

El proyecto de la nueva ciudad para la nueva ortodoxia desde el sentido efímero de la arquitectura en John Hejduk

The New Town for the New Orthodox Project based on John Hejduk's Ephemeral approach to Architecture

Carlos Barberá Pastor

carlos.barbera@ua.es

Universidad de Alicante, España

_DOI: <https://doi.org/10.18389/dearq39.2024.01>

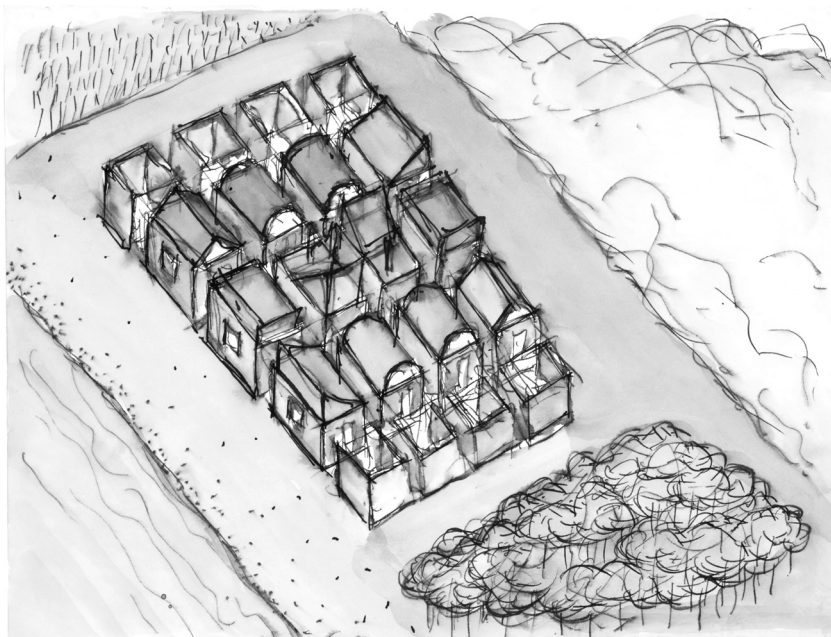
Cómo citar: Barberá Pastor, Carlos. "El proyecto de la nueva ciudad para la nueva ortodoxia desde el sentido efímero de la arquitectura en John Hejduk". Dearq no. 39 (2024): 4-13. DOI: <https://doi.org/10.18389/dearq39.2024.01>

INTRODUCCIÓN. HACIA UNA ARQUITECTURA EFÍMERA DE JOHN HEJDUK EN *NEW TOWN FOR THE NEW ORTHODOX*

John Hejduk, en 1979, proyecta una ciudad de dieciocho mil habitantes a las afueras de la ciudad de Venecia. La ciudad está ubicada en una laguna. Construida con una serie de canales entre edificios, se vincula a la ciudad italiana. La Aduana, el muelle, las casas, el mercado o el cementerio público, junto al parque y el hotel público son algunos de los edificios que componen el municipio. La ciudad, titulada *New Town for the New Orthodox* (fig. 1), tiene un hospital ubicado en el centro, también público. La curiosidad del proyecto, cuando es explicado por John Hejduk (1985, 84) en una entrevista con Peter Eisenman, es que la ciudad tiene los días contados. Podríamos considerarlo un urbanismo efímero, de duración muy corta en relación con las ciudades de occidente, con lapsos milenarios e infinidad de historia tras sus edificaciones.

New Town for the New Orthodox forma parte de una trilogía junto al *Cemetery for the Ashes of Thought*, y *The Silent Witnesses*, en los que el protagonismo de pequeñas casas define una expresión de dualidades fabulosas. En esa época, John Hejduk proyecta distintas residencias, con propuestas conceptuales en las que el sólido se enfrenta al vacío, la planta se define en el alzado, o la noche y el día comprimen o expanden la casa según las persianas o estores (Hejduk 1985, 84) (fig. 2).

New Town for the New Orthodox alude al paso del tiempo según la vida de sus habitantes. La vida y muerte de sus vecinos es la condición que marcará el tiempo en el que la ciudad será ocupada y desocupada. "El cementerio se llena y contiene 18.000 ataúdes, y cuando colocan el último ataúd, la ciudad queda abandonada. Esa es la nueva ciudad para el nuevo ortodoxo"¹ (Hejduk 1985, 84).



Esta condición de la ciudad, que tiene un mismo número de viviendas que de ataúdes, determina la esencia y la identidad de un espacio urbano con un final previsible. El tiempo de la vida, referido no solo a sus habitantes sino también a la misma ciudad, nos lleva a detenernos en el porqué de una ciudad que será abandonada cuando su necrópolis quede abarrotada.

