

**GRAMMAR OF THE PROTESTANT,
FRANK LLOYD WRIGHT, 1929**

**GRAMMAR OF THE PROTESTANT,
FRANK LLOYD WRIGHT, 1929**

Francisco Martínez Mindeguía

doi: 10.4995/ega.2014.3089

Hacia 1929 Frank Lloyd Wright hizo una serie de “dibujos negros” de algunas de sus obras. Negros por el peso que las zonas negras tienen en ellos y por la singularidad que constituye en el estilo habitual de Wright. Son diferentes a los que él acostumbraba a hacer y de un estilo que no volvió a repetir. Sobre uno de ellos Wright escribió la frase *Grammar of the Protestant*. Este artículo trata de este dibujo, pretende entender su razón de ser y la parte autobiográfica que Wright proyectó en él.

Palabras clave: Frank Lloyd Wright; Larkin; Grammar of the Protestant; Carácter; Heinrich Klumb

Towards 1929 Frank Lloyd Wright made a series of “black drawings” of some of his works. Black for the weight that the black areas have in it and for the singularity which constitutes in the usual style of Wright. They are different to the ones that he used to do and of a style that he did not return to repeat. On one of them Wright wrote the phrase Grammar of the Protestant. This article is about this drawing, attempts to understand its raison d’être and the autobiographical part that Wright projected in it.

Keywords: Frank Lloyd Wright; Larkin; Grammar of the Protestant; Character; Heinrich Klumb

