

La posibilidad de una autonomía representacional en Hejduk y otras prácticas

The possibility of representational autonomy in Hejduk and other practices

Marcelo Roux Emmenegger

rita_21
mayo 2024
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 240-259

240

Resumen. En los vaivenes historiográficos la relación de los campos *arquitectura-representación* compone un discurso implícito que se mece entre el sinónimo y la preeminencia de uno sobre el otro, bajo el acuerdo de la necesaria interdependencia disciplinar para levantar barreras.

La reunión de ciertas evidencias mínimas habilita a hipotetizar sobre la posibilidad de encontrar a la *arquitectura* y a la *representación* como registros con aristas epistémicas solapadas. Puede aún resultar oportuno dar un paso más y preguntar, asumiendo el riesgo de la simplificación significativa, sobre la posibilidad de una *autonomía representacional*: un estado de la *representación* que por sí solo es capaz de concebirse como *arquitectura*. La obra teórica, gráfica y pedagógica del arquitecto norteamericano John Hejduk [1929-2000] se presenta, en relación a otras prácticas, como prueba posible para establecer un posicionamiento crítico de estos nexos disciplinares.

Palabras Clave

Arquitectura
Representación
Autonomía
Hejduk
Scott brown
Rossi
Tschumi

241

ABSTRACT. In the historiographical fluctuations, the relationship between the fields of *architecture and representation* forms an implicit discourse that oscillates between synonymy and the preeminence of one over the other, under the agreement of necessary disciplinary interdependence to raise barriers. The gathering of certain minimal evidence enables hypothesizing about the possibility of finding *architecture* and *representation* as registers with overlapping epistemic edges. It may still be opportune to take a step further and inquire, assuming the risk of significant simplification, about the possibility of *representational autonomy*: a state of *representation* that is capable of conceiving itself as *architecture*.

The theoretical, graphic, and pedagogical work of the American architect John Hejduk [1929-2000] emerges, in relation to other practices, as a possible proof to establish a critical positioning of these disciplinary connections.

KEY WORDS. Architecture, representation, autonomy, hejduk, scott brown, rossi, tschumi

DOI 10.24192/2386-7027(2024)(v21)(12)

“(…) las ideas de configuración, lo estático con lo dinámico:
todo comienza a tomar la forma de un vocabulario”

John Hejduk, *Three projects*, 1970.

Hubert Damish en el *Origen de la perspectiva* cuestiona la independencia de la perspectiva renacentista respecto al hecho arquitectónico, siendo aquella una *representación* del espacio en relación manifiesta con lo materialmente construido, por tanto, con lo directamente asumido como *arquitectura*. Es este el sentido de la *representación* que se estudia aquí. No solamente como *ficción* con la que Eisenman proclama el fin de lo clásico, ni *simulacro* como Baudrillard cuestiona la certeza de la Guerra del Golfo, ni *efecto realidad* como Barthes problematiza a la visualidad¹, sino con una pizca de cada una de las imágenes que estos montajes sugieren.

Se asume a la *representación* como un campo de exploración que integra herramientas, técnicas y mecanismos de mediación con los que volver a hacer presente un estado real o imaginal. Pero el desvelo recae en el conflicto que se abre. En los vaivenes historiográficos la relación de los campos *arquitectura-representación* compone un discurso implícito que se mece entre el sinónimo y la preeminencia de uno sobre el otro, bajo el acuerdo de la necesaria interdependencia disciplinar para levantar barreras.

Ciertas evidencias mínimas habilitan a hipotetizar sobre la posibilidad de encontrar a la *arquitectura* y a la *representación* como registros con aristas epistémicas solapadas. Puede aún resultar oportuno dar un paso más y preguntar, asumiendo el riesgo de la simplificación significativa, sobre la posibilidad de una *autonomía representacional*²: un estado de la *representación* que por sí solo es capaz de concebirse como *arquitectura*.

Este debate histórico, hoy ya ha sedimentado mucha evidencia³. Sus antecedentes cercanos pueden detectarse en la vasta experimentación en dibujos, maquetas, fotografías, audiovisuales y textos⁴ de las últimas décadas del siglo XX. Desde la emergencia de las *neo-vanguardias*⁵ de los años 60 a 80, hasta la llamada *arquitectura digital* de los años 90.

Sin atender al *affair arquitectura-representación* no es posible establecer una historia de la *posmodernidad* de los años 70 y 80. Tampoco de la *arquitectura deconstructivista* de fines de los años 80, ni del tiempo definido como *post-contradictorio*⁶ de los años 90.

Pero más allá de estas delimitaciones necesarias se pueden abrir otros recortes representacionales menos definitivos de esos períodos. Uno *especulativo* de un primer Koolhaas en *Delirius New York* y su gráfica literaria en la *conclusión ficticia* con *La ciudad del globo cautivo*, *El hotel esfinge*, *El cuento de la piscina*, conjuntamente con las pinturas pos surrealistas de Vriesendorp. Uno *contextualista* de los collages *piranesianos* de una *Roma*

Interrotta. Uno *intelectual* de los procesos formales y repetitivos de la tradición de Colin Rowe, desarrollada por Eisenman. Uno *generativo* del dibujo como búsqueda, en la mano de Siza o en la gráfica procesual de Miralles y sus fotocomposiciones. Uno de *extrema precisión técnica* en el *High Tech*. Uno *adjetivado* en las acuarelas de Holl, en las pinturas de Zaha o en el papel arrugado de Gehry. Uno *instigador* de un segundo Koolhaas en la maqueta invertida de su Biblioteca de París o los plegados de Jussieu o la cartografía de Melun Senart. Uno *fenomenal*, ya no de los gráficos sino de las envolventes ornamentadas de la *Light construction* o de los objetos simulados de Ito frente a los *ruidos blancos* de Tokyo. O el multiverso *diagramático* en la búsqueda lineal-programática de Sejima, en el *atajo gráfico* deleuziano derivado de los procesos indécicos de Eisenman y que suscita los *blobs* de Lynn o las manchas de OMA en Seúl, en las cartografías del paisaje americano de Corner, en los paisajes de datos de MVRDV o en las primeras indagaciones filogenéticas de FOA.

