasta la publicación de las "36 vistas del monte Fuji" de Hokusai 1, entre los años 1830-1834, y de los "53 sitios de la ruta Toukaidouie" (Fig. 1) de Hiroshige, entre 1832 y 1834, cuando el paisaje se emancipa del contexto de las figuras humanas y se convierte en el tema principal del cuadro.

Instituido como género autónomo, el paisaje ofrece en estos grabados el extraordinario refinamiento que adquirieron estos maestros. Las estampas

Overview

In order to address such a complex issue like the influence of an artist in another, we will use a gradual approach, from the general to the specifics, with support from trusted sources that give credibility to the research.

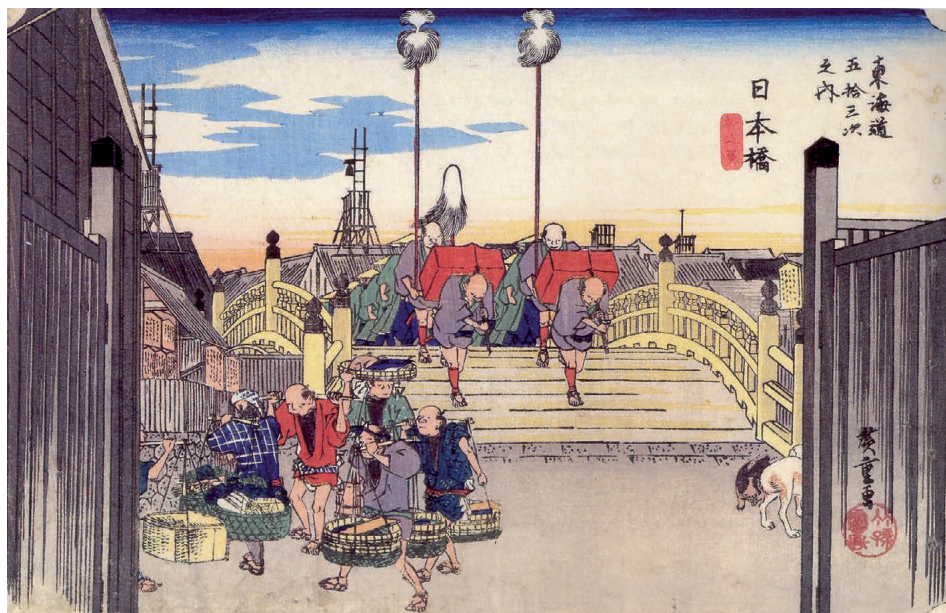
For understanding the essay, it is essential to explain the meaning of *Ukiyo-e* woodblock prints. Then we will present the reasons why Japanese art burst upon the West scene with such intensity during this period and how Wright came into contact with it. Last, once the above has been defined, we will illustrate and highlight those distinctive features that portray the influence of Hiroshige in the Wasmuth Portfolio drawings. *Ukiyo-e* are genre painting prints that appeared in Edo (present-day Tokyo), Japan, in the seventeenth century, being for the most part woodblock prints.

The term *Ukiyo-e* means literally 'pictures of the floating world' and derives from the Buddhist idea of the fleeting and illusory nature of earthly existence. However, in the Edo period, this concept came to be associated with the entertainments of the people in the cities: in teahouses and pleasure quarters, in *Kabuki* theatres and sumo tournaments. Landscapes had gained significance for some artists but always as a backdrop, and it is not until the publication of the 'Thirty-six Views of Mount Fuji' series by Hokusai 1 between 1830 and 1834 and 'The Fifty-three Stations of the Tokaido' (Fig. 1) by Hiroshige between 1832 and 1834 that the landscape frees itself from the context of human figures and becomes the main theme of the paintings.

Landscape painting, established as an independent genre, presents in these prints the exceptional degree of perfection achieved by these masters. The prints are characterized by their vertical portraits, elevated viewpoints, unusual perspectives, asymmetry, predominance of linearity, the dynamism driven by multiple diagonals, full colours, obliquity and the importance of empty spaces.

Frank Lloyd Wright's contact with Japanese art

As of the first half of the seventeenth century, Japan was virtually isolated from the rest of the world for protectionist purposes, and the country did not open up until 1853. This opening after



2. Periódico de la Exposición de Paris de 1889, con el pabellón de Japón en la portada.

2. Journal from the Paris Exposition of 1889, with the Japanese pavilion on the front page.



2

3. "Capricho en púrpura y oro N° 2: la pantalla dorada", James Abbott McNeill Whistler, 1864.

3. 'Caprice in Purple and Gold, No. 2: The Golden Screen', James Abbott McNeill Whistler, 1864.



3

almost two centuries and a half of isolation, together with the disappointment left by the Industrial Revolution, made many Western artists lay their eyes on this 'new' art.

World's Fairs were the main showcase for Japanese culture, from which several publications arose that would become the written memory of the exhibited works **2** (Fig. 2). The role of galleries, bazaars and auction houses was quite significant too. These developed because of the growing number of private art collectors, whose precursors were Samuel Bing (1838-1905) and Hayashi Tadamasu (1853-1906). Bing organized public exhibitions of *Ukiyo-e* all over Europe, visited by artists such as Monet, Degas, Toulouse Lautrec, Cassat, Van Gogh or Emile Bernard, who were soon influenced **3** by this art. (Fig. 3)

In this background, in early 1887, when he was 19, Wright moved to Chicago and was hired as a draughtsman at the architectural firm of Joseph Lyman Silsbee (1848-1913), where he worked for a year. In those days he came face to face with Japanese art for the first time thanks to Silsbee's

se caracterizan por sus formatos verticales, la elección de puntos de vista elevados, los originales encuadres, la asimetría, el predominio de la linealidad, el dinamismo provocado por la multiplicación de líneas diagonales, un poderoso cromatismo, la oblicuidad y el valor de los espacios vacíos.