La pregunta sobre la ciudad efímera es constitutiva de una hipótesis. Proyectos como *Berlin Masque* o *Victims*, desarrollados años después de lo propuesto en *New Town for the New Orthodox*, alcanzarán un sentido sobre el tiempo fugaz por la importancia que se le da al acontecimiento en estas propuestas, en un momento que la ciudad europea todavía no se ha librado de los sufrimientos de la Segunda Guerra Mundial y permanece en su idiosincrasia el tiempo lineal. Por ejemplo, en la estructura titulada *Reading Theatre*, en un teatro hundido en la tierra, el actor entra mediante ascensor a uno de los lados del edificio y al final de un pasillo recita poemas. Proyecta su imagen en una pantalla y llena con su voz la sala. En esta pieza se tiene en cuenta el sonido de la voz como un hecho que colmata su espacialidad fragmentada (fig. 3). La arquitectura adquiere su condición desde los eventos desarrollados en un espacio enterrado. La imagen y el sonido son difundidos hacia los límites interiores desde una condición volátil del acontecimiento y su expresividad estética, donde lo efímero está determinado por el interés de las lecturas y los sonidos, más que por el espacio o el edificio en sí, sin dejar de tener interés esta peculiar estancia enterrada.

Vamos a demostrar que la particularidad efímera de la arquitectura no es tenida en cuenta desde aspectos constructivos, o desde la condición de movilidad —cuando una pieza aparece o desaparece en una plaza o una calle trasladándose de un lado a otro—. Más bien, la condición circunstancial de la arquitectura viene dada desde el valor que se le otorga al hecho, a la actividad desarrollada por su habitante y la trascendencia que se le da cuando ocupa el espacio según la acción. El carácter efímero es motivo de una expresión artística en la extensa obra de John Hejduk, entre la década de 1970 o los inicios de los 80 (fig. 4), hasta finales del siglo xx. Los vínculos y propuestas artísticas serán un distintivo en John Hejduk para la condición perecedera de las acciones, con la que numerosos artistas desarrollaron instalaciones, *happenings* y *performances* con sonido en momentos previos a este marco temporal. Nos llevará a entender la fugacidad en la arquitectura desde el hecho, en su carácter artístico y provocativo. "Derrumbando las convenciones teatrales, los intérpretes nos ofrecen destellos (o algo más) de 'ellos mismos' como seres vivos que se paran literal o figurativamente desnudos frente a nosotros. Se muestran a sí mismos, o al menos eso parece" (Bleeker 2019).

Figura 1_ John Hejduk, *New Town for the New Orthodox*: Perspectiva (1974-1979). Dibujo con tinta y acuarela sobre papel, 21 x 28 cm. Fuente: John Hejduk fonds - Canadian Centre for Architecture (CCA).

1. "The cemetery fills in and it contains 18,000 coffins and when they put the last coffin in the town is abandoned. That's the New Town for The New Orthodox". Traducción propia.

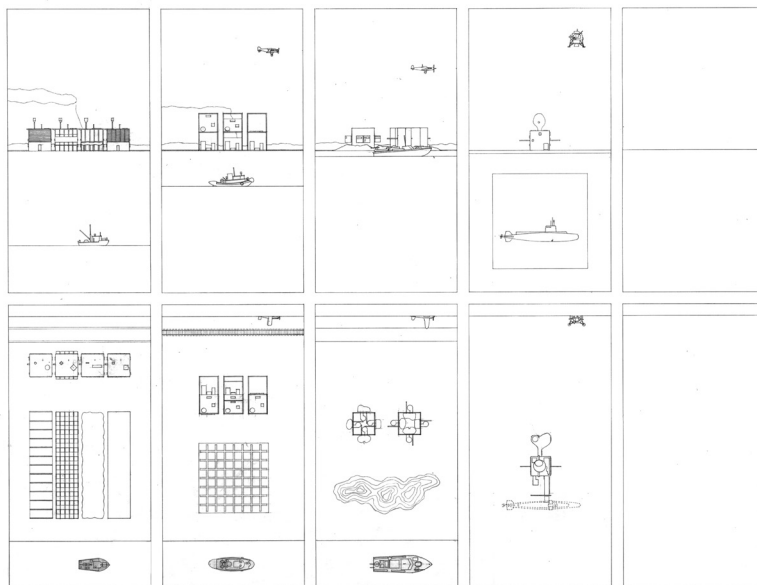
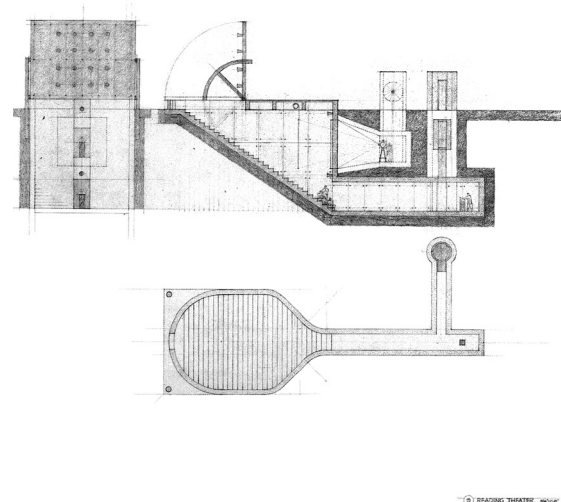


Figura 2_ John Hejduk, *The Silent Witnesses*: Planos y elevaciones (1974-1979). Grafito sobre papel, 76,3 x 101,7 cm. Fuente: John Hejduk fonds - CCA.

Figura 3_ The Reading Theatre. Fuente: Hejduk (1985, 418).