De este nuboso mapa de operadores y experiencias, la práctica del arquitecto norteamericano John Hejduk [1929-2000] puede irrumpir en el último medio siglo como una de las que lleva al límite las búsquedas en torno a la *representación en arquitectura*.

Dice Hejduk:

“la *arquitectura* no necesariamente significa la forma final de un edificio construido; un dibujo es, para mí, una pieza de *arquitectura completa*, la fotografía de un dibujo es una pieza de *arquitectura completa*; cada acto es, indudablemente, un acto de *arquitectura*”⁷

Esta incómoda afirmación ratifica la pregunta por la posibilidad de una *autonomía representacional* en el pasado inmediato.

Hejduk es un personaje hermético, inquieto por la pedagogía y agitado por sus estímulos personales. Se gradúa en *The Cooper Union*, es Decano entre 1975 y 2000, período que concentra su efervescente producción intelectual, textual y gráfica. Integra los llamados *New York Five* [término que reniega], junto a Eisenman, Graves, Meier y Gwathmey. La obra de Hejduk en el libro publicado en 1972 es la única de los cinco mostrada solamente con dibujos y sin imágenes de obras construidas. Puede reconocérsele una fase inicial que revisa la lingüística moderna, una segunda de sesgo urbano y la final, en los años 90, de mayor desparpajo inventivo e invocando cierta espiritualidad religiosa. Hejduk va desde las variaciones modernas hasta el diagrama⁸, fundamentalmente frente a una hoja de papel.

Un acercamiento a su imparable capacidad creativa y a la *representación* como campo autónomo puede asomarse en los siguientes tres planos que relacionan parte de su obra con otras prácticas del momento.

Muros

El muro en su condición material, o el plano en su acepción abstracta, resulta un componente transhistórico capaz de hablar por sí mismo del hecho arquitectónico.

Entre finales de la década del 60 y principios del 70, Hejduk desarrolla dos series de casas: las *Casas Diamante* y las *Casas Muro*, ambas resultantes de la serie de *Casas Texas* de años anteriores en su estancia en la *U-Texas*. Contemporáneamente, pero desde la *Yale SAA*, Denise Scott Brown⁹, Robert Venturi y Steven Izenour darían nacimiento a *Aprendiendo de Las Vegas*.

Ambas experiencias permiten indagar en los nexos entre *arquitectura* y *representación*, y hacerlo a través del plano vertical (figuras 1 y 2).

Las casas de Hejduk existen en el papel, más allá de algún desafortunado ejemplo construido que solo provoca la pérdida de todo sentido arquitectónico de lo hipnóticamente dibujado.

Las tres *Casas Muro* fueron desarrolladas entre 1968 y 74 y posiblemente compongan uno de los momentos inflexivos de la *representación* en *arquitectura* más próximos en tiempos analógicos. Particularmente por la condición *post-perspectiva*¹⁰, desarrollada desde las casas anteriores y asentada en las *Casas Muro* en la expansión de un nuevo tipo axonométrico: la axonometría de *grado cero*. Una modalidad que mantiene sin girar, sin deformar y en simultáneo, la vista en planta y en alzado. Un dibujo que implica “plegados” o “bisagras” más que proyección¹¹. El empleo de este sistema caracteriza obsesivamente a la obra de Hejduk.

Dice respecto a las representaciones de las *Casas Diamond*, luego de defender la tridimensionalidad en otras proyecciones dibujadas:

“Cuando el diamante es dibujado en isométrica, ocurre un fenómeno especial. Las formas parecen bidimensionales; (...). Las formas se inclinan hacia adelante en la isometría hacia el cuadro de visión...”¹²

Pero es en la exploración de las *Casas Muro* que el plano vertical, como dispositivo de orden, funciona en dos dimensiones, así como en el espacio.

Dice Eisenman “con el muro tan radicalmente re-concebido, las *Casas Muro* representan una desviación de la noción del plano como crítica integral a un principio fundamental de la arquitectura tanto neoclásica como moderna”¹³

Si el *grado cero* no resulta la forma que mejor privilegia los objetivos últimos de la axonometría como sistema de *representación*, la que por cierto ofrece una aprehensión más completa que la perspectiva, entonces la intencionalidad de

Hejduk es confundir. O directamente negar la transmisión o comprensión de lo dibujado, al menos bajo el sentido arquitectónico más legitimado. Hejduk ubica al observador en el lugar que ningún docente recomendaría a un estudiante hacerlo. Esto solo fortalece la tesis de que el dibujo como tal es el fin último de su búsqueda: “en cualquier caso, dibujar sobre un papel es una realidad arquitectónica”¹⁴.

Al otro lado de los Estados Unidos, después de una intensa labor de investigación y enseñanza que comienza años antes en la *U-Penn*, Scott Brown junto a Venturi e Izenour publican en 1972 la primera edición de *Aprendiendo de las Vegas*.

La investigación que da origen al libro surge de fascinantes procesos pedagógicos y de álgidos debates por la consideración de un caso *feo* y *ordinario* para los *planners* del momento. Pero el trabajo puede concebirse como una simple forma específica de “ver” la ciudad que deviene de un sistema representacional que apasiona desde niña a Scott Brown: la fotografía. Particularmente la urbana de dinámicas y apropiaciones espontáneas, la de la cartelería en la ciudad o en el paisaje y la de las estaciones de ruta. Una obsesión que practica desde el sur de su África natal, en Londres y en Estados Unidos y es generativa de la estructura representacional indiscutida de la investigación.

El desafío de Las Vegas se aborda con técnicas de *representación* innovadoras para un trabajo académico. El *Strip* se recorre en auto con cámara incorporada tomando las experiencias del arte de Ed Ruscha. Así se generan largos fotomontajes que develan los tinglados decorados que dan sentido al sinsentido que desconcierta a la matriz y a la historia de la ciudad europea.