Contacto de Frank Lloyd Wright con el arte japonés

A partir de la primera mitad del siglo XVII, se produjo un aislamiento de Japón, con fines proteccionistas, y que no se levantaría hasta 1853. La apertura de la isla, tras un aislamiento de casi dos siglos y medio, junto con la desilusión creada por la revolución industrial, hace que muchos artistas occidentales fijen sus miradas en este "nuevo" arte.

La principal fuente de difusión de la cultura japonesa fueron las Exposiciones Universales, de las que resultaron publicaciones que quedaron como memoria escrita de lo expuesto **2** (Fig. 2).

También tuvieron gran importancia las galerías, los bazares o casa de subastas, que se desarrollaron debido al creciente número de coleccionistas privados de arte, cuyos precusores fueron Samuel Bing (1838-1905) y Hayashi Tadamasu (1853-1906).

Bing realizó exposiciones públicas de *Ukiyo-e* por toda Europa a las que asistieron artistas como Monet, Degas, Toulouse Lautrec, Cassat, van Gogh o Emile Bernard, y que pronto fueron influenciados **3** por este arte. (Fig. 3)

Con estos antecedentes, a principios de 1887, Wright se muda a Chicago y con diecinueve años consigue trabajo



4. "El puente Ohashi en Atake, bajo un chubasco repentino", de la serie, "100 famosas vistas de Edo", Hiroshige, 1857.

4. 'Sudden Shower over Shin-Ohashi Bridge and Atake', from the series 'One Hundred Famous views of Edo', Hiroshige, 1857.

como delineante en el despacho de Joseph Lyman Silsbee (1848-1913), en el que estuvo durante un año. Es entonces cuando Wright tiene su primer contacto con el arte japonés, debido a la colección que poseía Silsbee. Entrando en contacto con su círculo de amistades, entre los que se encontraba una de las principales figuras del arte japonés en Estados Unidos, Ernest Fenollosa 4.

En 1893 se celebró en Chicago la Exposición Universal, marcando un punto de inflexión en la vida de Wright. Dicho evento lo puso por primera vez en contacto directo con la arquitectura japonesa, gracias al pabellón de Japón, donde se expusieron grabados de Hokusai e Hiroshige.

El 21 de febrero de 1905, Wright viajó a Japón, recorriendo el país durante tres meses, volviendo con varios cientos de grabados de Hiroshige, que expondría en marzo de 1906 en el Art Institute of Chicago 5, siendo la primera retrospectiva de Hiroshige en el mundo. Haría también una publicación de grabados: "Hiroshige: An Exhibition of Colour Prints from de Collection of Frank Lloyd Wright" que contaba con un prólogo de su autoría.

En marzo de 1908, Wright contribuyó con 218 grabados a la mayor exposición de *Ukiyo-e* hasta la fecha, en el Art Institute de Chicago, además de realizar el diseño de la instalación y los stands sobre los que se colocaron los dibujos.

En 1912 publicó el ensayo "The Japanese Print: An Interpretation" donde divaga sobre la filosofía que rige a las estampas niponas.

Esta relación con Japón continuaría creciendo, haciendo un segundo viaje en 1913 durante cinco meses y luego viviendo de 1917 a 1922 en Tokio, donde construiría el Hotel Imperial.



4

Traducción de los grabados japoneses en los dibujos del portafolio Wasmuth

Hiroshige fue un artista innovador, cuya obra se interesó por una descripción subjetiva de la realidad, que extremaba con la elección de perspectivas, una refinada composición y encuadres no convencionales, además del uso de colores muy expresivos para reproducir la luz y las condiciones atmosféricas, con una interpretación muy personal 6. (Fig. 4)

Todas estas innovaciones hicieron que las *Ukiyo-e* pasarán de ser unas simples estampas de madera a auténticas obras de arte que fascinaron a los occidentales y que, junto al hecho de ser un arte para el pueblo, un arte democrático 7, hizo que Wright se sintiera identificado y fuertemente influenciado.

collection. He also met Silsbee's circle of friends, Ernest Fenollosa amongst others, who was one of the top figures of Japanese art in the USA 4. The World's Exposition held in Chicago in 1893 marked a turning point in Wright's life. This event brought him into direct contact with Japanese architecture in the form of the Japan pavilion, where woodblock prints by Hokusai and Hiroshige were exhibited.

Wright went to Japan on 21 February 1905 and travelled around the country for three months. He returned with hundreds of Hiroshige's woodblock prints that would make up the world's first retrospective exhibition of works by Hiroshige, organized by Wright and held at the Art Institute of Chicago 5, in March 1906. He also issued a publication of woodblock prints prefaced by him: 'Hiroshige: An Exhibition of Colour Prints from de Collection of Frank Lloyd Wright'.

In March 1908, Wright contributed with 218 woodblock prints to the largest exhibition of *Ukiyo-e* ever held, at the Art Institute of Chicago, and he also designed the exhibit layout and the print stands.

In 1912 he wrote the essay 'The Japanese Print: An Interpretation' where he digresses about the philosophy of the Japanese plates.

This relationship with Japan grew increasingly stronger – he took a second trip to Japan for five months in 1913 and he later lived from 1917 to 1922 in Tokyo, where he built the Imperial Hotel.

Translation of the Japanese prints into the drawings for the Wasmuth portfolio

Hiroshige was an innovative artist interested in the subjective description of reality who maximized with the perspectives he chose, fine compositions and unconventional frames, as well as by using very expressive colours for rendering light and weather conditions, giving his works a very personal interpretation 6. (Fig. 4)

These innovations turned *Ukiyo-e* from merely wood plates into genuine art masterpieces that fascinated Westerners and, together with the fact that it was an art for the people, a democratic art 7, made Wright feel identified and strongly influenced.