VIDA Y MUERTE EN *NEW TOWN FOR THE NEW ORTHODOX*, EL HABITANTE Y SU CONDICIÓN PERECEDERA EN LA ARQUITECTURA DOMÉSTICA DE LA CIUDAD

En *New Town for the New Orthodox*, las viviendas solo serán habitadas por un habitante. En la medida que sus ciudadanos fallezcan, cuando el cementerio quede colmado, la ciudad será abandonada. El número de habitantes y el número de ataúdes —dieciocho mil viviendas de pequeño tamaño e igual número de ataúdes— lleva a considerar la importancia que tienen los hechos en la arquitectura. Si una vivienda va a quedar vacía premeditadamente es para perpetuar lo acontecido. La característica de la fugacidad de la casa y la perpetuidad de sus acontecimientos otorga un nuevo sentido a la ciudad. La vivienda, cuando se abandona —como igualmente quedará la ciudad—, será portadora de las vidas perpetradas por su habitante. La casa se convierte en el lugar de la memoria, el lugar donde los hechos adquieren un carácter en el espacio. Se da relevancia al hecho acaecido, adquiriendo la arquitectura una fascinación por el giro que puede dársele a la edificación, según las acciones y la condición transitoria que perpetúa el contenido del espacio.

El carácter que la ciudad expone sobre el tiempo y su corta vida es considerado como un origen. La vida en el espacio de la casa se convierte en la condición original de la arquitectura. El origen no es referido a los inicios, es referido, más bien, a aquello que podemos identificar como el estado de las cosas que recupera la experiencia en el espacio, llenándolo de acontecimientos. El valor que se le da al lugar —repleto de aire como condición para que se dé la vida y por tanto la acción— es el de los hechos, como cuestión original que permite trasladarlos a la perpetuidad.

Emanuele Coccia tiene muy claro el origen de las cosas.

El origen de nuestro mundo no está en un acontecimiento, infinitamente distante en el tiempo y el espacio, a millones de años luz de nosotros; no se encuentra en un espacio del que no tenemos ningún rastro. El origen del mundo es estacional, rítmico, caduca como todo lo que existe. Ni sustancia ni fundamento, no está más en el suelo que en el cielo, sino a mitad de camino entre uno y otro. Nuestro origen no está en nosotros —*in interiore homine*— sino afuera, en pleno aire. No es algo estable ni ancestral, un astro de dimensiones desmesuradas, un dios, un titán. No es único (Coccia 2017, 37).

Lo insólito está en aquello que nos ofrece la posibilidad de respirar. "El origen de nuestro mundo son las hojas: frágiles, vulnerables y, por tanto, capaces de regresar y revivir luego de haber atravesado la mala estación" (Coccia 2017, 37).

El origen es lo que nos da el oxígeno, que a su vez compone el espacio y es ahí donde suceden las vicisitudes.

La condición perecedera de las hojas en un bosque, que nacen y mueren año tras año, es lo que permite que el tronco más longevo se mantenga, en un ciclo que llena de vida un árbol, un valle, una montaña o una cordillera. El origen de las plantas, cuando nace una hoja en una hierba, un arbusto o un árbol, permite el origen y la vida que originan las personas en las ciudades. El sentido del interior espacial es el que le otorga el habitante según los acontecimientos que transcurren en la ciudad. Un ejemplo en la arquitectura de John Hejduk sería la "Capilla del ángel muerto" (fig. 5), donde en un mismo espacio se encuentran los dos estados que nos acechan constantemente, el de investigar para saber las causas de la muerte de un ángel y el de la violencia de haber perdido su ánima.