Grammar of the Protestant



1. F.L. Wright, Edificio Larkin, 1929.
1. F.L. Wright, Larkin Building, 1929.

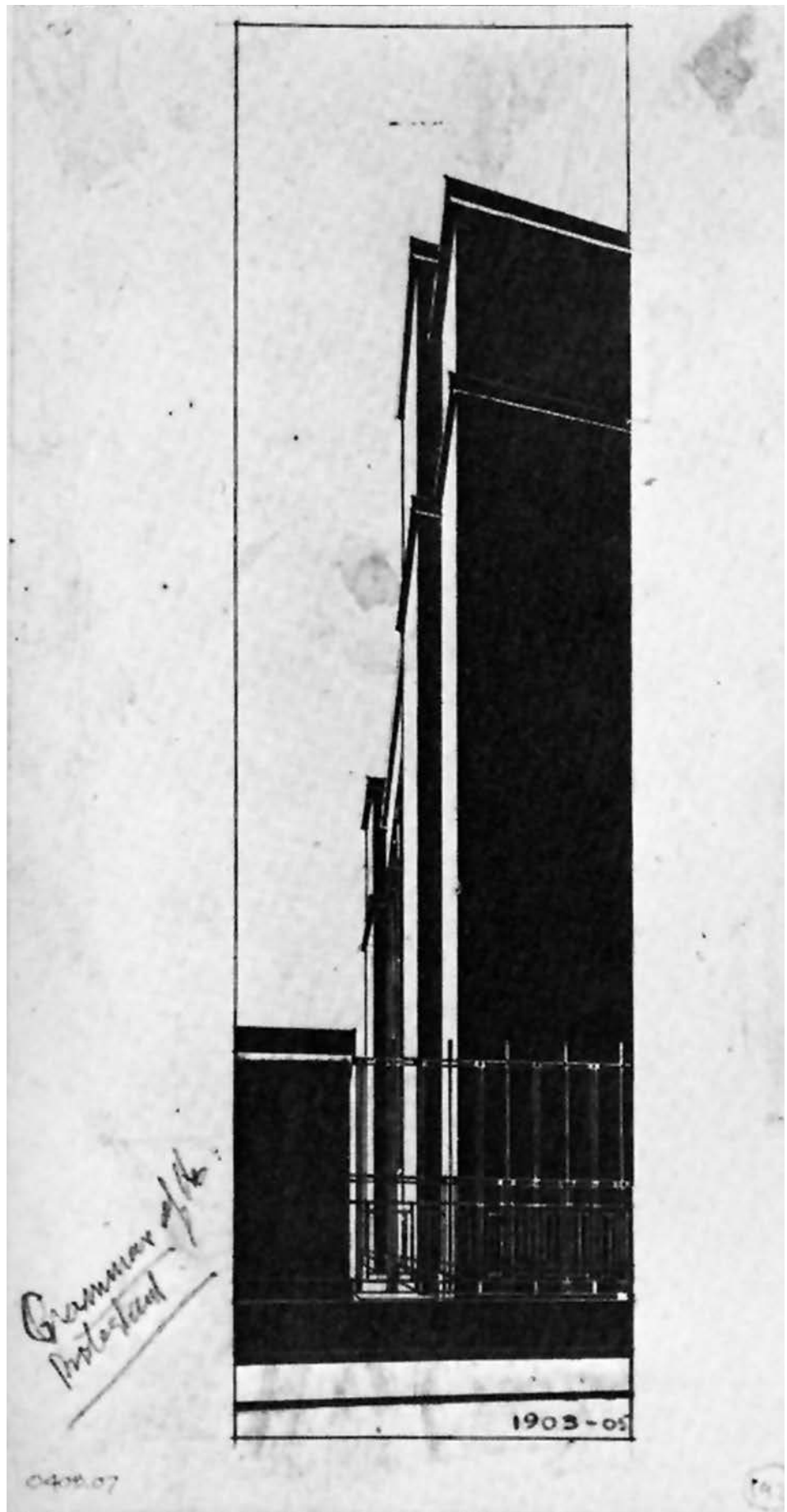
El dibujo

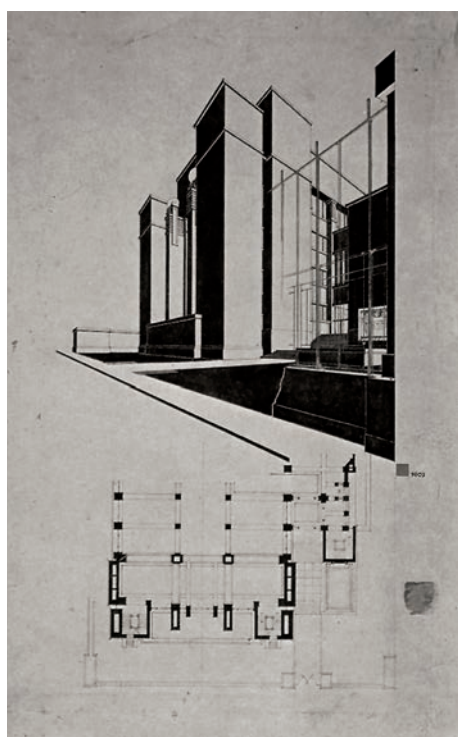
El dibujo es una perspectiva del edificio de la empresa Larkin, de Búfalo, Nueva York. Es alargado, de unos 7,3 x 25,9 cm (ancho-alto del marco interior), realizado sobre papel sulfurizado, con tinta negra y líneas rectas (fig. 1) 1. Muestra una fachada, con un exagerado escorzo que impide entender bien su volumetría; dominan las áreas negras, con algunos destellos blancos que dibujan las cornisas y la verja de la fachada; muy diferente a los conocidos dibujos de Wright hechos con lápiz de color o acuarela. El proyecto del edificio Larkin es de 1904, pero este dibujo y los restantes de la serie se hicieron entre 1929 y 1930. En ella hay tres dibujos más del edificio (fig. 2 y 5) 2, dos del Unity Temple y otros de la Robie House, la Winslow House, el Yahara Boat Club y el Bock Atelier, algunos de ellos realizados con tinta marrón.

El historiador H. Allen Brooks fue el primero en abordar su singularidad, señalando que todos forman parte de una misma serie, hecha entre 1920 a 1930 (Brooks, 1966). Según Brooks, son dibujos *expresionistas* que “*probablemente fueron hechos sólo después de que Wright conociera el trabajo de Eric Mendelsohn*”. Y añadía:

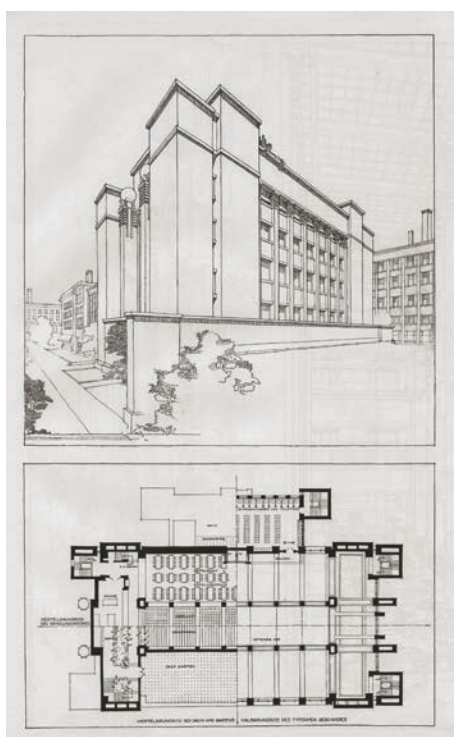
Realizados probablemente con espíritu de ‘competitividad’, para señalar, y no sin razón, que Wright había diseñado edificios expresionistas antes que muchos de sus colegas europeos. Esto también explicaría por qué la mayoría de estos dibujos son de los edificios más expresionistas de Wright, como la Compañía Larkin y el Unity Temple. De hecho, en la parte inferior de uno de estos dibujos Wright escribió ‘Gramática del protestante’, que resume el espíritu con el que probablemente fue hecho (Brooks, 1966, p.197, n.20).