El ingreso de la fotografía de investigación a los estudios y a las publicaciones de arquitectura es prematuro en *Aprendiendo de Las Vegas*. Para Philippe Dubois la fotografía tiene en la década de 1980 “su período de invención como cuestionamiento de un objeto teórico”¹⁵. Detalla en su libro *El acto fotográfico* el intenso recorrido que su análisis tiene recién a partir de esa década, que comienza en la semiología de Barthes y que puede tener un cierre, para el momento, en Kraus.

Si es posible advertir una bifurcación representacional *post-perspectiva* en las *Casas Muros* de Hejduk, *Aprendiendo de Las Vegas* funda un nuevo género editorial en arquitectura, definido por Scott Brown como *photo-essay*. Este abarca el registro fotográfico, a veces con pequeños comentarios o subtítulos, hasta ensayos de textos que se completan con fotografías. El *photo-essay* compone dos métodos, uno asociado a la “observación” fotográfica y otro “comparativo”, aplicado por Venturi en *Complejidad y Contradicción* un tiempo antes¹⁶.

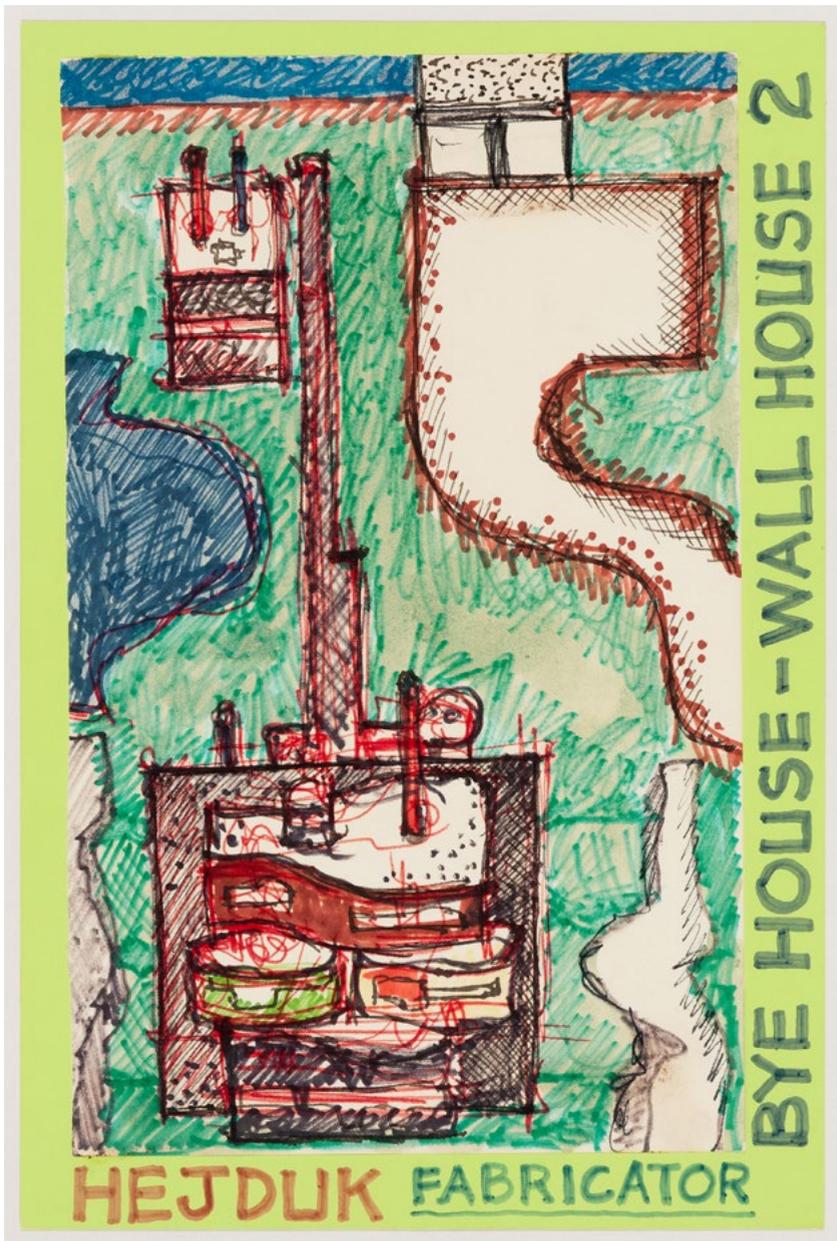


figura 1
 Perspective sketch for Wall House 2
 (Bye House), John Hejduk, 1973
 Tinta con acuarela sobre papel,
 montado sobre papel con leyendas
 en rotulador.
 John Hejduk fonds
 Canadian Centre for Architecture
 © CCA.



figura 2
 Rice University Studio, Denise
 Scott Brown, 1969.
 Tinta de color (arriba). Tinta y lápiz
 + montaje con sombra (abajo)
 © The Architectural Archives,
 University of Pennsylvania, by the
 gift of Robert Venturi and Denise
 Scott Brown.

Muertes

La muerte ha sido tratada en la modernidad, desde el *Cenotafio de Newton* de Boullée, pasando por el sentido artístico signado por Loos, por el *Cementerio del bosque de Estocolmo* de Asplund y Lewerentz e incluso por el desconocido proyecto del cementerio de Hannes Meyer.

Hejduk opera en la *representación* del fenómeno de la muerte. Varios de los nombres de sus proyectos así lo demuestran: *Cementerio de las cenizas del pensamiento*, *Cementerio para las cenizas de pintores de naturalezas muertas*, *Tumba de Poseidón y Perséfone*, *Casa de la muerte*, *Casa del suicida*, *Teatro de la muerte*, *Tumba del sol*, *la luna y las estrellas*. Estos se acercan a un estado literario y en varios casos para-arquitectónicos, centrados en el fin del tiempo. Desde el mismo propósito, uno de los proyectos más representativos de la posmodernidad europea resulta el *Cementerio de San Cataldo* en Módena, de los arquitectos italianos Aldo Rossi y Gianni Bragheri, en el que se despliega toda la capacidad metafísica del paisaje de la muerte.

Ambos trabajos encierran singularidades que cuestionan los nexos entre *arquitectura y representación*, y lo hacen a través del plano horizontal (figuras 3 y 4).