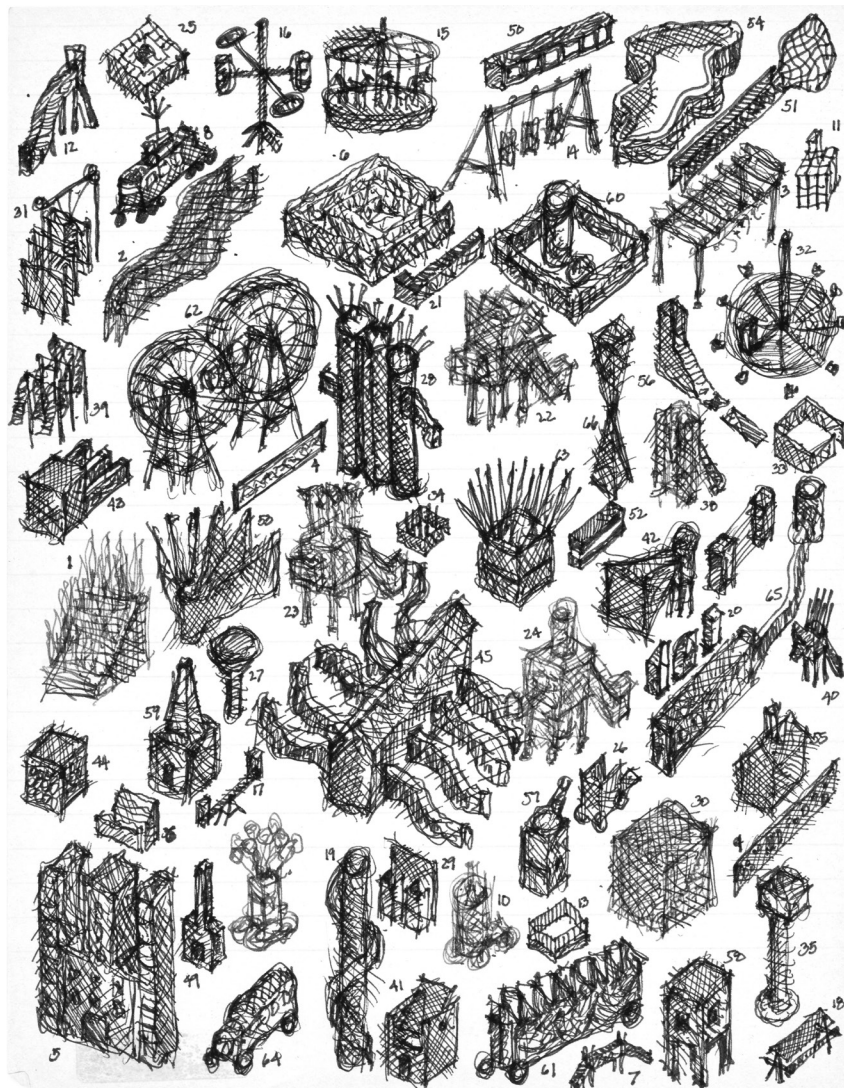
Peter Eisenman, en una conversación surgida con John Hejduk, tras aludir a la poética de *New Town for the New Orthodox*, explica la excepcionalidad de una casa que no va a ser vivida por otra persona. Alude al rastro y la memoria cuando la casa queda vacía tras la muerte de su morador.

En estas condiciones, a la vida le suceden dos cosas: una es la exhalación de la vida, porque tu casa, tu lugar, tu tiempo nunca pueden volver a utilizarse o repetirse. Es la marca de esa existencia, por lo que se convierte en su propio monumento. En cierto modo, es la propia lápida mientras uno vive. La otra cosa es que también te está determinando para la muerte; tu vida no es más que distinguir el tiempo, porque una vez que sales de tu casa se convierte en tu lápida. Así que, en cierto sentido, vives en tu propia lápida. Lo sorprendente del proyecto es la relación de la casa como indicador de la vida y la muerte (Hejduk 1985, 85).²

2.

"In these conditions two things happen to life; one is the exhalation of life because your house, your place, your time can never be used or repeated again. It is the mark of that existence, so it becomes its own monument. In a certain way it is one's own gravestone while one is living. The other thing is that it is also marking you for death; your life is merely marking time, because once you leave your house it becomes your tombstone. So you're living in your own tombstone in a sense. What is striking about the project is the relationship of the house as a marker of life and death". Traducción propia.

Figura 4_ John Hejduk, *Victims*: Bocetos de estructuras (1984). Pluma y tinta sobre papel rayado amarillo, 27,7 x 21,4 cm. Fuente: John Hejduk fonds - CCA.



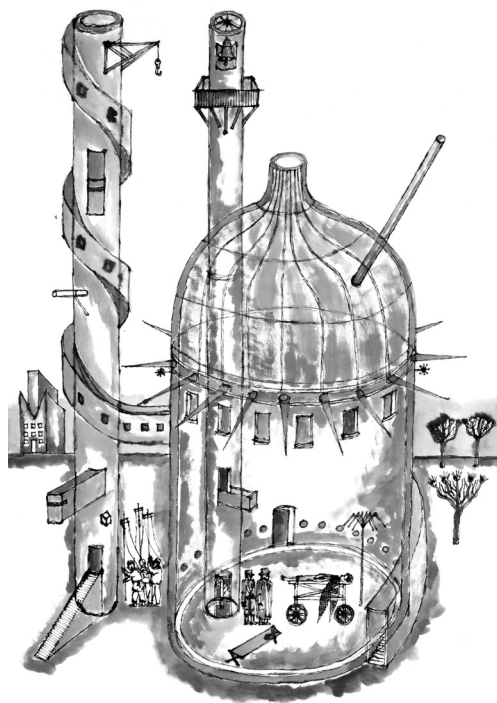
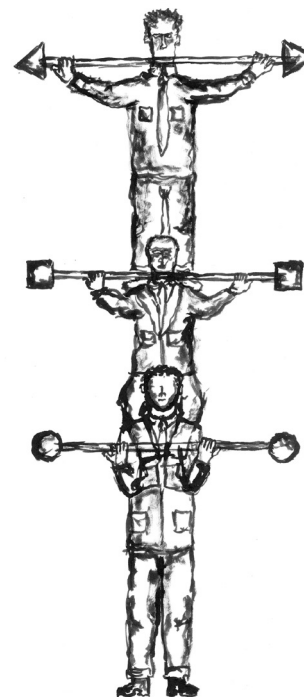
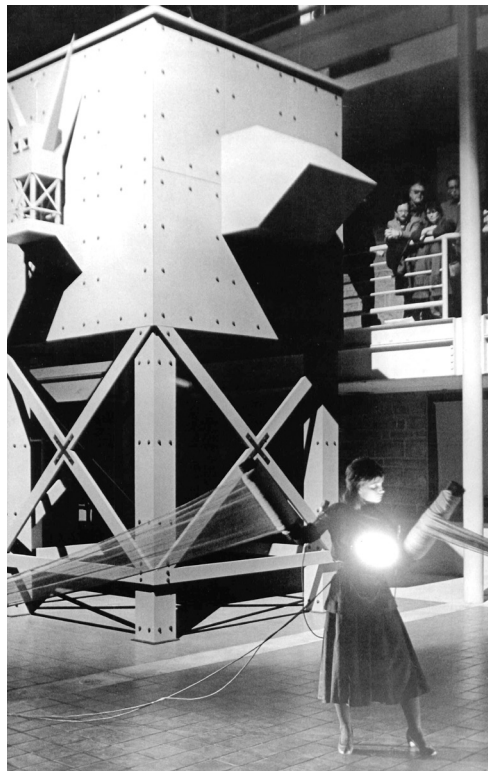


