

La posibilidad de una autonomía representacional en Hejduk y otras prácticas

The Possibility of Representational Autonomy in Hejduk and Other Practices

Marcelo Roux Emmenegger^{1*}

¹ Mg. Arquitecto FADU, Udelar, Montevideo, Uruguay. Profesor Agregado G4 de Proyectos y Docente de Historia II, FADU, Udelar. Email: marceloroux@gmail.com

*Correspondence: marceloroux@gmail.com

RITA_21
June 2024
ISSN: 2340-9711
e-ISSN: 2386-7027

Received: 18-02-2024
Revised: 25-05-2024
Accepted: 15-06-2024
Published: 28-06-2024

RESUMEN

Purpose: El presente artículo se centra en los campos arquitectura-representación. **Methodology:** Históricamente, la crítica y la práctica disciplinar encuentra a estos campos como sinónimos o como opuestos, siempre bajo el acuerdo de la necesaria interdependencia para levantar barreras. **Findings:** El artículo reúne ciertas evidencias que habilita a hipotetizar sobre la posibilidad de encontrar a la arquitectura y a la representación con epistemes solapadas. Se pregunta si es posible hablar de una autonomía disciplinar, es igualmente posible hablar de una autonomía representacional, definida como un estado de la representación que por sí solo es capaz de concebirse como arquitectura. **Implications:** 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

ABSTRACT

Purpose: The present article focuses on the fields of architecture and representation. **Methodology:** Historically, criticism and disciplinary practice view these fields as synonymous or as opposites, always under the agreement of the necessary interdependence to erect barriers. **Findings:** The article gathers certain evidence that allows us to hypothesize about the possibility of finding architecture and representation with overlapping epistemes. It questions whether it is possible to speak of disciplinary autonomy; it is equally possible to discuss representational autonomy, defined as a state of representation that can conceive itself as architecture on its own. **Implications:** The theoretical, graphic, and pedagogical work of the American architect John Hejduk [1929-2000] is presented, in relation to other practices, as a possible proof to establish a critical positioning regarding these disciplinary connections.

KEYWORDS

Architecture, Representation, Autonomy, Hejduk, Scott Brown, Rossi, Tschumi

“(..) *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 visualidad (Barthes, 1968; Baudrillard, 1991; Eisenman, 1984), 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* (Example for Quotation): un estado de la *representación* que por sí solo es capaz de concebirse como *arquitectura*.

Este debate histórico, hoy ya ha sedimentado mucha evidencia (Example for Quotation). Sus antecedentes cercanos pueden detectarse en la vasta experimentación en dibujos, maquetas, fotografías, audiovisuales y textos (Example for Quotation) de las últimas décadas del siglo XX. Desde la emergencia de las *neo-vanguardias* (Hays, 2009) 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* (Lynn, 1998) 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” (Blackwood, 1993).

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 diagrama (Somol, 1996), 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 Brown (Toro, 2003), 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 (Figura. 01 y Figura. 02)



Figura 01: izq.: 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 02: der.: 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

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* (Perez-Gomez, 1986), 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 proyección (Allen, 2019). 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...” (Hejduk, 1985c).

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”* (Eisenman & Iturbe, 2020).

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”* (Hejduk, 1985a).

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”* (Dubois, 1986). 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 antes (Toro, 2003).

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 Braghieri, 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 (Figura. 03 y Figura. 04).