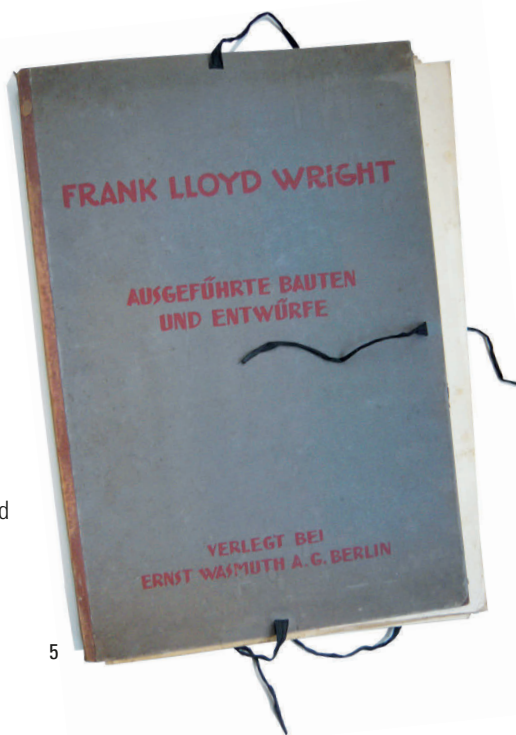
In 1909, Kuno Francke, a German lecturer of Aesthetics from Harvard, visited Wright in Oak Park to see his work. In Wright's own words:



'Amazed and delighted by the work already accomplished, he suggested I should go to Germany' **8**. But Wright declined.

A few months later, Wasmuth **9** invited him to publish the works seen by Kuno Francke if he came to Germany to oversee the publication. In 1910 he moved to Florence to work on the publication. From the studio they sent plans and photographs of the projects that he, his son Lloyd and his draughtsman Taylor Woolley drew using fountain pens and Indian ink. They also retraced some drawings used in their time as a project tool, most of them performed by the architect Marion Mahony. After sending the final work to Germany, it was published in Berlin that year. The text, preface of the publication, concludes with these words: 'The drawings, by means of which these buildings are presented here, have been made expressly for this work from colored drawings which were made from time to time as the projects were presented for solution. They merely aim to render the composition in outline and form, and suggest the sentiment of the environment. They are in no sense attempts to treat the subject pictorially, and in some cases fail to convey the idea of the actual building. A certain quality of familiar homelikeness is thus sacrificed in these presentments to a graceful decorative rendering of an idea of an arrangement suggesting, in the originals, a color scheme. Their debt to Japanese ideals, these renderings themselves sufficiently acknowledge.' **10**. This edition of the drawings (lithographs prints at 15 3/4 x 25 1/4 inches), released in Berlin by Ernst Wasmuth, contained 100 images in two volumes (72 are drawings from Wright's projects), the explanation of the buildings depicted in the plates and an introductory text authored by Wright.

Although the edition had been planned as a release of 1000 copies in paper with gold metallic powder in the title page lettering -this is actually the number mentioned as final in some publications **11**, it was actually cut down to 650, for economic reasons, with 25 *deluxe* sets whose plates were larger. 150 of them were distributed in Europe and the other 500 were temporarily stored at Wright's studio in Taliesin, where they were destroyed by a fire in 1914 **12**. Only 35 copies and a few individual plates were saved. The whole work was reprinted in Germany around 1911 in a less expensive and smaller



5. Ejemplar del portafolio Wasmuth perteneciente al archivo de Antonio Gómez Davó.

5. A copy of the Wasmuth Portfolio from Antonio Gómez Davó's archive.

este trabajo a partir de dibujos en color que ocasionalmente se realizaban a medida que los proyectos avanzaban. Solo intentan mostrar la composición en esquema y forma, y sugerir la atmósfera de su entorno. De ningún modo intentan tratar el objeto en manera pictórica, y en algunos casos no logran transmitir la idea del edificio real. Una cierta calidad de ambiente familiar se sacrifica así en estas presentaciones en aras de una representación decorativa y con gracia de la idea de una composición que sugería, en los originales, un esquema de colores. Su deuda hacia los ideales japoneses está suficientemente reconocida por los dibujos mismos" **10**.

En 1909, Kuno Francke, profesor alemán de estética en Harvard, viajó hasta Oak Park para que Wright le enseñara su obra. Según Wright: "Atónito y encantado con lo que vio ya realizado cuando vino, me sugirió que fuera a Alemania" **8**. Pero Wright declinó la invitación.

Algunos meses más tarde, Wasmuth **9** le hizo la propuesta de publicar la obra que Kuno Francke había visto si iba a Alemania a supervisar la publicación.

En 1910 se trasladó a Florencia para trabajar en la publicación. Desde el estudio se enviaron planos y fotografías de los proyectos que él, su hijo Lloyd y su delineante Taylor Woolley dibujaron con pluma, a tinta china. También rehicieron algunos dibujos que habían servido en su día como herramienta de proyecto, en su mayoría, ejecutados por la arquitecta Marion Mahony. Tras enviarlos a Alemania, se publicaría en Berlín ese mismo año.

El texto, que sirve como prefacio de la publicación, termina con las siguientes palabras: "Los dibujos a través de los que estos edificios se presentan aquí fueron expresamente realizados para

Esta es una edición de dibujos (grabados por litografía, de 41x65 cm) realizada en Berlín por Ernst Wasmuth, con 100 láminas distribuidas en dos volúmenes, de las cuales 72 son dibujos de proyectos de Wright, además cuenta con la explicación de los edificios que aparecen en las láminas y un texto de su autoría.

Pese a que se planeó que la edición constara de 1000 ejemplares, y este es el número que dan algunas publicaciones **11** como definitivo, en realidad, por cuestiones económicas, se redujo a 650, con 25 ejemplares *deluxe* de mayor tamaño editada sobre papel y tapa con tipografía en oro. Se distribuyeron 150 en Europa, y los 500 restantes fueron temporalmente depositados en el taller de Wright en Taliesin, hasta que en 1914 **12** un incendio los destruyó, pudiendo rescatar solamente 35 ejemplares y algunas láminas sueltas.