Figura 5_ John Hejduk, Bovisa: "Capilla del ángel muerto" (1986). Pintura con tinta sobre papel, 100 x 65 cm.

Fuente: John Hejduk fonds - CCA / Estate of John Hejduk.

Figura 6_ Performance de Connie Beckey. Fuente: Hejduk (1989, 34).

Figura 7_ John Hejduk, Bovisa: Los jueces (1986). Pintura con tinta sobre papel, 100 x 65 cm. Fuente: John Hejduk fonds - CCA / Estate of John Hejduk.



Estas circunstancias nos llevan a discernir sobre los hechos cuando los acontecimientos dejan de darse, cuando los rastros de la vida son un medio para pensar en la memoria de lo allí acontecido, porque la lluvia, como dice John Hejduk, nunca es capaz de limpiar la sangre³ (Hejduk 1993, 132).

Pocas veces estas condiciones son motivo de discurso en el ámbito arquitectónico. John Hejduk, mediante la propuesta, significa el carácter más efímero de las vicisitudes desde un sentido y un interés por hacerlas perdurar por los hechos que acontecen (fig. 6).

En *Soundings* (Hejduk 1993, 50), cuando tres personas sostienen tres figuras geométricas, se muestran unidas a la arquitectura desde algo propio y donde uno forma parte de ella. Mientras las figuras son sostenidas en sus manos, sin mayor esfuerzo, en la ilustración para *Bovisa* (fig. 7) todo es sostenido en un acorde equilibrio que requiere de numerosas variables o juicios de valor. Muestra la dualidad característica de la heterogeneidad en la que vivimos.

EL NEORREALISMO ITALIANO PARA RECUPERAR EFEMÉRIDES POPULARES. ACONTECIMIENTOS PARA *NEW TOWN FOR THE NEW ORTHODOX, VICTIMS O BERLIN MASQUE*

La condición del paso del tiempo no es lineal a pesar de la obcecación por representarlo así. La expresión artística es capaz de transformar un instante y darle el carácter de eternidad⁴. Peter Eisenman dice sobre la propuesta de Hejduk: "Tu vida no es más que distinguir el tiempo, porque una vez que sales de tu casa se convierte en tu lápida". Pero antes lo expresó Samuel Beckett en *Esperando a Godot*, donde el nacimiento se realiza en sepulturas recién excavadas, en una alegoría sobre dar a luz en el mismo espacio y momento en que es excavada la tumba.

¿No ha terminado de envenenarme con sus historias sobre el tiempo? ¡Insensato! ¡Cuándo! ¡Cuándo! Un día, ¿no le basta?, un día como otro cualquiera, se volvió mudo, un día me volví ciego, un día nos volveremos sordos, un día nacimos, un día moriremos, el mismo día, el mismo instante, ¿no le basta? (*Más calmado*.) Dan a luz a caballo sobre una tumba, el día brilla por un instante, y, después, de nuevo la noche. (*Tira de la cuerda*) ¡En marcha! (Beckett 2007, 120).

3.

The rains of eternity / cannot wash away the blood
("La lluvia de la eternidad / no puede limpiar la sangre").
Traducción propia.

4.

Así lo expresa Josep Quetglas (2021, 21) cuando dice:
"Eneas —el héroe Citereo, el hijo de Venus— escapa de la ciudad y de la muerte. Carga sobre los hombros a su viejo padre, Anquiases; lleva en los brazos las imágenes sagradas que protegieron la ciudad y toma de la mano a Ascanio, su hijo. Consigo lleva lo pasado, lo presente y lo porvenir. Consigo lleva su memoria personal, la esencia de la tribu, y un futuro que ya no será el suyo.
"Quizás llevar esa triple carga sea también condición de cualquier obra de arte o, más aún, de toda obra humana: porque cualquier nuevo trabajo no solo se abre como promesa, sino que conserva la presencia custodiada de todo cuanto ha sido hecho".

Ahí nacemos y morimos, en el tiempo y en el espacio. Es convertido en un instante desde el teatro, haciéndolo viable desde la importancia que tiene el hecho, desde el acontecimiento que pasa desapercibido, pero que es imprescindible para modificar la repetición de los sucesos en el tiempo.