El texto de Brooks trataba de cómo unos diez de los dibujos que Wright





2



3



4

The drawing

The drawing is a perspective of the Larkin Company Building, in Buffalo, New York. Its form is lengthened, of approximately 7,3 x 25,9 cm (width - high of the interior frame), made on tracing paper, with black ink and straight lines (Fig. 1) **1**. Displays a facade, with an exaggerated foreshortening that prevents from understanding his volumetry; they dominate the black areas, with some white flashes that draw the cornices and the fence of the facade; very different from the Wright's known drawings with watercolour or coloured pencil. The Larkin Building's project is of 1904, but this drawing and the rest of the series were made in the 1920s. In it there are three more drawings of the building (Fig. 2 and 5) **2** two of the Unity Temple and others of the Robie House, Winslow House, Yahara Boat Club and the Bock Atelier, some of them made with brown ink. The historian H. Allen Brooks was the first to address its singularity, noting that all are part of the same series, made in the 1920s (Brooks, 1966). According to Brooks, are *expressionistic* drawings "probably were made only after Wright came to know the work of Eric Mendelsohn". And added:

These drawings were probably made in the spirit of "oneupmanship" - to point out, and not unjustly, that Wright had designed expressionistic buildings before many of his European counterparts. This would also explain why most of these drawings

publicó con el editor alemán Ernst Wasmuth, en 1910, se hicieron *copiando* fotografías de los edificios **3**. Una cuestión que no pareció preocupar a Wright, porque él mismo las había publicado dos años antes, en un artículo de *The Architectural Record* (Wright, 1908). Algo parecido ocurre con estos "dibujos negros", ya que muchos derivan de esas mismas fotografías o de los dibujos de la edición Wasmuth (fig. 3, 4, 6 y 7). El dibujo que nos ocupa es singular porque no tiene relación con los de la serie Wasmuth y, aunque también procede de una fotografía de un artículo de Wright, del mismo título y la misma revista, lo es del número de junio de 1928, sólo un año antes (Wright, 1928b) **4** (fig. 8). No pretende ser una representación de la fachada, como los otros y se limita sorprendentemente a un fragmento aparentemente irrelevante de la fotografía: la fachada lateral, en un exagerado escorzo que apenas sirve para entenderla. Hasta aquí los dibujos pero qué razón los justifica.

Su finalidad

La solución a este *misterio* se resolvió en 1993, cuando Edgar Tafel publicó *About Wright*, una colección de testimonios de personas que lo conocieron. Entre éstas se encontraba Heinrich Klumb, un arquitecto alemán que llegó a Estados Unidos en 1927, con veinticinco años, entró en Taliesin en 1929 y trabajó allí como *senior draftsman* hasta 1933. Klumb lamentaba la mala opinión que los jóvenes arquitectos de su país, y por extensión de los europeos, tenían de la obra de Wright, condicionados por una racionalización artificial y una visión "bidimensional" de la arquitectura que les impedía entender su obra, sensibles sólo ante expresiones gráficas de contrastes ópticos de negro sobre blanco (Tafel, 1993, pp.99-100). Estos jóvenes criticaban en Wright su individualismo, su exceso de ornamento y el trabajar sólo para la sociedad adinerada (Alofsin, 1999, p.14). Evidentemente, debemos situar estos juicios en el extremo del debate que la

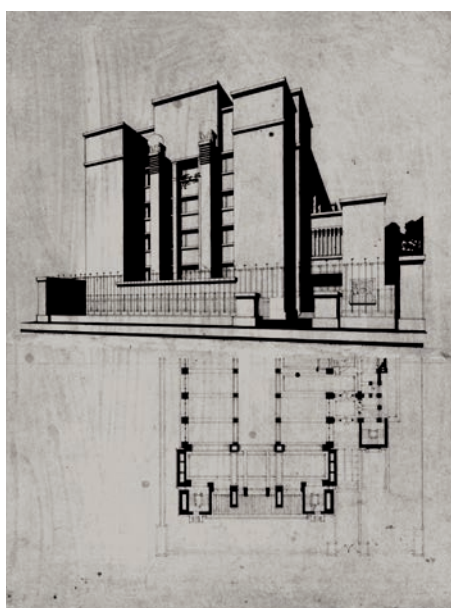


2. Edificio Larkin, 1929-1930.
3. Portfolio Wasmuth, 1910, lam. 33b.
4. The Architectural Record, 1908, 23(3).
2. Larkin Building, 1929-1930.
3. Wasmuth Portfolio, 1910, lam. 33b.
4. The Architectural Record, 1908, 23(3).

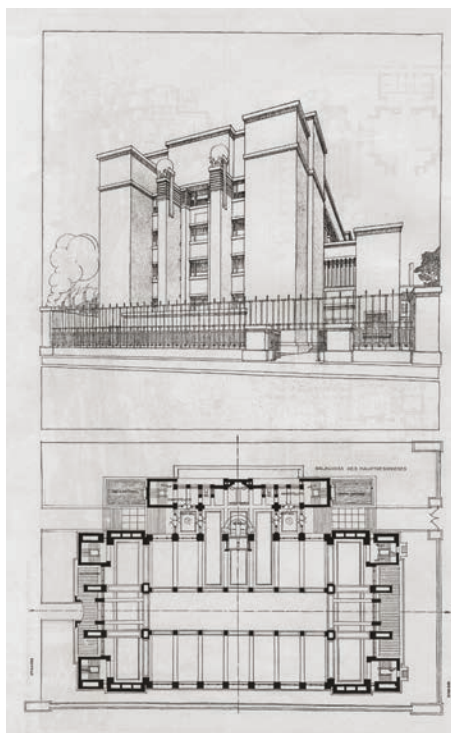
obra de Wright generaba en Europa, en cuyo opuesto habría que considerar la publicación de los artículos elogiosos de Berlage, Oud, Mendelsohn y Wijdeveld 5.