La obra entera fue reimpressa en Alemania hacia 1911, en menor tamaño y más barata, conocida como "Wasmuth Pequeña" y en formato aún más pequeño en Japón. *Cabiers d'Art*, de Francia, publicó un resumen



6. Dibujo de la casa K.C DeRhoder por Marion Mahony, 1906.

6. Drawing of K.C. De Rhodes house by Marion Mahony, 1906.

en 1911. Estas publicaciones prácticamente han desaparecido.

Lamentablemente, Wright se llevó a Japón la mayoría de los dibujos originales y desaparecieron **13**.

Por fortuna, para la realización de esta investigación, hemos podido contar con un ejemplar del Portafolio del archivo del arquitecto valenciano Antonio Gómez Davó (1890-1971), quien lo compró entre 1910 y 1917 en Madrid durante su época de estudiante (Fig. 5).

El Portafolio Wasmuth hizo conocido y admirado a Wright en Europa,

tanto por su obra como por su manifiesto conceptual, entre figuras como Henrik Berlage, Theo van Doesburg, Walter Gropius, Le Corbusier o Mies van der Rohe.

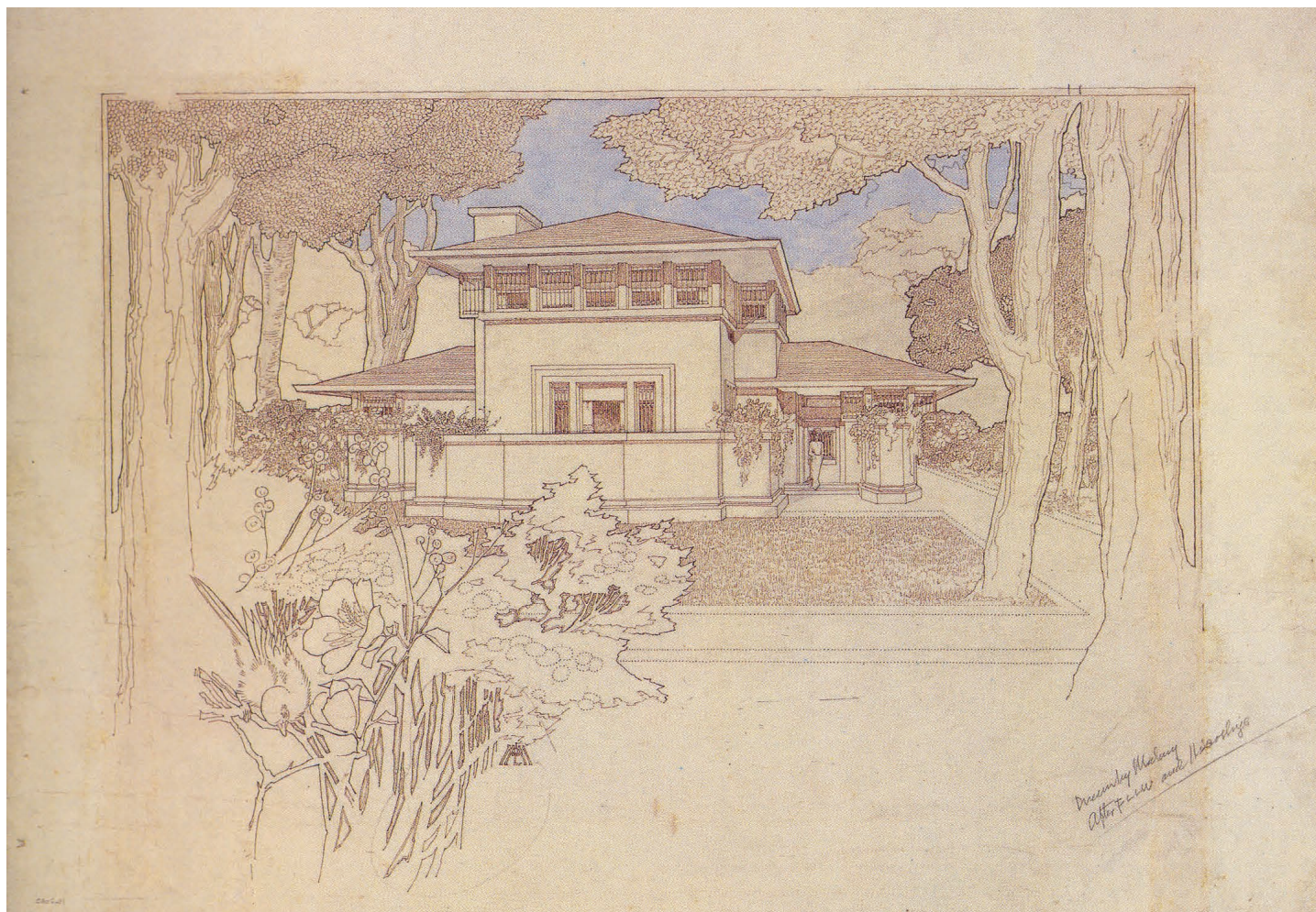
Los dibujos que integran este portafolio son obras de arte en sí mismos, que reconocen la influencia japonesa sobre Wright. Es curiosa una frase que Wright escribió en 1950 en el dibujo de 1906 para la casa de K. C. DeRhodes y que luego se redibujaría para el portafolio y que dice «dibujado por Mahony después de F.L.W. e Hiroshige» (Fig. 6).

edition known as the 'Little Wasmuth', and in an even more reduced version in Japan. *Cahiers d'Art*, a French journal, published a summary in 1911. All these publications have virtually disappeared.

Unfortunately, Wright took most of the original drawings to Japan and they have vanished from view **13**.

Luckily, for this research we have had the opportunity to review a copy of the Portfolio from the archive of the architect from Valencia Antonio Gómez Davó (1890-1971), who bought it between 1910 and 1917 in Madrid during his student years (Fig. 5).