Porque si los planos verticales de Hejduk y de Scott Brown exponen cierta posibilidad de encontrar a los mecanismos de *representación* como operaciones indispensables a las del propio sentido del proyecto, los planos extendidos con los que Hejduk y Rossi trabajan la muerte, solapan también una serie de proto-argumentos a la inherente condición de *autonomía representacional*.

El método rossiano opera con la analogía y para ello los *capriccios* manieristas de Canaletto han encantado al arquitecto italiano. En la *veduta* veneciana de 1740 para el puente de Rialto, se sustituye el puente existente por el proyectado por Palladio, escoltado por la Basílica y el Palazzo Chiericati. Esta combinatoria, imposible geográficamente, supone un indiscutido mecanismo representacional aplicado a un proceso de proyecto propio de Rossi. La *Ciudad Análoga* de 1976 es posiblemente el más elocuente, recordando al gran montaje de Arduino Cantáfora en la Trienal de Milán de 1973. Puede advertirse cómo un procedimiento pictórico sostiene una operación lógico-formal de elementos preestablecidos y se puede traducir en un método y en una teoría de diseño arquitectónico¹⁷.

En los dibujos del proyecto del *Cementerio de Módena* la agregación de la tumba individual y el cementerio en general, así como el cono de la fosa común y el cubo, surgen de procesos analógicos con la casa y la ciudad y con los elementos primarios o monumentos, respectivamente. En palabras de Eisenman: “Rossi proponía imágenes específicas sobre la muerte colectiva para presentar una universalidad sucesiva”¹⁸.

La combinatoria de elementos primarios y tipológicos, junto al universo a-escalar de los dibujos de Rossi [propio del método analógico], encuentra su correlato en la pintura metafísica italiana de de Chirico. La arquitectura moderna ortodoxa estableció vínculos con las vanguardias de sesgo más positivista, como el *neoplasticismo*, el *suprematismo* o el más ablandado *purismo*. La arquitectura de la segunda pos guerra se aferró a las más críticas de la razón como el *futurismo*, el *surrealismo* y el *dadaísmo*. En cambio, el neorracionalismo rossiano va por una vertiente anterior, pre surrealista, que distorsiona el espacio con más de un punto de fuga, combina diferentes objetos del inconsciente, les altera la escala y les proyecta alargadas sombras que fijan su naturaleza metafísica.

En 1973, Hejduk y Rossi se encuentran en la ETH de Zúrich a propósito de una muestra que exhibe obras de ambos arquitectos. El encuentro fue perturbador para Hejduk según Michael Hays, a punto de que es posible situar en ese momento un desvío en su producción. El arquitecto que miró y re-representó las composiciones de Mondrian, de Le Corbusier y de Mies, ahora revisa los dibujos de su contemporáneo.

“En el proyecto de Módena, Hejduk notó, por ejemplo, los alejamientos y desvíos de la ciudad ideal de Ledoux (...), el cenotafio de Boullée y el Campo Marzio de Piranesi,...; y también alusiones a las pinturas de de Chirico, Sironi y Morandi, (...) escuchó el murmullo multimedia detrás del silencio de Rossi. Los demonios de la ciudad análoga susurrándole. Y se preguntaba por desatar todo lo que Rossi había reprimido”¹⁹

Analizar los dibujos de Hejduk para el *Cementerio para las cenizas del pensamiento* debiera obligar a detenerse un poco antes del papel coloreado. Porque desde esta etapa en adelante se desvanece el ánimo explícito para nominar sus trabajos. Las *Casas Muro* o las *Casas Diamante* dan paso a una exploración poética para titular cada nueva propuesta. Si la *arquitectura* para Hejduk se encuentra en todas las cosas, esta comienza en la *representación* que precede al propio dibujo. Se genera con la nominación una imagen única en cada espectador, que es previa a, o simultánea con, el dibujo del proyecto.

Uno de los ejercicios pedagógicos más estudiados en Hejduk, además de la recurrida *grilla de nueve cuadrados*, es la caja con objetos. El estudiante debe traer una caja con objetos afectivos y el intercambio se instala en la elección de la caja y no en su contenido. El sentido del proceso de ideación es así representacional, es nuevamente previo a aquello que a priori se ha asumido como proyecto.

No obstante, el *Cementerio para las cenizas del pensamiento* expone el dibujo de una solución asemejable a la de Rossi, en tanto devuelve un plano horizontal y estriado. Pero resulta aún más temible, con muros en