Lo que molestaba especialmente a Klumb era la reciente publicación, en 1926, del libro de Heinrich de Fries sobre la obra de Wright, en el que si bien valoraba positivamente su obra, se sumaba de igual modo a las críticas anteriores. Las reseñas que se publicaron del libro insistían en esos aspectos y una de ellas acusaba a Wright de estar al lado de los intereses de clase y a su trabajo de claramente antisocial 6.

Cuenta Klumb que un día en el invierno de 1929, en Taliesin, hablando con Wright junto al fuego, le sugirió que “podrían intentar reducir los delicados dibujos de sus más conocidos edificios a representaciones gráficas bidimensionales en negro sobre blanco a las que los arquitectos modernos estaban acostumbrados. Su respuesta fue: ‘HAZLO’” (Tafel, 1993, p.101). De hacerlo se ocuparon Klumb y Takehiro Okami, otro arquitecto de Taliesin. El formato es mayor que el dibujo que nos ocupa (ver nota 2) y Klumb no aclara cómo se repartieron los dibujos, tan sólo señala que él hizo el de la Robie House. Hacía esta declaración en 1980, en respuesta a una pregunta de Donald Hoffman, crítico del Kansas City Star. El resultado fue satisfactorio y, según Klumb, “ni siquiera el rígido negro sobre blanco producía un efecto bidimensional; más bien acentuaban la profundidad de su poesía y el poder de la tercera dimensión. Nada que la arquitectura internacional tenía para enseñar podía igualarlo” (Tafel, 1993, p.102).



5



6



7

5. Edificio Larkin, 1929-1930.
6. Portfolio Wasmuth, 1910, lam. 33a.
7. The Architectural Record, 1908, 23(3).
5. Larkin Building, 1929-1930.
6. Wasmuth Portfolio, 1910, lam. 33a.
7. The Architectural Record, 1908, 23(3).

are of Wright's most expressionistic buildings, such as the Larkin Company and Unity Temple. In fact, across the bottom of one such drawing Wright wrote "Grammar of the Protestant" which sums up the spirit in which it was probably made (Brooks, 1966, p.197, n.20).

Brooks's text was about how approximately ten of the drawings that Wright published with the German editor Ernst Wasmuth, in 1910, they were made copying photographs of the buildings 3. One issue that did not seem to worry Wright, because he had published them two years before, in an article of *The Architectural Record* (Wright, 1908). Something similar happens with these "black drawings", since many derive from these same photographs or drawings of the Wasmuth edition (Fig. 3, 4, 6 and 7). The drawing in question is singular because it has no relation with the Wasmuth series and, although also it comes from a photograph of an article of Wright, of the same title and the same magazine, it is of the number of June, 1928, only one year before (Wright, 1928b) 4 (Fig. 8). It does not try to be a representation of the facade, as the others, and it is surprisingly limited to a seemingly irrelevant fragment of the photography: the lateral facade, in an exaggerated foreshortening that hardly serves to understand it. Up to this point the drawings, but what reason justifies them.

Its purpose

The solution to this *mystery* was solved in 1993 when Edgar Tafel published *About Wright*, a collection of testimonies from people who knew him. Among these was Heinrich Klumb, a German architect who came to The United States in 1927, at the age of 25, entered at Taliesin in 1929 and worked there as *senior draftsman* until 1933. Klumb lamented the low opinion that young architects of his country, and by extension of the Europeans, had of Wright's work, conditioned by an artificial rationalization and an "two-dimensional" vision of architecture that prevented them from understanding his work, sensitive only to graphic expressions of optical contrasts of black and white (Tafel, 1993, pp.99-100). Of Wright, these young criticized his individualism, his excessive ornament and to work only for the rich society (Alofsin, 1999, p.14). Obviously, we must place these judgments



at the far of the debate that Wright's work was generating in Europe, in whose other end should be considered the publication of laudatory articles of Berlage, Oud, Mendelsohn and Wijdeveld 5. What especially bothered Klumb was the recent publication, in 1926, of the Heinrich de Fries's book on the work of Wright, in which although it valued positively his work, it was added equally to the previous critiques. The reviews that were published of the book insisted on these aspects and one of them accused Wright of being next to the class interests and his work of be clearly antisocial 6. Klumb said that one day in the winter of 1929, in Taliesin, talking with Wright around a fire, suggested that "might try to reduce his delicate renderings of his best known buildings to two-dimensional black on white graphic presentations that modern architects were addicted to. His answer: 'DO IT'" (Tafel, 1993, p.101). Klumb and Takehiro Okami, another architect of Taliesin, took care of make them. The format is larger than the drawing in question (see note 2) and Klumb does not clarify how the drawings were distributed; only he indicates that he made that of the Robie House. He made this declaration in 1980, in response to a question of Donald Hoffman, critic of the *Kansas City Star*. The result was satisfactory and, according to Klumb, "even the stark graphic black on white surface presentations did not produce a two-dimensional effect; rather they emphasized the depth of his poetry and the power of the third dimension. Noting that international architecture had to show could equal it" (Tafel, 1993, p.102).

