

## **LUGAR, DIBUJO Y ARQUITECTURA EN WRIGHT**

(Autor: 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 objetivos 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 GRAFICAS Y ARQUITECTÓNICAS DE DIALOGO 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.

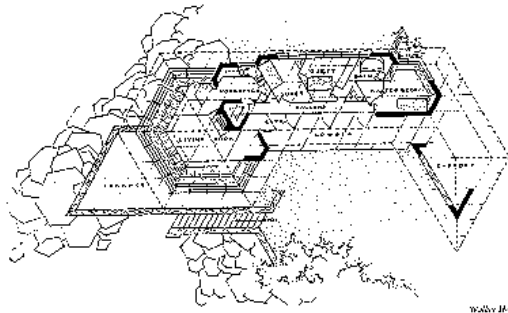
Para crear una arquitectura ligada a su entorno, para naturalizarla, Wright se basa en un proceso de identificación de lo que caracteriza el lugar y este proceso va íntimamente ligado a un proceso gráfico de plasmación de datos en un papel desde la primera toma de contacto con el lugar.

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 sentir las, 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 (...)"<sup>1</sup>

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 creciendo en la cima (**casa Arch Oboler**), ó en voladizo (**casa Pauson**), ó buscaba 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)



Figs. 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.

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 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."<sup>2</sup>

<sup>1</sup>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

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

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 paisaje. 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 territorio respetando su propia organicidad. ( Fig. 3).

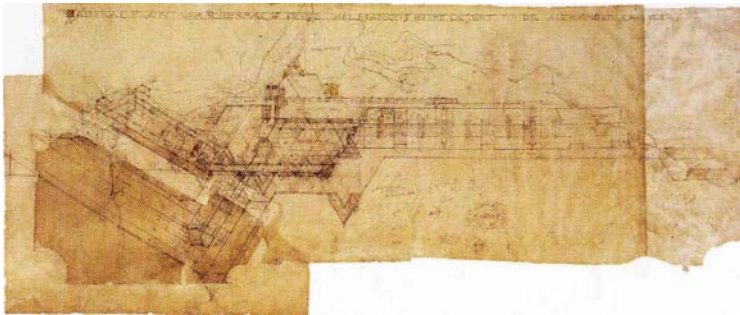


Fig. 3. Planta de San Marcos-in-the-desert resort en Arizona, 1928. La transición de la geometría angular del edificio a la sinuosa de las curvas de nivel se trata gráficamente utilizando un trazo entrecortado para las curvas y un trazo firme y recto para los ángulos. Las formas triangulares y las directrices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

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)



Fig. 4: Taliesin West en Scottsdale, Arizona (1937-1938). En este dibujo el trazo firme y definido de los elementos arquitectónicos se yuxtapone 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.

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 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 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”<sup>3</sup>

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."<sup>4</sup>

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

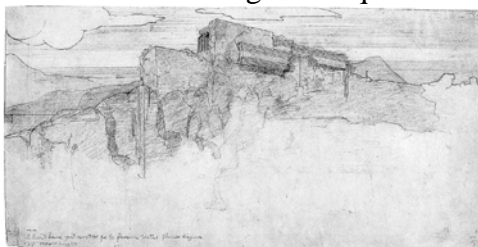
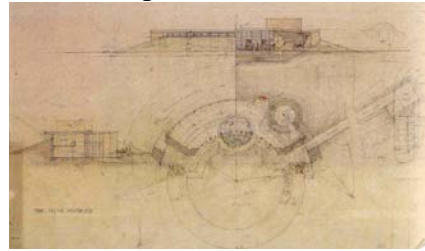


Fig. 5 y 6: Casa Pauson, Phoenix, Arizona, 1939-40. La intención de sintonizar con el entorno se hace evidente en el tratamiento de las texturas de este dibujo. El punto de vista elegido desde debajo de la colina, expresa su deseo de explotar el carácter del lugar; el edificio parece un elemento más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

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

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

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 unirlos 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.<sup>5</sup>



Figs. 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.