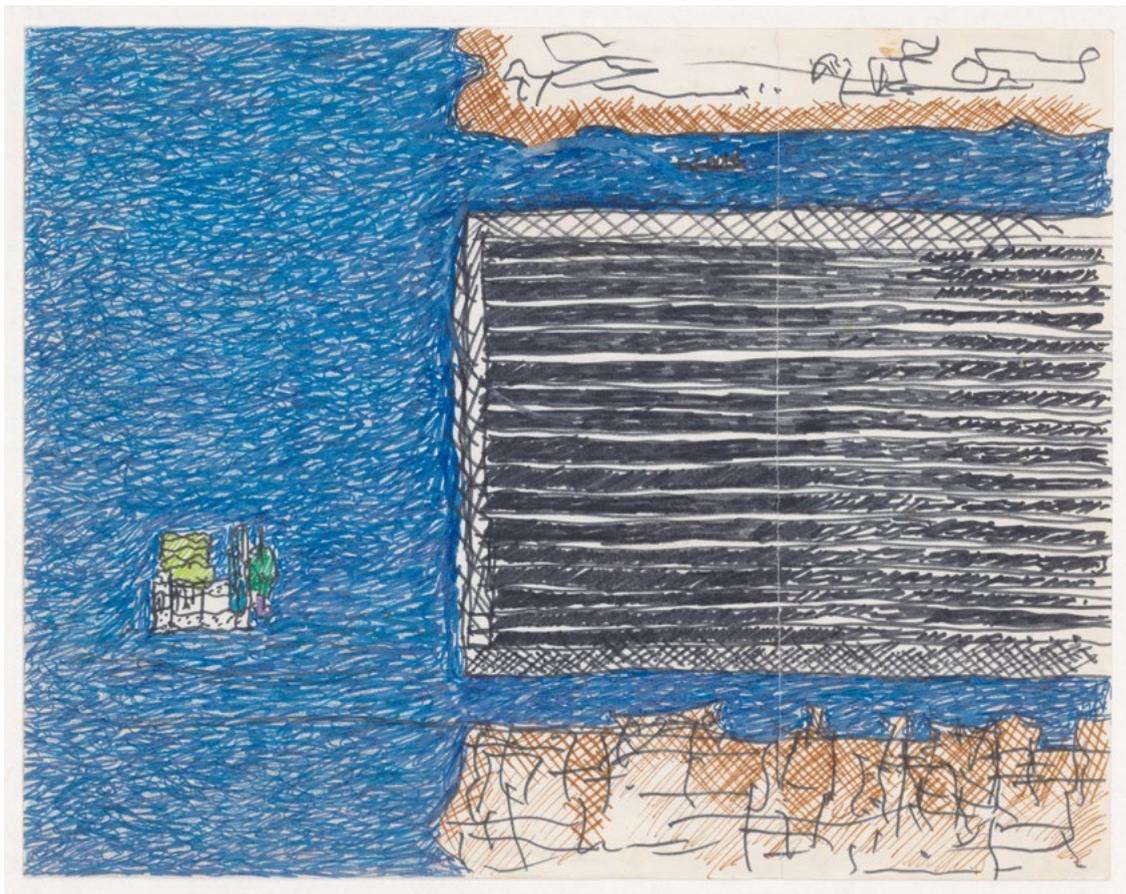


figura 3
 Cementery for the Ashes of
 Thought, John Hejduk, 1974-79
 Tinta sobre papel.
 John Hejduk fonds
 Canadian Centre for Architecture
 © CCA.



figura 4
 Cimitero de San Cataldo, Aldo
 Rossi e Gianni Braghieri, 1971-78
 © Eredi Aldo Rossi, cortesia
 Fondazione Aldo Rossi.

los que se dejan espacios sin llenar para las “cenizas del pensamiento”. Un acercamiento rápido lleva a las utopías negativas de Superstudio, pero el proyecto es de hecho el dibujo del vacío como acto de extrema significación. El ritmo de los bloques resulta ínfimo ante la decisión última dada por el orden simbólico. Hejduk dice: “*todos mis proyectos tienen centros vacíos, el centro ha sido eliminado*”²⁰. En su libro final *Adjusting Foundations* expone varias propuestas sobre la muerte y toma la concepción de elementos básicos de Rossi, pero suma otros: cruces, sinusoides, carros, etc.; estos solo toman forma en sus dibujos y en el imaginario de las asociaciones posibles que establece.

En los esbozos del *Cementerio para las cenizas de pintores de naturalezas muertas* de la misma publicación, estampa superficies como en el arte rupestre. Ahueca estrellas que dejan pasar la luz al interior en espacios verticales refiriendo al gótico. Vincula prismas azules y rojos para la iglesia y el urnario y los dispone de forma independiente como en el románico. Superpone un campanario con formas de botellas y latas extraídas de pinturas de naturalezas muertas. Realiza, por tanto, una serie de intersecciones en las que los dibujos y el libro que los contiene, bajo la imaginaria Hejduk, resultan en un indiscutido proyecto de arquitectura.

Máscaras

La máscara supone una figuración que se interpone entre la realidad y el ser, presentándolo como un otro distinto.

Hejduk trabaja en varias propuestas con esta referencia dramática, traducida al conflicto de las personas por transformarse en sujetos de *representación* en el espacio público. Este acercamiento de Hejduk es nítido a mediados de los años 80 y particularmente en la edición de *Victims*, donde se impone su proyecto *La Mascarada de Berlín*. Unos pocos años antes, Bernard Tschumi dibujaba las ideas que lo llevarían al éxito en el concurso para el *Parc de la Villette* en París.

Ambos proyectos, por diferentes razones, hablan de los nexos entre *arquitectura* y *representación*, y lo hacen a través del plano inclinado (figuras 5 y 6).

El proyecto para Berlín es parte de una serie dibujada para zonas abandonadas de Riga, Praga, Vladivostok, Milán, y Hanover. Son representadas por Hejduk como fragmentos de totalidad que espejan relatos trágicos, producto del dibujo enérgicamente rayado a tinta negra sobre un fondo claro. Son islas antropomórficas de un archipiélago sin límites. La *arquitectura* de las máscaras no resulta composicional; se instala en los estados primitivos de la expresión visual en las cuales la función y la *representación* parecen unirse en una construcción total y emblemática²¹.

La *Mascarada de Berlín* es presentada al concurso organizado por la ciudad para ocupar una hectárea que fuera sede del régimen nazi. El planteo establece 67 estructuras turbulentas, que superponen un campo de concentración con un parque temático²².

Hejduk la presenta como un lugar que se compone en dos períodos de 30 años: “*Un lugar / tiempo incremental creciente (...) La decisión queda en manos de la ciudad y los ciudadanos de Berlín (...) Cada estructura ha sido nombrada.*”²³

Los artefactos logran inquietar por su dudosa eficacia ante la extrema carga de significados, metáforas e imaginarios encubiertos. Por ejemplo, la *Máscara de la Justicia* es un espacio extremadamente estrecho, ocupado por una escalera; un tramo emerge por sobre el suelo, el otro permanece soterrado. En ambas puntas se ubica una silla, arriba quizás la del juez y abajo la del prisionero. La máscara funciona con el dibujo y con la ficción que oculta, con la capacidad de representar y significar un concepto: la Justicia; con nada más. Porque dice Hejduk: “*No puedo hacer un edificio sin construir un nuevo repertorio de personajes, de historias, de lenguajes (...) No se trata de construir per se, sino de construir mundos.*”²⁴

Moneo ve en el método Hejduk una defensa evidente a un funcionalismo que va desde el slogan “*form follows function*” a “*form implies function*”²⁵. El mundo de formas con las cuales opera Hejduk preceden a la función. Este corrimiento de la relación *forma-función* desde una lectura representacional es capaz de vincularlo con el de Tschumi. Pero si Hejduk aborda la forma desde el significado, Tschumi lo libera y solo usará la sintaxis.