La joven criada entra por la mañana en la cocina, realiza una serie de gestos maquinales y cansados, limpia un poco, espanta a las hormigas con un chorro de agua, coge el molinillo de café, cierra la puerta con la punta del pie. Y cuando sus ojos atraviesan su vientre de mujer encinta, es como si estuviera engendrando toda la miseria del mundo (Deleuze 1986, 12).

La frase, citada por Deleuze con referencia a la película *Umberto D* —que "De Sica plasma la célebre secuencia que Bazin ponía como ejemplo" (Deleuze 1986, 12)—, podría pasar desapercibida en el interior de infinidad de casas europeas en torno a la primera mitad del siglo xx. Sin embargo, estas realidades, sucedidas repetidamente en las cocinas de muchas de las viviendas burguesas de toda Europa, y en todo el mundo, adquieren un protagonismo gracias al neorrealismo italiano de la mano de grandes directores de cine como Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Pier Paolo Pasolini o Michelangelo Antonioni. Actrices como Giulietta Masina, Ingrid Bergman, Anna Magnani o Sophia Loren, junto a actores como Jean-Paul Belmondo, Eduardo De Filippo, Paolo Stoppa, Vittorio Gassman o Mario Vitale, protagonizaron los papeles escritos por los guionistas de mitad de siglo, como el conocido Cesare Zavattini.

Sin embargo, gran parte de las actrices y actores que engrosaban el montante de intérpretes en las películas italianas eran las mismas personas que en su día a día sufrían las consecuencias del fascismo en sus cotidianidades domésticas y urbanas. Muchos de los actores que salían en las películas representaban sus propias vivencias en los mismos espacios urbanos y domésticos. Los lugares de la miseria y la cotidianidad doméstica más humilde eran presentados y estas condiciones sociales mostrarían un interés que tendría una repercusión enorme en el mundo artístico e intelectual de toda Europa. "Con el neorrealismo el cine italiano volvió su atención a la gente corriente que había sido ignorada durante mucho tiempo. Los directores, jóvenes y ambiciosos, querían retratar lo que veían a diario en las calles y, por tanto, crear una perspectiva diferente en la forma de ver el cine"⁵ (Kartal 2013, 146).

Esta realidad planteada por las películas del neorrealismo y comentada por Víctor Erice en el documental *Un lugar en el cine*, expresa un apoyo de la intelectualidad europea a los problemas del pueblo. El escenario de la clase humilde se transmitía mediante la gran pantalla a través de directores que se preocuparon por el carácter popular y cotidiano, donde el planteamiento político de la izquierda progresista influyó y trabajó exclusivamente para acabar con el engaño. El campesinado, personas desempleadas, la clase obrera, y las asociaciones de trabajadores —que vivían en los mismos edificios que aparecen en las películas en las que eran filmadas— pocas veces aparecían como protagonistas en la cultura cinematográfica. La clase social y trabajadora de Europa quedaba vinculada a una intelectualidad burguesa que trabajaba para la industria del cine. De algún modo, se daban la mano para la transformación social y cultural según una forma concreta para entender una situación.

Dar a conocer estas formas de vida generó cierta esperanza en gran número de personas en los que el fascismo las explotaba. En cierta manera, la miseria se convirtió en una forma de expresión. Esta entonación será un discurso que permanece hoy en día como legado de la historia de Europa y a través del cine neorrealista.

Lo interesante es que las secuencias cinematográficas parecen haber quedado inscritas en las paredes a través de los sonidos que aún fluyen de ellas. Así lo expresó el director de cine Víctor Erice en la película *Un lugar en el cine*, de Alberto Morais. La escena de la película *Roma città aperta*, dirigida por Roberto

⁵.
"With neorealism Italian cinema now turned its attention to ordinary people that had been overlooked for so long. The young and ambitious directors wanted to depict what they saw everyday on the streets, and hence form a different perspective on the way we look at cinema".
Traducción propia.



Figura 8_ Fotograma de Roma *città aperta* de Roberto Rossellini y fotograma de la filmación de Víctor Erice.
Fuente: *Un lugar en el cine* de Alberto Morais.

Rossellini en 1945, es recreada por Erice en 2007 (fig. 8). El director de cine vizcaíno filma de nuevo la escena en esas ubicaciones realizadas por Rossellini en 1945, mediante una película en color. A la filmación tomada en 2007, con calles vacías y algún coche más actual, Erice añade la sonoridad que la película mostraba durante la famosa escena de Pina, embarazada de Francesco, recién apresado por los nazis, y corriendo tras él. Como si el espacio urbano hubiera sido capaz de atrapar en sus paredes los sonidos del horror, tras las atrocidades de la Segunda Guerra Mundial, la escena de principios del *xxi* nos devuelve, sin mostrar los hechos, aquellos acontecimientos que presentaba el cine.