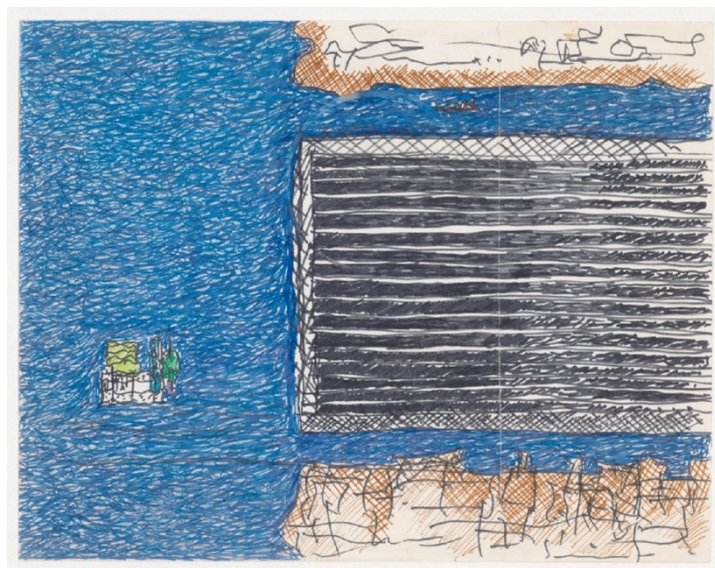


Figura 03: izq.: Cemetery for the Ashes of Thought, John Hejduk, 1974-79 Tinta sobre papel John Hejduk fonds Canadian Centre for Architecture © CCA.

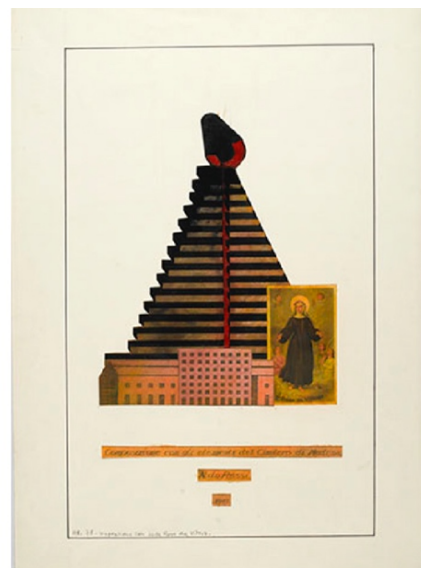


Figura 04: der.: Cimitero de San Cataldo, Aldo Rossi e Gianni Braghieri, 1971-78 © Eredi Aldo Rossi, cortesía Fondazione Aldo Rossi.

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 arquitectónico (Rossi, 1966).

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*” (Eisenman, n.d.).

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*” (Eisenman, n.d.).

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 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*” (Hejduk, 1985b). 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

imagería 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 (Figura. 05 y Figura. 06).



Figura 05: izq.: Victims: sketches of structures, John Hejduk, 1984 Pluma y tinta sobre papel rayado amarillo John Hejduk fonds Canadian Centre for Architecture © CCA.

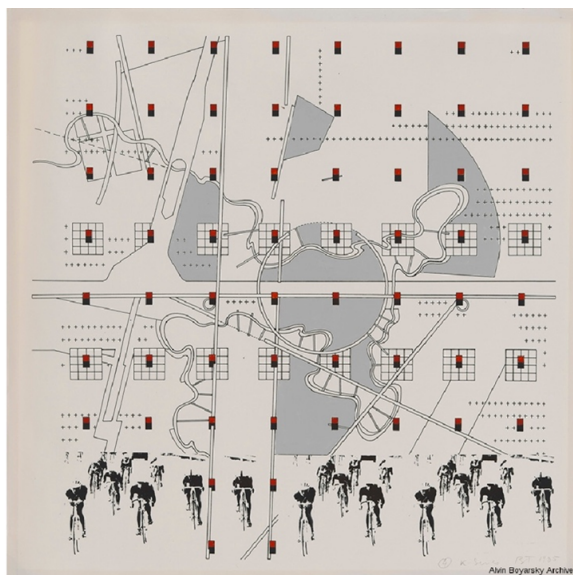


Figura 06: der.: Study for "La Case Vide: La Villette," "#4 K Series, Bernard Tschumi, 1985 Fotografía fotostática con pintura esmaltada aplicada a mano © Alvin Boyarsky Archive.

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 emblemática (Hejduk, 1987).

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 temático (Valdés, 2003).

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" (Hejduk, 1986).

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*” (Navarro-de-Pablos y Pérez-Cano, 2019).

Moneo ve en el método Hejduk una defensa evidente a un funcionalismo que va desde el slogan “*form follows function*” a “*form implies function*” (Moneo, 1991). 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* (Tschumi, 1994) 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 forma (Hays, 1998).

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 *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 laciano 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*” (Lacan, 1987). 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 Normandía (Hays & Foster, 2015). 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*” (Eisenman, n.d.); 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 laciano: 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.