The exhibition

Maybe the drawings were generated this way, almost like a game, result of a conversation around a fire, or maybe not exactly. The fact is that at that time Wright was preparing an exhibition of his work at Princeton University, coinciding with six lectures that he was going to give in May of the following year, and Klumb was responsible for organizing 7. The subjects of the lectures were largely those of his articles of *The Architectural Record* and Wright could finish its writing in less than two months. But the exhibition was what seemed to worry him more, according to the correspondence between Wright and Earl Baldwin Smith, director of the Architecture School of Princeton University (Wright, 2008, p.xx). In this context, it should be

8. Edificio Larkin, *The Architectural Record*, 1928, 63(6).

9. Fotografía de la exposición en la Biblioteca Histórica del Estado de Wisconsin en Madison, 1930. Los dibujos se encuentran al fondo de la sala, en la pared de la derecha.

10. Fotografía de la exposición en la Academia Prusiana de Bellas Artes de Berlin, 1931.

8. Larkin Building, *The Architectural Record*, 1928, 63(6).

9. Image of the exhibition at the Wisconsin State Historical Library in Madison, 1930. Drawings are to the back of the room, right Wall.

10. Image of the exhibition at the Prussian Academy of Fine Art in Berlin, 1931.

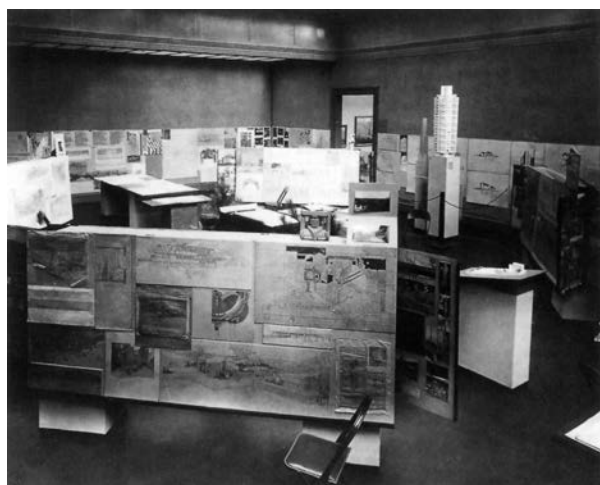


8

La exposición

Puede que los dibujos se generaran de este modo, casi como un juego, resultado de una conversación junto al fuego, o tal vez no exactamente. El hecho es que en esas fechas Wright preparaba una exposición de su obra en la Universidad de Princeton, coincidiendo con seis conferencias que iba a dar en mayo del año siguiente, y Klumb era el encargado de organizarla 7. Los temas de las conferencias

eran en gran parte los de sus artículos de *The Architectural Record* y Wright pudo terminar su redacción en menos de dos meses. Pero lo que parecía preocuparle más era la exposición, según consta en la correspondencia entre Wright y Earl Baldwin Smith, director de la School of Architecture de Princeton (Wright, 2008, p.xx). Es en este contexto en el que habría que entender la anterior conversación entre Wright y Klumb: en



9



10

la conveniencia de poner al día el material producido veinte o treinta años antes, de acuerdo con la situación del reciente debate arquitectónico. Finalmente en la exposición se mostraron varios cientos de fotografías, maquetas y dibujos de sus proyectos, que incluían los nueve dibujos negros de Klumb y Okami. La misma exposición se trasladó después a Nueva York, Chicago, Madison (fig. 9) 8, Milwaukee, Eugene y Seattle. En 1931 se trasladó también a Europa, a Ámsterdam, Berlín (fig. 10) 9, Stuttgart, Bruselas, Amberes y Róterdam (Tafel, 1993, p.102). La recepción en estas ciudades fue un éxito, de público y de crítica: la Prussian Academy of Arts le nombró Miembro Destacado y un periodista se refirió a él como “el Poelzig Americano” (Alofsin, 1999, pp.14-15), aunque se desconoce el peso que los dibujos negros tuvieron en estos juicios.

Parece evidente que el dibujo inicial, con la frase *Grammar of the Protestant*, es parte de esta serie pero no tiene el mismo carácter. Por un lado están las diferencias formales: el menor tamaño del dibujo, la proporción vertical, el enmarcado y el forzado escorzo. Por otro está la diferencia en el contenido del mensaje: si los últimos dibujos pretenden mostrar un edificio, es evidente que no sucede así con

el primero. Y por último, dado que no aparece en las fotografías publicadas de las exposiciones (figs. 9 y 11), podría deducirse que tampoco formó parte de ellas. Todo ello permitiría aventurar que ese dibujo fue el primero que Klumb presentó a Wright, posiblemente en aquella conversación en Taliesin, junto al fuego. Y que, junto a la aceptación, Wright confirmó que sí, que aquella era la *gramática del protestante*. Pero, ¿a qué se refería Wright con esta frase?