Al arquitecto suizo lo desvela ese conflicto; *cross-trans-dis-programming*²⁶ resultan combinatorias de programas y espacios. Las nociones de *evento* y *acontecimiento* se jerarquizan sobre otras dimensiones de la *arquitectura*. En relación a Hejduk, el *evento* en Tschumi no resulta una consecuencia solamente formal, sino que es un efecto del programa arquitectónico que se desempeña junto con la forma²⁷.

En el *Parc de la Villette* pueden verse las inquietudes trabajadas entre 1976 y 81 en *Manhattan transcripts*: una simulación narrativa y radical en términos de *representación*. La serie de fotografías, planos y montajes que lo componen no son para Tschumi ni proyectos reales ni fantasías; buscan *transcribir* las dimensiones más alejadas de la *representación* tradicional centrándose en el tiempo, la acción y el movimiento. Resulta en una secuencia proto-cinematográfica, un guion que toma a la violencia y a los mundos de Foucault como excusa gráfica. La alternativa al orden moderno necesita alternativas representacionales. Tschumi las encuentra para el *Parc de la Villette* en cierta geometría inclinada, deconstructivista, con guiños manifiestos a las pinturas rojas de Chernikhov, aplicadas a las



figura 5
Victims: sketches of structures,
John Hejduk, 1984
Pluma y tinta sobre papel rayado
amarillo.
John Hejduk fonds
Canadian Centre for Architecture
© CCA.

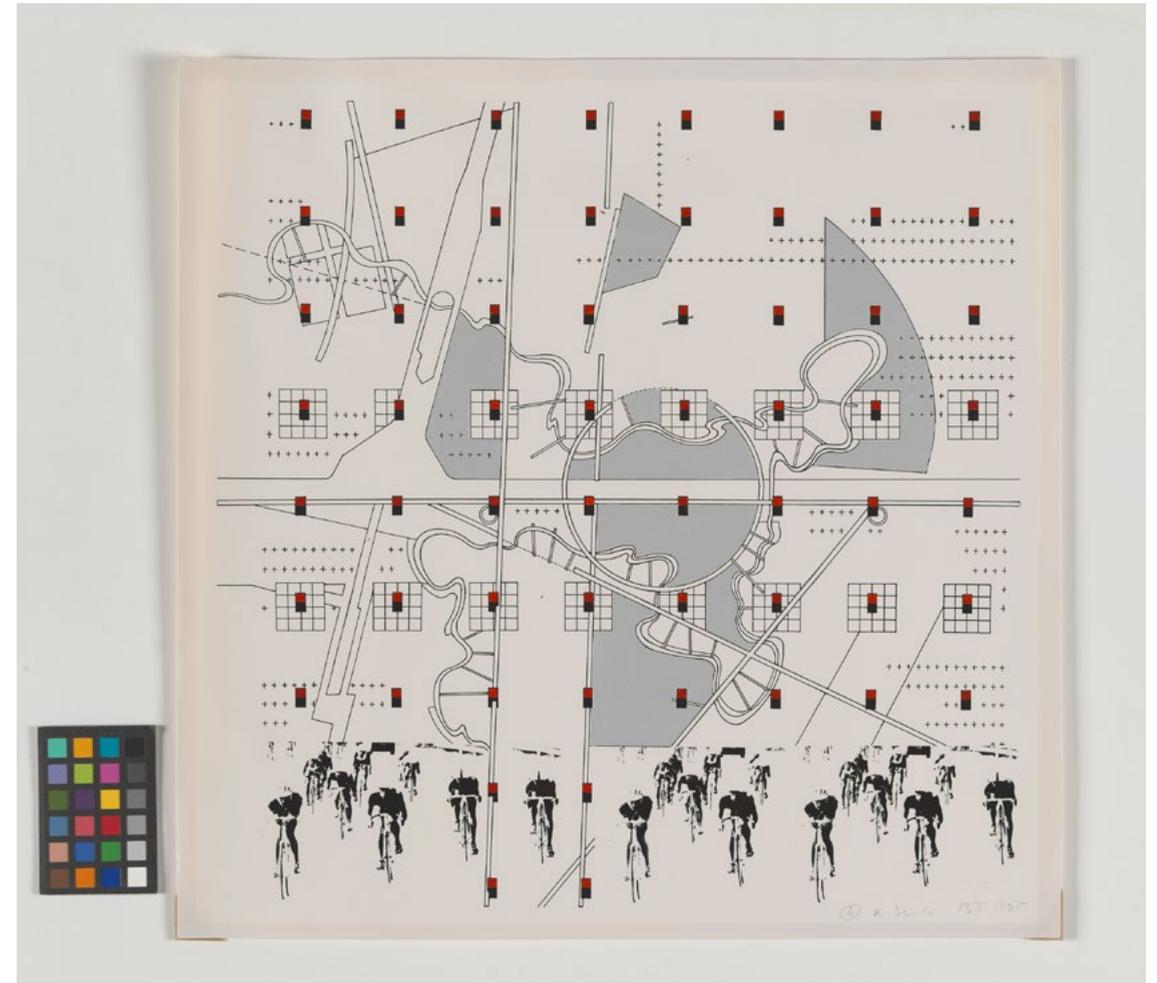


figura 6
Study for "La Case Vide: La
Villette," #4 K Series, Bernard
Tschumi, 1985.
Fotografía fotostática con pintura
esmalada aplicada a mano
© Alvin Boyarsky Archive.

folies: puntos en grilla de un esquema que se completa con superficies y líneas superpuestas. Cada una de estas geometrías resulta consistente en sí misma pero la yuxtaposición expone un sistema que, entre la geometría evocadora de los bojes franceses y la sorpresa sublime del recorrido inglés, tiende a la provocación del *evento* y del *acontecimiento* como notaciones no previsibles.

Tres planos lacanianos

La pregunta sobre la posibilidad de una *autonomía representacional* a fines del siglo puede retomar, en tres planos síntesis, el argumento lacaniano tan trabajado por Michael Hays.