La obra de John Hejduk en las dos últimas décadas del *siglo xx* expresa cómo los muros son un medio para rescatar las sonoridades de los acontecimientos sucedidos. Si hay algún proyecto arquitectónico que trate de recuperar los hechos y acontecimientos para transmitir una expresión popular desde un planteamiento artístico lo podemos encontrar en las *masques* que John Hejduk propone años después a *New Town for the New Orthodox*. Es parecido a la transmisión de las secuencias de filmaciones neorrealistas y, a la vez, para hacerlas perdurar en el tiempo. En cierta manera, queda expuesto en la propuesta para la nueva ciudad, cargada de contenidos sobre el tiempo y la recuperación de los hechos ocurridos en el espacio arquitectónico. Pocos ejemplos son capaces de generar una disertación tan tenida en cuenta y de numerosa valía en la expresión artística y arquitectónica.

La incisión del cine neorrealista italiano para estudiar la obra del arquitecto John Hejduk tiene una caracterización sobre los hechos, sobre todo cuando la intención del cine era presentar las realidades de la vida de las personas según sus formas de vida.

Las llamadas obras maestras del neorrealismo no eran suficientemente neorrealistas porque todavía confiaban en la ficción para comunicar los hechos grandes o pequeños de la vida cotidiana. La vida no se puede capturar a través de escenarios. El negocio del cine no es contar historias, exhorta Zavattini. Los directores neorrealistas eran conscientes de esto y habían explorado estrategias para permitir que la vida se expusiera, sin mediación, a la cámara. Desafortunadamente, nadie había tenido éxito en una empresa así. Rossellini, De Sica y Visconti habían comenzado la batalla para conquistar la realidad. Y, ahora, detrás de ellos había un ejército de directores listos para atacar y ganar la guerra neorrealista. Sin embargo, la victoria también coincidiría con la muerte del cine. / Para Zavattini, el nacimiento del neorrealismo implicaría la eliminación de todo el aparato técnico-profesional del cine, los guionistas, los directores y los actores. Por lo tanto, para tener neorrealismo, para traducir el neorrealismo de los manifiestos a los carretes, uno tendría que renunciar al cine (Fabbri 2015, 191).⁶

Esta renuncia al cine nos obliga a acudir a la arquitectura. En sus espacios las cosas acontecen, es donde las vicisitudes se presentan sin necesidad de representarlas. John Hejduk va a ser el medio para entender la importancia que tienen los

6.

"The so-called masterpieces of neorealism were insufficiently neorealist because they still relied on fiction to communicate the large or small facts of everyday life. Life cannot be captured through scenarios. Cinema's business is not to tell stories, Zavattini exhorts. Neorealist directors were aware of this and had explored strategies to allow life to expose itself, unmediated, to the camera. Unfortunately, no one had yet fully succeeded in such an enterprise. Rossellini, De Sica, and Visconti had started the battle to conquer reality. And now, behind them there was an army of directors ready to go on the attack and win the neorealist war. The victory would, however, also coincide with the death of cinema. / For Zavattini, the birth of neorealism would imply the elimination of the whole technical-professional apparatus of cinema, screenwriters, directors, and actors. Thus, to have neorealism, to translate neorealism from manifestos to reels, one would have to renounce cinema".
Traducción propia.

eventos de la vida cotidiana desde un carácter artístico. Mediante sus *masques*, en una fusión de la expresión que nos ofrece el arte, la arquitectura y los hechos habituales son planteados para que se den sin necesidad de una representación, pero sí desde un compromiso.

LA IMAGEN-TIEMPO DE GILLES DELEUZE EN LA PROPUESTA DE JOHN HEJDUK

Las referencias que Gilles Deleuze hace al cine neorrealista, y al cine en general, nos ubican en una posición con la que podemos identificar la importancia de las piezas de John Hejduk. Como en el teatro o en una *performance*, nos posicionamos en un modo de ver la arquitectura desde la imagen-tiempo deleuziana, según realidades temporales que nos sitúan en un entendimiento sobre la importancia del acontecimiento en arquitectura, o cómo John Hejduk lo plantea en las *masques* o en la misma ciudad *New Town for the New Orthodox*.

Gilles Deleuze nos hace percibir temporalidades desde la "idea de la teoría de la memoria de Bergson"⁷ (Harraser 2019, 98). Nos presenta, "al tiempo de la conciencia como un enigma en curso, un embudo dinámico siempre cambiante" (Harraser 2019, 98). Podríamos acercarnos a conceptualizar un tiempo en la arquitectura que pocas veces se habla de él: el tiempo de la experiencia influenciada para los principios estéticos y sus consecuentes cambios desde el pasado, el presente y el futuro. Las vivencias, dependientes no solo de un acontecimiento concreto sino de las infinitas miradas que nos llevan a caracterizar la arquitectura desde el cuidado, llevan a discernir los hechos y las sensibilidades según los recuerdos de un tiempo presente, en un estado temporal con el que percibir las cosas e instalarnos sucesivamente en el pasado para no dejar que quien se instala en el poder lo relate. Caracterizar todo aquello que deja un rastro con el que identificar el espacio según sus contenidos es la nueva concepción temporal. Es la nueva ortodoxia. "Esta multiplicidad vista es desarrollada a partir del concepto de la transparencia fenomenal, que busca la comprensión de la experiencia arquitectónica como una secuencia donde el espacio se ve y se intuye mediante una sucesión de acontecimientos" (Pérez Fernández 2021). Nos revela una zona poco franqueada por la historia de la arquitectura, que no accede con facilidad a valorar las experiencias en el espacio. Hoy en día se entra con cuentagotas desde un ámbito de importancia vital para la conceptualización arquitectónica. "Es igual que en la percepción: así como percibimos las cosas ahí donde están presentes, en el espacio, las recordamos ahí donde están pasadas, en el tiempo, y salimos de nosotros mismos tanto en un caso como en el otro" (Deleuze 1986, 135), y así, al aludir a hechos concretos desde el pensamiento, podríamos llegar a establecer una sacudida al tiempo presente desde todo lo sucedido en el pasado.