The Wasmuth Portfolio brought recognition and admiration to Wright in Europe, both because of





his work and his conceptual manifest, amongst figures such as Henrik Berlage, Theo van Doesburg, Walter Gropius, Le Corbusier and Mies van der Rohe.

The drawings that articulate this portfolio are art masterpieces in themselves and acknowledge the Japanese influence on Wright. We find the following sentence written in 1950 by Wright in the 1906 drawing for the K.C. De Rhodes house, later redrawn for the portfolio, a curious statement: 'Drawn by Mahony after F.L.I.W. and Hiroshige' (Fig. 6).

There are certain concepts that serve as a philosophical basis of Japanese art in general and of *Ukiyo-e prints* specifically.

One of these values is the *aware*, a term of complex significance that can be translated as the sensitivity for the fleeting nature of things, their impermanence. That obsession with capturing an instant; clouds forming shapes while moving across the sky, cherries in blossom or a house in nature—attributes that make the image unique and ephemeral. Nature or the use of subjective vantage points are resources that clearly succeed in communicating this concept (Fig. 7).

Another important concept is the one comprised in the phrase *mono-no-aware*, which in this context means sensitivity for things, the capacity of directly experiencing the natural world and the world of 'things'.

According to other authors, the soul of Japanese aesthetics lies in the concept given by the word *kokoro*: an intermediate state between mind and the world of senses.

This philosophical basis, together with the tradition of schools and the limits of technique, confers a unitary image to Japanese xylography **14**. We could even talk of features that become aesthetic/philosophical paradigms.

One of the matters most emphasised by Wright in his essay 'The Japanese Print: An Interpretation' is the relevance of the structural nature of the drawing, which reaches the essence of the object through geometry. The principle of elimination of the insignificant, understood as simplicity as lack of ornamentation, is also stressed therein. Wright wrote textually: 'This process of elimination of the insignificant we find to be their first and most important consideration as artist, after the fundamental mathematics of structure' **15**.

7. "Hara, Monte Fuji por la mañana" de la serie "53 sitios de la ruta Toukaidouie", Hiroshige, 1833-34.

7. 'Hara: Fuji in the Morning' from the series 'The Fifty-three Stations of the Tokaido', Hiroshige, 1833-34.



7

Existen ciertos conceptos que sirven como base filosófica del arte japonés, en general, y de los grabados *Ukiyo-e*, en particular.

Uno de los valores es el *aware*, este término tiene una significación compleja y podría traducirse como sensibilidad ante lo efímero de las cosas, es decir su no permanencia. Esa obsesión por captar un instante; las nubes que dibujando formas cruzan el cielo, un cerezo que florece o una casa entre la naturaleza, que hacen que sea una imagen efímera, única. La naturaleza o el uso de puntos de vista subjetivos son sin duda recursos que consiguen transmitirnos este concepto (Fig. 7).

Otro concepto es el contenido en la expresión *mono-no-aware*, que significa en este contexto sensibilidad por las cosas, la capacidad de experimentar el mundo natural y el mundo de las "cosas" de forma directa.

Para otros autores, el alma de la estética japonesa se encuentra en el con-

cepto de la palabra *kokoro*; un estado intermedio entre el pensamiento y el mundo de los sentidos.

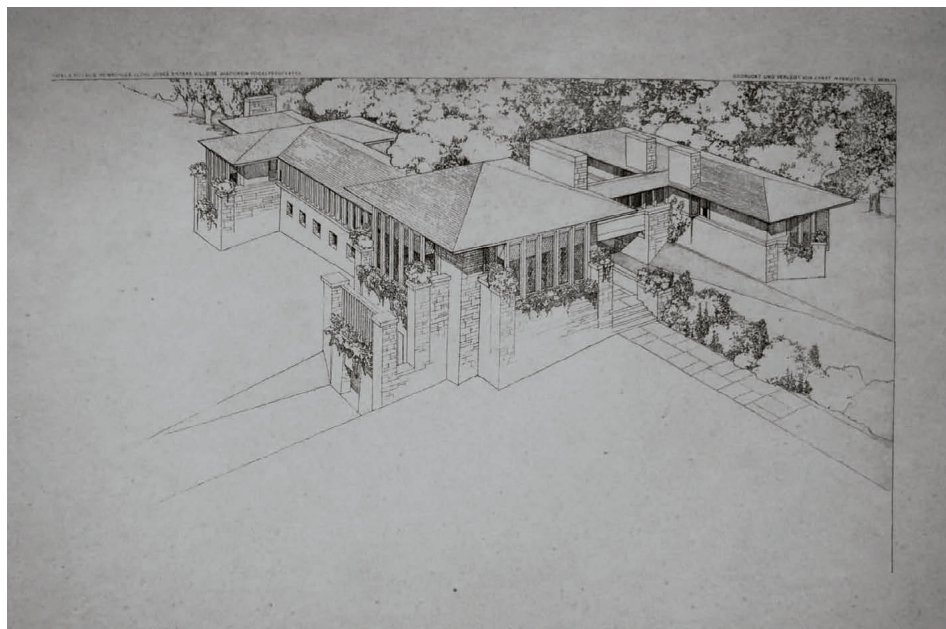
Esta base filosófica, junto con la tradición de las escuelas y los límites de la técnica, hace que la xilografía japonesa muestre una imagen unitaria **14**, pudiendo hablar de características que se convierten en paradigmas estético-filosóficos.

Uno de los aspectos que con más énfasis destaca Wright en el ensayo "The Japanese Print: An Interpretation" es la importancia del carácter estructural del dibujo, que a través de la geometría llega a la esencia del objeto. Al igual que el principio de eliminación de lo superfluo, entendido en el sentido de sencillez como ausencia de ornamentación. Wright dice textualmente: "este proceso de eliminación de lo insignificante es su primera y más importante característica como artistas, después de los fundamentos matemáticos de la estructura" **15**.