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)

"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."<sup>6</sup>

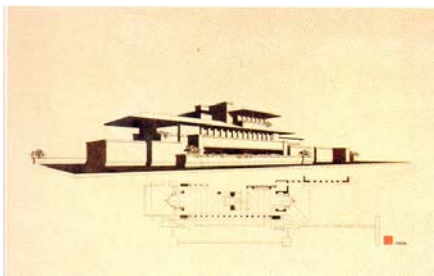


Fig. 9: Casa Robie, Chicago, Illinois, 1908-10.



Fig. 10 (dcha.): Casa Sturges, California, 1939.



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

<sup>5</sup> 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."

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

En la casa Sturges y en la casa Obeler 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 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)

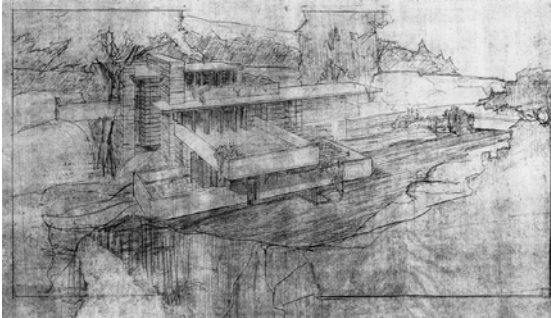


Fig. 12: *Fallingwater*, 1935-1939. Enfatiza la horizontalidad y los voladizos otorgando a la composición un gran dinamismo. Se trata de una representación muy intencionada del edificio en perfecta integración con su entorno. Las texturas las emplea para representar las rocas, el agua y la vegetación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

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 horizontales, 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).

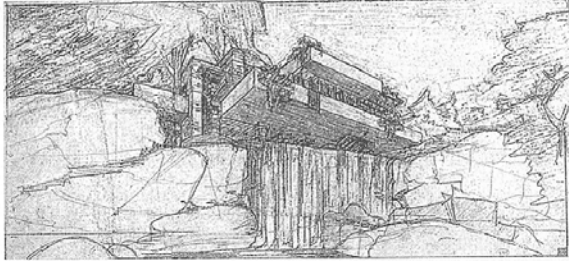


Fig. 13: Perspectiva de la *Fallingwater*. En esta perspectiva hace énfasis en la estructura misma y en la dinámica interacción entre las diferentes formas geométricas y los voladizos, eligiendo un punto de vista muy bajo, estrategia gráfica muy común en él.

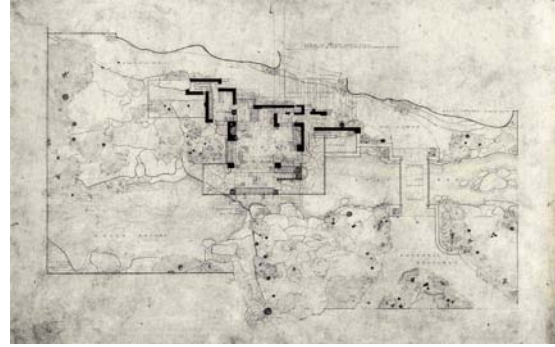
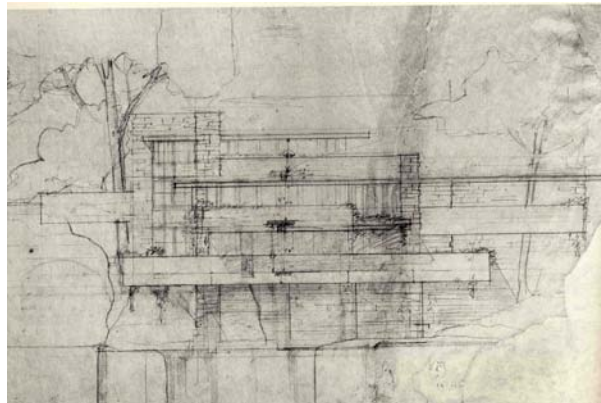


Fig. 14: Planta de la *Fallingwater*. Representa las curvas de nivel con una clara intención de plasmar la topografía del emplazamiento y expresa el concepto de la ruptura de la caja encajando los muros estratégicamente en el terreno.