BIBLIOGRAFÍA

1. Allen, S. (2019, September 23). *John Hejduk's Axonometric Degree Zero*. Drawing Matter. <https://drawingmatter.org/john-hejduks-axonometric-degree-zero>
2. Barthes, R. (1968). L'effet de réel. *Communications*, (11), 84-89. <https://doi.org/10.3406/comm.1968.1158>
3. Baudrillard, J. (1991). *La guerre du Golfe n'aura pas lieu*. Libération, París.
4. Blackwood, M. (1993). *Education of an Architect: Voices from the Cooper Union*. Michael Blackwood Productions. <https://michaelblackwoodproductions.com/project/education-of-an-architect-voices-from-the-cooper-union>
5. Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Paidós, Barcelona.
6. Eisenman, P. (1984). The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End. *Perspecta*, 21, 155-173. <https://doi.org/10.2307/1567087>
7. Eisenman, P. (n.d.). The House of the Dead as City of Survival. In *IAUS, Aldo Rossi in America*.
8. Eisenman, P., & Iturbe, E. (2020). "John Hejduk". In *Lateness* (1ª ed., pp. 63-92). Princeton University Press.
9. Example for Quotation. 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.
10. Example for Quotation. 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].
11. Example for Quotation. Hoy algunas oficinas contemporáneas trabajan con la representación como fin último; ej.: Liam Young o Forensic Architecture.
12. Hays, M. (1998). *Architecture Theory since 1968*. Columbia Books of Architecture, New York.
13. Hays, M. (2009). *Architect's Desire: Architecture's Desire: Reading the Late Avant-Garde*. Cambridge, MA, The MIT Press. <https://mitpress.mit.edu/9780262513029/architectures-desire>
14. Hays, M., & Foster, H. (2015). *Malos nuevos tiempos, arte, crítica, emergencia*. Akal, Madrid.
15. Hejduk, J. (1985a). The Flatness of Depth: Excerpt from Introduction to Five Architects. In *Mask of Medusa*. Rizzoli, New York.
16. Hejduk, J. (1985b). Interview with Don Wall. In *Mask of Medusa*. Rizzoli, New York.
17. Hejduk, J. (1985c). Introduction to the Diamond Catalogue. In *Mask of Medusa*. Rizzoli, New York.
18. Hejduk, J. (1986). *Victims*. The Architectural Association, London.
19. Hejduk, J. (1987). *Bovisa*. Harvard UGSD, Rizzoli, Cambridge, New York.
20. Lacan, J. (1987). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Paidós, Barcelona.
21. Lynn, G. (1998). Probable Geometries: the Architecture of writing in bodies, Folds, Bodies and Blobs. In. Collected Essays, La Lettre volée, Bruxelles (publicado primero en ANY en 1993).
22. Moneo, R. (1991). *La idea de arquitectura en Rossi y el Cementerio de Módena*. Barcelona, Cátedra de Elementos de Composición, ETSAB, Barcelona.
23. Navarro-de-Pablos, J., & Pérez-Cano, M. T. (2019). El alfabeto de la memoria: puentes, tiempos y tipos: John Hejduk, Andrea Palladio y Louis Kahn en Venecia. *Rita Revista Indexada de Textos Académicos*, (11), 28-35. <https://redfundamentos.com/menu-script/index.php/rita/article/view/109>
24. Perez-Gomez, A. (1986). The Renovation of the Body: John Hejduk & the Cultural Relevance of Theoretical Projects. *AA Files*, (13), 26-29. <https://www.jstor.org/stable/29543538>
25. Rossi, A. (1966). *The Architecture of the City*. The MIT Press. <https://mitpress.mit.edu/books/architecture-city>
26. Somol, R. (1996). One or Several Masters? In M. Hays (Ed.), *Hejduk's Chronotope*. Princeton Architectural Press, New York.
27. Toro, L. (2003). *Pedagogías dibujadas para tiempos de crisis*. Asimétricas, Madrid.
28. Tschumi, B. (1994). *Architecture and Disjunction*. Cambridge, MA, The MIT Press.
29. Valdés, B. (2003). *Hejduk y la máscara arquitectónica* [Tesis de magister, Pontificia UC de Chile].