8. "Lámina X del Portafolio Wasmuth" Hillside Home School, Spring Green, Wisconsin, 1902.

8. 'Plate X from the Wasmuth Portfolio' Hillside Home School, Spring Green, Wisconsin, 1902.



8

La geometría también afecta a la composición global del dibujo. Una de las estructuras utilizadas en múltiples ocasiones por Hiroshige es la composición diagonal, fórmula también recurrente en Wright, como podemos observar en la Lámina X del Portafolio, en este caso se enfatiza utilizando la diagonal como límite entre lo grafiado y el vacío (Fig. 8).

Los motivos de la pintura japonesa, al igual que los dibujos del Portafolio, están concebidos como un fragmento de un todo emocional mayor. Las obras rezuman tanta tensión que si se altera la posición de cualquiera de sus partes, el efecto final cambiaría de forma drástica. Se cuida tanto la forma de las líneas que se ensamblan para crear una flor, una ola, un pliegue o una mano, como el vacío entre ellas, es tan importante lo que se dibuja como lo que no.

La relevancia que tiene para Wright la representación del entorno, el dia-

logo con el lugar, ha sido ampliamente estudiada por otros autores ¹⁶, y en este sentido el planteamiento de Hiroshige es paralelo. Es muy recurrente la utilización de la vegetación en un primer plano, a modo de ventana a través de la cual se contempla la profundidad del espacio (Figs. 9, 10).

El empleo de una línea que envuelve al dibujo, con vocación de marco, es a veces interrumpida por los propios elementos del dibujo que se salen de los límites marcados. (Fig. 11) Las composiciones *harimaze* son composiciones formadas por varios dibujos, que incluso pueden ser de distintos autores y no tratar del mismo tema. Este concepto lo traduce Wright en sus dibujos, así podemos ver que en la Lámina XV utiliza este sistema de varios marcos pero en este caso para dividir una única perspectiva (Fig. 12).

Al contrario que las formas chinas que son autosuficientes y relajadas, las japonesas vienen determinadas por la

Geometry affects the overall composition of the drawing too. One of the structures most used by Hiroshige is the diagonal composition, an also recurrent formula in Wright, as illustrated in Plate X from the Portfolio. Thus, the composition is here emphasised by using the diagonal line as a boundary between the graphed area and the empty space (Fig. 8).

The motifs of Japanese painting, much like the drawings from the Portfolio, are perceived as a part of a greater emotional whole. The works distil so much tension that the final effect would dramatically change if the location of any of its parts were altered. The form of lines assembled for creating a flower, a wave, a fold or a hand is paid as much attention as the empty space between them; what drawn is as important as what is omitted.

The relevance laid by Wright in rendering the environment and the dialogue with the place has been widely analysed by other authors ¹⁶, and in this sense Hiroshige's uses a parallel approach.

The use of vegetation in the foreground is very recurrent as a window through which the deepness of space can be looked at (Fig. 9, 10).

A frame line that envelops the drawing is sometimes broken by the elements of the drawing that break out of the box. (Fig. 11)

Harimaze are compositions made up by several drawings that may even be unrelated and by different authors. This concept is translated in Wright's drawings. In Plate XV we can see that he uses several frames, but in this particular case it is used for breaking down a single perspective (Fig. 12).

In contrast to Chinese forms, self-contained and relaxed, Japanese ones are defined by the global composition of a painting ¹⁷. Wright wrote these words about this matter: '... I am sure of this at least-that the rhythmic play of parts, the poise and balance, the repose that these qualities attain to and impart and which together constitute what we call good decoration, are really the very life of all art whatsoever, and in any event of a color print. In the degree that the print possesses this quality, it is abidingly precious; this quality determines-constitutes, its intrinsic value.' ¹⁸

All these values, these aesthetic/philosophical paradigms, together with the rest of already mentioned characteristics are illustrated in the Wasmuth Portfolio drawings, thus proving



9. "Arces en Mama, Tekona Shrine y el puente que los une" de la serie "100 famosas vistas de Edo", Hiroshige, 1857.

10. "Lámina XXX del Portafolio Wasmuth" Casa Edwin H. Cheney, Oak Park, Illinois, 1903.

11. "Lámina XXXVIII del Portafolio Wasmuth" Horseshoe Inn para Willard Ashton, Estes Park, Colorado, 1908.



9

12. "Lámina XV del Portafolio Wasmuth" Casa Thomas P. Hardy, Racine, Wisconsin, 1905.

9. 'Maple Trees at Mam Tekona Shrine and Linked Bridge' from the series 'One Hundred Famous views of Edo', Hiroshige, 1857.

10. 'Plate XXX from the Wasmuth Portfolio' Residence of Edwin H. Cheney, Oak Park, Illinois, 1903.

11. 'Plate XXXVIII from the Wasmuth Portfolio' Horseshoe Inn for Willard Ashton, Estes Park, Colorado, 1908.

12. 'Plate XV from the Wasmuth Portfolio' Thomas P. Hardy house, Racine, Wisconsin, 1905.



10

Wright's debt with Japanese art, and specifically with Ukiyo-e xylographies by Hiroshige, since his early years. ■

NOTES

- 1 / KATSUSHIKA HOKUSAI (1760-1849), a productive and multifaceted artist, one of the great masters of Japanese chromoxylography.
- 2 / CABAÑAS, 2003.
- 3 / FARH-BECKER, 2007, p. 195.
- 4 / NUTE, 2000.
- 5 / WRIGHT, 1960, p. 21.
- 6 / SCHLOMBS, 2007, p. 7.
- 7 / MEECH, 2001, p. 23.
- 8 / WRIGHT, 1961, p. 119.
- 9 / Well-known publisher of art books in Berlin.
- 10 / WRIGHT, 1910, p. 20.
- 11 / WRIGHT, 1994, p. 65.
- 12 / Although Wright in his book *Frank Lloyd Wright: testament* dates the incidents in 1912, this date is not correct since it was while he was building *Midway Gardens* in Chicago, Illinois (1913/14) that he was informed of the destruction of Taliesin, the brutal deaths of Mamah, her children and other inhabitants, and the almost complete loss of the aforesaid publication.
- 13 / WRIGHT, 1961, p. 120.
- 14 / FARH-BECKER, 2007, p. 29.
- 15 / WRIGHT, 1912, p. 13.
- 16 / ESCODA, 2012.
- 17 / STANLEY-BAKER, 2000, p. 10.
- 18 / WRIGHT, 1912, p. 21.