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)

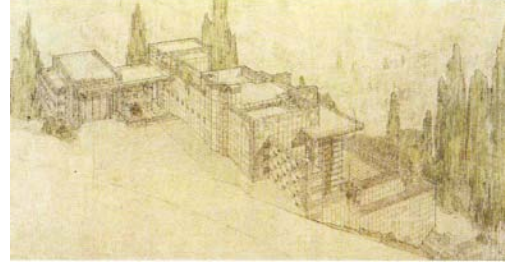
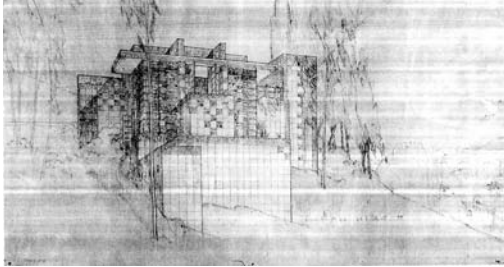


Figs. 15 y 16: *Fallingwater*. En el alzado vemos la correspondencia con las formas representadas en la perspectiva anterior. Los conceptos de asimetría, horizontalidad y relación entre masa o macizos con los huecos quedan perfectamente explicitados. Es sin duda el alzado más representativo. En él explica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

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 acoplarse 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.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> 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 cubierta. 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."

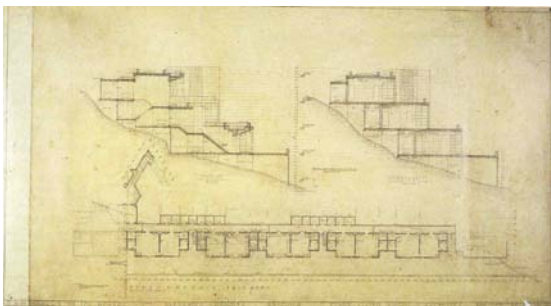
Durante la segunda etapa de Wright, cuando empieza a trabajar con los *textile-block*, la relativa pequeña escala de los bloques le permiten diseños que sigan estrechamente los contornos del paisaje, como es el caso de la casa **Freeman**, que se basa en una composición escalonada. Los volúmenes se construyen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



Figs.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.

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.

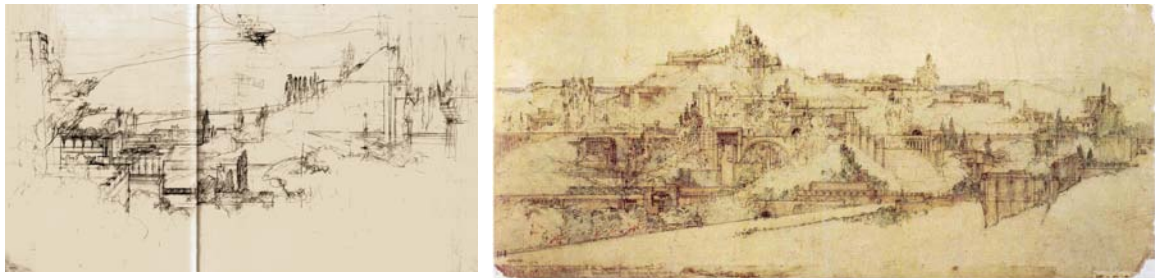
En los proyectos de urbanizaciones en emplazamientos con pendiente se aplican estas estrategias de la descomposición y del escalonamiento. En **San Marcos-in-the-desert resort** (Figs. 19 y 20), construida en un terreno de fuerte pendiente, en lugar de intentar nivelar el terreno lo que hace es adaptar las casas a las irregularidades del mismo, y así mediante un sistema de construcción escalonada los volúmenes quedan perfectamente integradas con el paisaje.



Figs. 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 aterrazar 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.



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.<sup>8</sup> (Figs. 21 y 22)



Figs. 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 Beverly 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.

## 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

<sup>8</sup> TREIBER, Daniel. *Frank Lloyd Wright*. Editions Hazan, Paris, 2008. P. 98

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 estratégicamente 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.

## BIBLIOGRAFIA

- 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 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. Reimpr. En Pfeiffer, ed., *Collected Writings*, Vol.4 (Nueva York: Rizzoli, 1994), p.36