La frase

La respuesta la da el propio Wright en *An Autobiography*, escrita entre 1926 y 1931, posiblemente poco antes que los dibujos 10. En ella dice que “el Edificio Larkin fue el primer y enérgico protestante en arquitectura [...] la primera enérgica y relevante protesta contra la tendencia de obras sin sentido que barría los Estados Unidos [...]”, que “estaban siendo arrastrados en un grandioso montón de basura de los estilos reconocidos, en vez de crear inteligente y pacientemente una nueva arquitectura” (Wright, 1943, p.150). *Protestante* es, por tanto, la cualidad que lo caracteriza: la rebelión contra los estilos, las formas obsoletas y el mal uso de los materiales, tal como había expuesto en su artículo de 1908.

understood the previous conversation between Wright and Klumb: as the desirability of updating the material produced twenty or thirty years before, according to the situation of the recent architectonic debate. Finally in the exhibition several hundred photographs, models and drawings of their projects were shown, including the nine black drawings Klumb and Okami. The same exhibition moved after to New York, Chicago, Madison (Fig. 9) 8, Milwaukee, Eugene and Seattle. In 1931 it also moved to Europe, Amsterdam, Berlin (Fig. 10) 9, Stuttgart, Brussels, Antwerp and Rotterdam (Tafel, 1993, p.102). The reception in these cities was a success, with audiences and critics: the Prussian Academy of Arts named him an Outstanding Member and one journalist called him “the American Poelzig” (Alofsin, 1999, pp.14-15), although there is not known the weight that the black drawings had on these judgments.

It seems clear that the original drawing, with the phrase *Grammar of the Protestant*, is part of this series but not have the same character. On the one hand are the formal differences: the smaller size of the drawing, the vertical proportion, the framing and the forced foreshortening. On the other is the difference in the content of the message: if the last drawings try to show a building, it is clear that's not the case of the first. And finally, since it does not appear in the published photographs of the exhibits (Figs. 9 and 11), it might be deduced that nor did they form part of them. All this would allow to venture that this drawing was the first that Klumb presented to Wright, possibly in that conversation at Taliesin, around a fire. And that, with the acceptance, Wright confirmed that yes, that this was the *Grammar of the Protestant*. But, to what was Wright referring with this phrase?



The phrase

The same Wright gave the answer in An Autobiography, written between 1926 and 1931, possibly shortly before the drawings 10. In it he says that “the Larkin Building was the first emphatic protest in architecture [...] the first emphatic outstanding protest against the tide of meaningless elaboration sweeping the United States [...]”, that “were being swept into one grand rubbish heap of the acknowledged styles, instead of intelligently and patiently creating a new architecture” (Wright, 1943, p.150). *Protestant* is, therefore, the quality that characterizes it: the rebellion against the styles, the obsolete forms and the bad use of the materials, as he stated in his article of 1908. But this value was not understood by everyone, starting with their owners: Wright admitted that the building “was too severe for the fundamentalist English tastes of the Larkin family [...], they never realized the place their building took in the thought of the world” (Wright, 1943, p.152). Neither was on the part of the critique, singularly by Russell Sturgis who, in an article of the same journal in which Wright had published the article 1908, but in the next issue, said that it was “an extremely *ugly* building... a monster of *awkwardness*” (Quinan, 1987, p.160). Sturgis was the dean of American critics and defender of all that was attacking Wright (Quinan, 1987, p.113) that, in his article, had disqualified the historical styles.

As for “Grammar”, the references go back to *The Grammar of the Ornament*, of Owen Jones (1856), which Wright discovered when he was working for Joseph L. Silsbee. It was a selection of decorative patterns of very varied styles, proposed as alternative to the uncritical copy of the classical models. Wright had not only copied the models but, time later, translated these copies in the style of Louis Sullivan, as proof of his skills to enter his office (Wright, 1943, p.75 and 91). Its importance was still alive in 1928, when he compared it to *Dictionnaire raisonné* of Viollet-le-Duc, to the writings of Sullivan and his own series of “In the Cause of Architecture” (Wright, 2008, p.xxxi).

In February of that year, two before the drawing, he subtitled as “Grammar of Style” one of the images of an article about the meaning of the styles for the architect in which defined the concept of “character”, differentiating it style

Pero este valor no fue entendido por todos, empezando por sus propietarios: Wright admitía que el edificio “era demasiado severo para el fundamentalista gusto inglés de la familia Larkin [...], nunca comprendieron el lugar que su edificio tenía en el pensamiento del mundo” (Wright, 1943, p.152). Tampoco lo fue por parte de la crítica, singularmente por Russell Sturgis que, en un artículo de la misma revista en que Wright había publicado el artículo de 1908, pero en el número siguiente, decía que se trataba de “un edificio extremadamente feo [*ugly*]... un monstruo de la torpeza [*awkwardness*]” (Quinan, 1987, p.160). Sturgis era el decano de los críticos americanos y defensor de todo aquello que atacaba Wright (Quinan, 1987, p.113) que, en su artículo, había descalificado los estilos históricos.

En cuanto a “Grammar”, las referencias se remontan a *The Grammar of the Ornament*, de Owen Jones (1856), que Wright descubrió cuando trabajaba para Joseph L. Silsbee. Era una selección de patrones decorativos de muy variados estilos, propuestos como alternativa a la copia acrítica de los modelos clásicos. Wright no sólo había copiado los modelos sino que, tiempo después, tradujo estas copias al estilo de Louis Sullivan, como prueba de sus habilidades para entrar en su despacho (Wright, 1943, p.75 y 91). Su importancia seguía viva en 1928, cuando lo equiparó al *Dictionnaire raisonné* de Viollet-le-Duc, a los escritos de Sullivan y a su propia serie de “In the Cause of Architecture” (Wright, 2008, p.xxxi).