El plano vertical funciona para Hejduk y para Scott Brown como la “*pantalla-tamiz*” con la que Lacan involucra al objeto y al sujeto en “*la mirada*”²⁸. En las Casas Muros de Hejduk, el plano se presenta como un paspartú pictórico que sostiene una naturaleza muerta de objetos post puristas y en la que el sujeto se interpone en el punto de la imagen como “*sujeto de la representación*”. Los tinglados que definen el *Strip* de Las Vegas suponen objetos representacionales, por su cualidad comunicativa inherente y porque es este el que se posiciona también como “*punto de luz*”, como la lata de sardinas que le devolvió a Lacan su brillo en las costas de Normandía²⁹. Pero el plano vertical en Las Vegas, debe ubicarse en paralelo a la membrana sensible de la película fotográfica para construir el sentido de la ciudad; debe ser paralelo a la técnica que lo capta, lo retiene, lo estudia y lo publica, en definitiva, que lo representa.

El plano horizontal en Hejduk y en Rossi compone una imagen absoluta. Para Lacan la arquitectura es el ejemplo del encuentro entre lo real y lo simbólico y para ello cita al templo antiguo como una “*construcción alrededor del vacío que designa el lugar de la cosa*”³⁰; para Hays, a Lacan le podría haber resultado más directo, más simple, citar el Cementerio para las cenizas del pensamiento. También podría ser acertada una lectura representacional del vacío en tanto desaparición del centro y del lugar que Tafuri expone en las Carceri piranesianas o incluso en los círculos del Amplio y Magnífico Collegio del arquitecto veneciano.

El plano inclinado de las locuras de Hejduk y de Tschumi encuentra al sujeto lacaniano: imaginario, simbólico y real en el mismo lugar, pero en estados diferentes. En el proyecto de Hejduk para Berlín se libera la dimensión organizativa de la arquitectura, dejando al practicante de la ciudad el albedrío de reordenar el sistema, moviendo cada estructura como si de un dibujo se tratara. Es la gente la que debe graficar el espacio a través de un procedimiento tan representacional como lo es la sumatoria de líneas y manchas con las que Hejduk define las estructuras. En tanto Tschumi en París, fija las arquitecturas [como hecho real] y las dona a las acciones del sujeto. Arquitecturas que no contienen ningún otro

significado figurativo más allá de su taxis. A diferencia de Hejduk en que cada máscara dibujada refiere a un concepto categórico y a un proceso mental metafórico, onírico y simbólico, extremadamente personal con el que evocar desde la forma.

1.

Ver: EISENMAN, Peter: “The end of the classical: the end of the beginning, the end of the end”, en: *Perspecta 21* (1984); pp.154-173; BAUDRILLARD, Jean: *La guerre du Golfe n'aura pas lieu.* (1991), Libération, París; BARTHES, Roland: “Communications” N11, 1968, París.

2.

Admitase la licencia del uso del término “*autonomía*” solo con fines prácticos, del que se es consciente de sus debates disciplinares y de sus contradicciones, principalmente desde la Escuela de Viena en adelante.

3.

Hoy algunas oficinas contemporáneas trabajan con la *representación* como fin último; ej.: Liam Young o Forensic Architecture.

4.

Cabe la mención a: el destacado rol del MoMa de NY; las direcciones de las principales escuelas de arquitectura [piénsese en Alvin Boyarsky en la AA convocando en 1982 a Madelon Vriesendorp y a Zoe Zenghelis a dirigir *Color Workshop*, un curso que continuó hasta 1993, provocando un cambio fundamental en la concepción de la *representación* arquitectónica de la época] y las principales editoriales: Oppositions, ANY, Assemblage, El Croquis; también Casabella y Domus [en el período de estudio]

5.

El término ha sido estudiado por Michel Hays; está extendido sobre todo en EE.UU en oposición a las prácticas extremas de los años 60 y 70. Compone un grupo de operadores experimentales, críticos y alineados a cierta “autonomía disciplinar” tales como: Eisenman, Hejduk, Tschumi, Koolhaas, Libeskind, Graves, Meier, Gwathmey, Venturi, incluso Rossi. Ver: HAYS, Michael: *Architect’s Desire: Architecture’s Desire: Reading the Late Avant- Garde* (2009), Cambridge, MA, The MIT Press.

6.

Término de Greg Lynn referente a la arquitectura digital de los 90. Ver: LYNN, Greg: “Probable Geometries: the Architecture of writing in bodies, Folds, Bodies and Blobs” (1998), Collected Essays, La Lettre volée, Bruxelles, (publicado primero en ANY en 1993).

7.

Entrevista a John Hejduk; disponible en línea: https://michaelblackwoodproductions.com/project/education-of-an-architect-voices-from-the-cooper-union/

8.

Robert Somol en los 90 certificaba que Hejduk había traído el concepto de *diagrama* a la arquitectura. Ver: SOMÓL, Robert: “One or Several Masters?”, en HAYS, Michael (ed.), *Hejduk’s Chronotope* (1996), Princeton Architectural Press, New York.

9.

Por una reivindicación del trascendente rol de Denise Scott Brown en el libro ver: TORO, Lina: *Pedagogías dibujadas para tiempos de crisis.* (2003), Ed. Asimétricas, Madrid.

10.

Ver: PÉREZ GÓMEZ, Alberto: “The Renovation of the Body: John Hejduk & the Cultural Relevance of Theoretical Projects”, en: *AA Files* 13, (1986), pp.26-29. El autor encuentra en Hejduk la representación de un espacio *post-perspectivo*, luego de estudiar los sistemas del renacimiento y del iluminismo.

11.

“*grado cero*” y estas apreciaciones las sugiere Stan Allen en: ALLEN, Stan: “John Hejduk’s Axonometric Degree Zero”, Drawing Matter; disponible en línea: drawingmatter.org/john-hejduks-axonometric-degree-zero

12.

HEJDUK, John: “Introduction to the Diamond Catalogue”, en: *Mask of Medusa; Op.cit.*; p.49.

13.