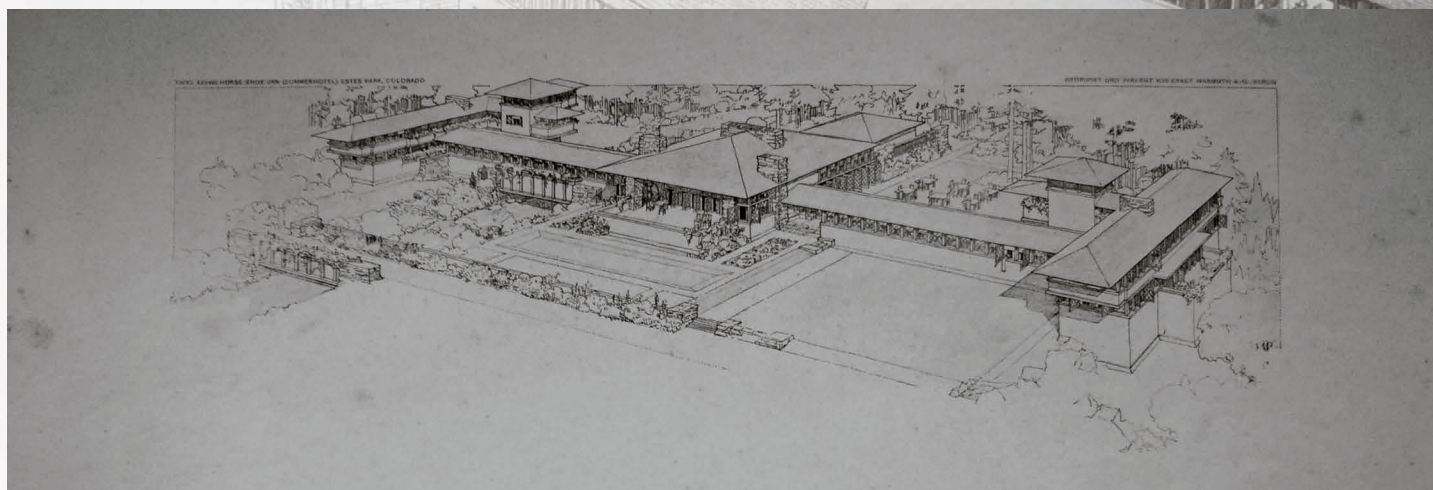
composición global de un cuadro 17. Wright escribiría respecto a este tema: "... yo estoy seguro de que esto por lo menos –que el juego rítmico de las partes, el equilibrio y el balance, el reposo que estas cualidades alcanzan e imparten y que juntos constituyen lo que nosotros llamamos buena decoración, es realmente la misma vida de todo el arte cualesquiera, y en cualquier caso de un grabado en color. En el grado que el grabado posee esta calidad, ello es duraderamente precioso; esta calidad determina– constituye, su intrínseco valor” 18.

Todos estos valores, estos paradigmas estético-filosóficos, junto con el resto de características ya comentadas se ponen de manifiesto en los dibujos para el portafolio Wasmuth, demostrando así la deuda que Wright tiene

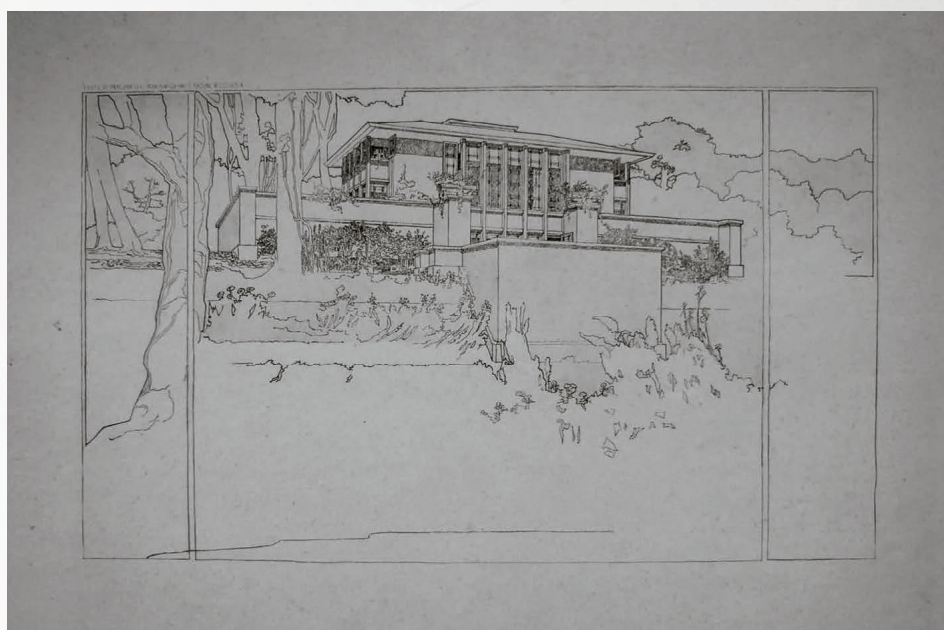
ya desde su formación con el arte japonés, y más concretamente con las xilográfias Ukiyo-e de Hiroshige. ■