En febrero de ese mismo año, dos antes del dibujo, subtuló “Grammar of a Style” una de las imágenes de un artículo sobre el significado

de los *estilos* para el arquitecto en el que definía el concepto de “carácter”, diferenciándolo del de estilo (Wright, 1928a). Equiparaba estilo a belleza y carácter a verdad, sugiriendo una sentencia del libro de Jones: “lo que tiene estilo tiene carácter; lo que tiene carácter debe tener estilo” 11. Ponía el ejemplo del Unity Temple y, sin citarlo, también el del edificio Larkin: el carácter “puede ser incluso lo que llamamos ‘feo’ y poseer carácter que es el secreto del estilo”, entrecomillando *ugly*, que es el término que había usado Sturgis. Pero si “el estilo es una consecuencia del carácter”, tendríamos que saber cuál era, para Wright, el carácter de este edificio.

Según cuenta en su autobiografía, Wright lo descubrió al contemplar la maqueta del edificio sobre la mesa del estudio, y ver que la solución era “aislar del bloque central las torres de las escaleras” (Wright, 1943, p.151). Estos volúmenes limpios y potentes de las esquinas, eran un desafío a las convenciones y la afirmación del “nuevo Orden de la Edad de la Máquina”. Una gramática de líneas rectas, superficies planas, y volúmenes de ladrillo sin ventanas, con la que se conseguía “una expresión pura y simple, incluso clásica” (Wright, 1908, p.160). Esto es lo que muestra el dibujo del *Grammar*. Cuenta Wright que “trabajó para conseguir ese *algo* en el edificio Larkin, interesado también en el principio de *articulación* como lo específico de este orden” (Wright, 1943, p.151).

En todas estas exposiciones, los dibujos negros contribuyeron a conformar una imagen de Wright; modificaron el carácter del discurso gráfico y su contenido, tal como también había cambiado Wright. ■



NOTAS

- 1 / La lámina mide 156 x 279 mm y ha sido publicado en Izzo and Gubitosi (1977, lam.13) y Drexler (1962, lam.28).
- 2 / El primero de 924 x 537 mm, sobre papel opaco de color, y el segundo de 457 x 530 mm, sobre papel sulfurizado, publicados en Drexler (1962, lam.23 y 24). El tercer dibujo que aquí no se muestra es una versión del de la fig.3.
- 3 / Es el *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright*, más conocido como *Wasmuth Portfolio*.
- 4 / Entre marzo de 1908 y diciembre de 1928, Wright publicó en esta revista dieciséis artículos con este título, añadiendo diferentes subtítulos en los catorce últimos; todos ellos recogidos en Gutheim (1975).
- 5 / En la revista *Wendingen*, números 11 (de 1921), 4 y 50 (de 1925).
- 6 / Se trata de Grete Dexel, en 1926, *Frankfurter Zeitung*, 12, y Wright guardaba una copia de esta reseña en un álbum de recortes (Alofsin, 1999, p.11).
- 7 / Eran las segundas "Kahn Lectures", publicadas en 1931 y en Wright (2008).
- 8 / Publicada en Alofsin (1999, p.12, fig.1.9).
- 9 / En Amsterdam fue organizada por Hendrik Theodorus Wildeveld y en Berlín por Erich Mendelsohn.
- 10 / La primera versión es de 1932, reeditada en 1933 y 1938, pero Wright hizo una segunda versión ampliada en 1943 (Wright, 1943), reeditada en 1957.
- 11 / Proposición 5 de *The Grammar of the Ornament*, cambiando *verdad* por *carácter* y *belleza* por *estilo* (Jones, 1856, p.5).

Referencias

- ALOFSIN, A. ed., 1999. *Frank Lloyd Wright: Europe and Beyond*. Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press.
- BROOKS, H.A., 1966. Frank Lloyd Wright and the Wasmuth Drawings. *The Art Bulletin*, 48(2), pp.193-202.
- DREXLER, A., 1962. *The Drawings of Frank Lloyd Wright*. Nueva York: Bramhall House.
- GUTHEIM, F. ed., 1975. *In the Cause of Architecture: Frank Lloyd Wright*. Nueva York: Architectural Record.
- IZZO, A. y GUBITOSI, C., 1977. *Frank Lloyd Wright: Dessins 1887-1959*. Paris: Centro Di.
- JONES, O., 1856. *Grammar of the Ornament*. Londres: Day and Son.
- QUINAN, J., 1987. *Frank Lloyd Wright: Larkin Building*. Cambridge (Mass.) y Londres: The MIT Press.
- TAFEL, E., 1993. *About Wright: An Album of Recollections by Those Who Knew Frank Lloyd Wright*. Nueva York: John Wiley&Sons.
- WRIGHT, F.L., 1908. In the Cause of Architecture. *The Architectural Record*, mar., 23(3), pp.155-221.
- WRIGHT, F.L., 1928a. In the Cause of Architecture: II. What 'Styles' Mean to Architects", *The Architectural Record*, feb., 63(2), pp.145-151.
- WRIGHT, F.L., 1928b. In the Cause of Architecture: V. The Meaning of the materials - The Klin. *The Architectural Record*, jun., 63(6), pp.555-561.
- WRIGHT, F.L., 1943. *An Autobiography*. Nueva York: Duell, Sloan and Pearce.
- WRIGHT, F.L., 2008. *Modern Architecture: Being the Kahn Lectures for 1930*. Princeton: Princeton University Press.