EISENAM, Peter e ITURBE, Elisa: *Lateness* (2020), Princeton, NJ; p.79.

14.

HEJDUK, John: “The Flatness of Depth: Excerpt from Introduction to Five Architects”, en *Mask of Medusa; Op. cit.*; p.69

15.

DUBOIS, Philippe: “El acto fotográfico y otros ensayos” (1986), Paidós, Barcelona; p.14.

16.

Ver: TORO, Lina: *Op. cit.*

17.

Así se refiere Rossi a su método en: ROSSI, Aldo: “Architecture of the city”, pp. 57-61, citado en: HAYS, Michael; *Op.cit.*; p.35.

18.

EISENMAN, Peter: “The House of the Dead as City of Survival” IAUS, en: *Aldo Rossi in America*, p. 6.

19.

Ibid.

20.

HEJDUK, John “Interview with Don Wall”, en: *Mask of Medusa; Op. cit.*; p.131.

21.

En términos similares lo expresa Rafael Moneo en: HEJDUK, John: *Bovisa.* (1987), Harvard UGSD, Rizzoli, Cambridge, New York.

22.

Así lo describe Bernardo Valdés en: VALDÉS, Bernardo. *Hejduk y la máscara arquitectónica* (2003). Tesis de magister, Santiago de Chile, Pontificia UC de Chile; p.105.

23.

Introducción de *Victims*; HEJDUK, John: *Victims* (1986), AA, London.

24.

Conversación entre Hejduk y el poeta David Shapiro, citada en: NAVARRO DE PABLOS, Javier y PÉREZ CANO, Teresa: “El alfabeto de la memoria”, en: *Revista rita 11* (2019), pp.28-35.

25.

MONEO, Rafael; *Op. cit.*

26.

Ver: TSCHUMI, Bernard: *Architecture and Disjunction* (1994), Cambridge, MA, The MIT Press.

27.

HAYS, Michel; *Op. cit.*; p.141

28.

LACAN, Jaques: *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis,* (1987), Paidós, Barcelona.

29.

Sobre esta relación: HAYS, Michel; *Op. cit.* y FOSTER, Hal: *Malos nuevos tiempos, arte, crítica, emergencia.* (2015), Akal, Madrid; pp.11-13.

30.

EISENMAN, Peter: “The House of the Dead as City of Survival”; *Op. cit.*; p.6

Bibliografía

ALLEN, Stan: “John Hejduk’s Axonometric Degree Zero”, Drawing Matter; disponible en línea.

ALLEN, Stan: *Situated Objects* (2020), Park books, Zürich.

EISENMAN, Peter: Diagram: An Original Scene of Writing en ANY 23 (1998), Anyone Corp. New York; p. 27. EISENMAN, Peter e ITURBE, Elisa: “John Hejduk”, en *Lateness* (2020), 1ª. ed., Princeton University Press; pp. 63-92.

FIVE ARCHITECTS et al.: *Five Architects* (1975), New York: Oxford University Press, 1975; 1ª. ed. 1972.

FOSTER, Hal: *Vision and Visuality* (1998), Bay Press, Seattle.

HAYS, Michel: *Architecture Theory since 1968* (1998), Columbia Books of Architecture, New York.

HAYS, Michael: *Architect’s Desire: Architecture’s Desire: Reading the Late Avant- Garde* (2009), Cambridge, MA, The MIT Press.

HAYS, Michael: *Oppositions reader: selected readings from a journal for ideas and criticism in architecture, 1973-1984.* (1998), Princeton Architectural Press, New York.

HAYS, Michael: *Hejduk’s Chronotope* (1996), Princeton Arch. Press, Nueva York.

HAYS, Michael: *Sanctuaries: The Last Works of John Hejduk* (2003), Whitney Museum, New York.

HAYS, Michel: “Of Mirrors and Ashes and Beginning Again: A Note on Hejduk’s Instauration of Brunelleschi’s Experiment”, en: *Harvard Design Magazine: Do You Read Me?* N° 38, (2014); pp. 56-61.

HEJDUK, John: *Mask of Medusa* (1985), Rizzoli, New York.

HEJDUK, John: *Victims* (1986), The Architectural Association, London.

HEJDUK, John: *Berlin Night* (1993), NAi Uitgevers, Netherlands Architecture Institute, Rotterdam.

HEJDUK, John; *Soundings* (1993), Rizzoli, New York.

HEJDUK, John: *Adjusting foundations* (1995), The Monacelli Press, New York.

HEJDUK, John: *Architecture in love* (1995), Rizzoli, New York.

MONEO, Rafael: *La idea de arquitectura en Rossi y el Cementerio de Módena* (1991), Barcelona, Cátedra de Elementos de Composición, ETSAB, Barcelona.

NAVARRO DE PABLOS, Javier y PÉREZ CANO, Teresa: “El alfabeto de la memoria”, en: *Revista rita 11* (2019), pp. 28-35.

PÉREZ GÓMEZ, Alberto: “John Hejduk’s Critical and Poetic Architecture” en: *Collection of essays, Timely Meditations* (2016); pp. 375-401; disponible en línea.

ROSSI, Aldo: *La arquitectura de la ciudad* (1992), Gustavo Gili, Madrid; 1ª. ed. 1966.

ROSSI, Aldo: “Cementerio de Módena”, en: 2C: *Construcción de la ciudad*, nº 14 (1974); p. 28.

SCOTT BROWN, Denise, VENTURI, Robert e IZENOUR, Steven: *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica* (2015), Gustavo Gili, Madrid; 1ª. ed. 1972.

SCOTT BROWN, Denise: “Studio” (2016), ARPA Journal; disponible en línea.

TORO, Lina: *Pedagogías dibujadas para tiempos de crisis.* (2003), Ed. Asimétricas, Madrid. TSCHUMI, Bernard: *The Manhattan Transcripts* (1994), Wiley, New York; 1ª. ed. 1982.

TSCHUMI, Bernard: *Event cities* (1994), Cambridge, MA, The MIT Press.

VALDÉS, Bernardo. *Hejduk y la máscara arquitectónica* (2003). Tesis de magister, Pontificia UC de Chile.