NOTAS

- 1 / KATSUSHIKA HOKUSAI (1760-1849), artista polifacético y de gran productividad, es uno de los grandes maestros de la cromoxylografía japonesa.
- 2 / CABAÑAS, 2003.
- 3 / FARH-BECKER, 2007, p.195.
- 4 / NUTE, 2000.
- 5 / WRIGHT, 1960, p.21.
- 6 / SCHLOMBS, 2007, p.7.
- 7 / MEECH, 2001, p.23.
- 8 / WRIGHT, 1961, p.119.
- 9 / Conocido editor de libros de arte en Berlín.
- 10 / WRIGHT, 1910, p.20.
- 11 / WRIGHT, 1994, p.65.
- 12 / Aunque Wright en su libro *Frank Lloyd Wright: testament* afirma que fue en 1912, esa fecha no es correcta pues fue mientras estaba construyendo el *Midway Gardens*, en Chicago, Illinois (1913/14) que se enteró de la destrucción de Taliesin y la muerte brutal de Mamah, sus hijos, otros habitantes y la pérdida casi total de la mencionada publicación.
- 13 / WRIGHT, 1961, p.120.
- 14 / FARH-BECKER, 2007, p.29.
- 15 / WRIGHT, 1912, p.13.
- 16 / ESCODA, 2012.
- 17 / STANLEY-BAKER, 2000, p.10.
- 18 / WRIGHT, 1912, p.21.



11



12

Referencias

- CABAÑAS MORENO, M^a Pilar, 2003. Sobre las fuentes de difusión y conocimiento del arte japonés en Occidente durante el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. *Correspondencia e Integración de las Artes: 14^o Congreso Nacional de Historia del Arte: Málaga, del 18 al 21 de Septiembre de 2002*, vol.2, pp.121-130.
- ESCODA PASTOR, Carmen, 2012. Lugar, dibujo y arquitectura en Wright. *EGA, revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, nº16, pp.132-139.
- FARH-BECKER, Gabriele, 2007. *Grabados Japoneses*. Köln: Taschen.
- LANE, Richard, 1962. *Maestros de la estampa japonesa*. Mexico: Editorial Herrero.
- MEECH, Julia, 2001. *Frank Lloyd Wright and the art of Japan: the architect's other passion*. New York: Harry N. Abrams.
- NUTE, Kevin, 2000. *Frank Lloyd Wright and Japan: The role of traditional Japanese art and architecture in the work of Frank Lloyd Wright*. London: Routledge.

- SCHLOMBS, Adele, 2007. *Hiroshige*. Köln: Taschen.
- STANLEY-BAKER, Joan, 2000. *Arte japonés*. Barcelona: ediciones Destino.
- WRIGHT, Frank Lloyd, 1906. *Hiroshige: An Exhibition of Colour Prints from de Collection of Frank Lloyd Wright*. Chicago: The Art Institute of Chicago.
- WRIGHT, Frank Lloyd, 1910. *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright*. Berlin: Ernst Wasmuth.
- WRIGHT, Frank Lloyd, 1912. *The Japanese Print: An interpretation*, Chicago: The Ralph Fletcher Seymour Co.
- WRIGHT, Frank Lloyd, 1932. *An Autobiography*. Londres: Longsmans, Green and Co.
- WRIGHT, Frank Lloyd, 1960. *Frank Lloyd Wright: on architecture, selected writings (1894-1940)*. Guthheim, Frederick (ed.) (prol.). New York: Universal Library, Grosset & Dunlap.
- WRIGHT, Frank Lloyd, 1961. *Frank Lloyd Wright: testament*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.
- WRIGHT, Frank Lloyd, 1994. *Frank Lloyd Wright: primers escritos*. Quetglas, Josep (prol.), Barcelona: edicions UPC.

References

- CABAÑAS MORENO, M^a Pilar, 2003. Sobre las fuentes de difusión y conocimiento del arte japonés en Occidente durante el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. *Correspondencia e Integración de las Artes: 14^o Congreso Nacional de Historia del Arte: Málaga, del 18 al 21 de Septiembre de 2002*, vol.2, pp.121-130.
- ESCODA PASTOR, Carmen, 2012. Lugar, dibujo y arquitectura en Wright. *EGA, revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, nº16, pp.132-139.
- FARH-BECKER, Gabriele, 2007. *Grabados Japoneses*. Köln: Taschen.
- LANE, Richard, 1962. *Maestros de la estampa japonesa*. Mexico: Editorial Herrero.
- MEECH, Julia, 2001. *Frank Lloyd Wright and the art of Japan: the architect's other passion*. New York: Harry N. Abrams.
- NUTE, Kevin, 2000. *Frank Lloyd Wright and Japan: The role of traditional Japanese art and architecture in the work of Frank Lloyd Wright*. London: Routledge.
- SCHLOMBS, Adele, 2007. *Hiroshige*. Köln: Taschen.
- STANLEY-BAKER, Joan, 2000. *Arte japonés*. Barcelona: ediciones Destino.
- WRIGHT, Frank Lloyd, 1906. *Hiroshige: An Exhibition of Colour Prints from de Collection of Frank Lloyd Wright*. Chicago: The Art Institute of Chicago.
- WRIGHT, Frank Lloyd, 1910. *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright*. Berlin: Ernst Wasmuth.
- WRIGHT, Frank Lloyd, 1912. *The Japanese Print: An interpretation*, Chicago: The Ralph Fletcher Seymour Co.
- WRIGHT, Frank Lloyd, 1932. *An Autobiography*. Londres: Longsmans, Green and Co.
- WRIGHT, Frank Lloyd, 1960. *Frank Lloyd Wright: on architecture, selected writings (1894-1940)*. Guthheim, Frederick (ed.) (prol.). New York: Universal Library, Grosset & Dunlap.
- WRIGHT, Frank Lloyd, 1961. *Frank Lloyd Wright: testament*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.
- WRIGHT, Frank Lloyd, 1994. *Frank Lloyd Wright: primers escritos*. Quetglas, Josep (prol.), Barcelona: edicions UPC.

Translation by Alba Higuera Viar