(Wright, 1928a). He equated style to beauty and character to truth, suggesting a sentence of Jones's book: "that which has style has character; that which have character must have style" 11. He gave the example of the Unity Temple and, without mentioning it, also that of Larkin Building: the character "may even be what we call "ugly" and possess the *character* which is the secret of *style*", marking in quotes *ugly*, which is the term that had used Sturgis. But if "style is a consequence of character", we would have to know which was, for Wright, the character of this building.

According to account in his autobiography, Wright discovered it when watching the model of the building on the table of the draughting room, and see that the solution was "to build the stair towers free of the central block" (Wright, 1943, p.151). These clean and powerful volumes of the corners, were a challenge to the conventions and the affirmation of the "new Order of the Machine Age". A grammar of straight lines, flat surfaces, and volumes of brick without windows, with which was achieved "an expression pure and simple, even classic" (Wright, 1908, p.160). This is what shows the drawing of the Grammar. Wright says that "worked to get that something into the Larkin Building, interested now also in the principle of *articulation* as related to that order" (Wright, 1943, p.151).

In all these exhibitions, the black drawings helped to shape an image of Wright; they modified the character of the graphical discourse and its content, as had also changed Wright. ■

Grammar of the Protestant

NOTES

- 1 / The plate is 156 x 279 mm and has been published in Izzo and Gubitosi (1977, lam.13) and Drexler (1962, lam.28).
- 2 / The first is 924 x 537 mm, on opaque colored paper, and the second is 457 x 530 mm, on tracing paper, published in Drexler (1962, lam.23 y 24). The third drawing that is not shown here is a version of the Fig.3.
- 3 / It is the *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright*, more known as *Wasmuth Portfolio*.
- 4 / Between March, 1908 and December, 1928, Wright published in this magazine sixteen articles with this title, adding different subtitles in the last fourteen; all of them collected in Gutheim (1975).
- 5 / In the journal *Wendingen*, numbers 11 (of 1921), 4 and 50 (of 1925).
- 6 / It is Grete Dexel, 1926, *Frankfurter Zeitung*, 12, and Wright kept a copy of this review on a scrapbook (Alofsin, 1999, p.11).
- 7 / They were the second "Kahn Lectures", published in 1931 and in Wright (2008).
- 8 / Published in Alofsin (1999, p.12, Fig.1.9).
- 9 / In Amsterdam was organized by Hendrik Theodorus Wildeveld and in Berlin by Erich Mendelsohn.
- 10 / The first version is from 1932, reprinted in 1933 and 1938, but Wright made a second expanded version in 1943 (Wright, 1943), reprinted in 1957.
- 11 / Proposition 5 of *The Grammar of the Ornament*, changing *true* by *character* and *beautiful* by *style* (Jones, 1856, p.5).

References

- ALOFSIN, A. ed., 1999. *Frank Lloyd Wright: Europe and Beyond*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- BROOKS, H.A., 1966. Frank Lloyd Wright and the Wasmuth Drawings. *The Art Bulletin*, 48(2), pp.193-202.
- DREXLER, A., 1962. *The Drawings of Frank Lloyd Wright*. New York: Bramhall House.
- GUTHEIM, F. ed., 1975. *In the Cause of Architecture: Frank Lloyd Wright*. New York: Architectural Record.
- IZZO, A. and GUBITOSI, C., 1977. *Frank Lloyd Wright: Dessins 1887-1959*. Paris: Centro Di.
- JONES, O., 1856. *Grammar of the Ornament*. London: Day and Son.
- QUINAN, J., 1987. *Frank Lloyd Wright: Larkin Building*. Cambridge (Mass.) and London: The MIT Press.
- TAFEL, E., 1993. *About Wright: An Album of Recollections by Those Who Knew Frank Lloyd Wright*. New York: John Wiley&Sons.
- WRIGHT, F.L., 1908. In the Cause of Architecture. *The Architectural Record*, March, 23(3), pp.155-221.
- WRIGHT, F.L., 1928a. In the Cause of Architecture: II. What 'Styles' Mean to Architects", *The Architectural Record*, February, 63(2), pp.145-151.
- WRIGHT, F.L., 1928b. In the Cause of Architecture: V. The Meaning of the materials - The Klin. *The Architectural Record*, June, 63(6), pp.555-561.
- WRIGHT, F.L., 1943. *An Autobiography*. New York: Duell, Sloan and Pearce.
- WRIGHT, F.L., 2008. *Modern Architecture: Being the Kahn Lectures for 1930*. Princeton: Princeton University Press.