John Hejduk trata de hacer valer la responsabilidad de dejar tras de sí la eféride en incontables sucesos, plagados de sensibilidad para una transformación social y política. Nos lleva a pensar en la responsabilidad de las personas, según la identidad de existencias diversas. Son legados con los que recuperar lo vivido y caracterizar la nueva ortodoxia desde nuevas vivencias para transformar los procesos artísticos en la arquitectura. Nos lleva a preguntarnos por nuestra existencia, por "lo pasado, lo presente y lo por venir" (Quetglas 2021, 21).

Nos quedaría, pues, identificar qué vicisitudes, recuerdos, pasajes, sentimientos son cabales para evocar "una capa o un continuo que se conserva en el tiempo" (Deleuze 1986, 167) para la sucesiva construcción de un presente fundándose constantemente. Según alude Deleuze, refiriéndose a la expresión artística, "puede ser que la obra de arte logre inventar esas capas paradójicas, hipnóticas, alucinatorias, que se caracterizan a la vez por ser un pasado pero siempre venidero" (Deleuze 1986, 168). Es ahí donde se encuentra la fusión de la imagen-tiempo que permite el compromiso de identificar el interés de las cosas, algo que Deleuze resuelve al aludir al cine como expresión artística.

⁷.

"Allí todos los que tartamudean también deben cojear: Interrumpir el tiempo, agotar los cuerpos, construir mundos" (Harraser 2019, 98).

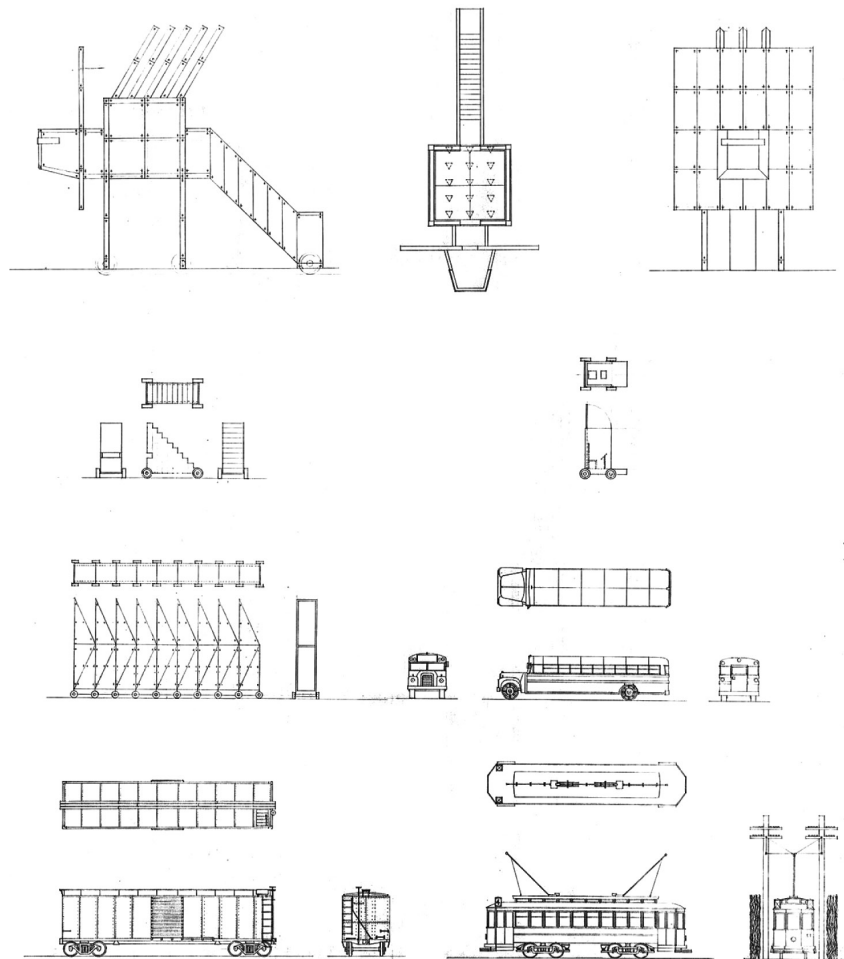


Figura 9_ John Hejduk, *Victims*: Planos y elevaciones (1984). Copia reprográfica, 92.5 x 46 cm.
Fuente: John Hejduk fonds - CCA.

"Los volúmenes de cine de Deleuze son extraordinarias obras de montaje. (...) Al separar secuencias de historias y reconfigurarlas en un nuevo ensamblaje narrativo, Deleuze..."⁸ (Fabbri 2015, 189) expone una mirada a hechos definidos que habían sido tenidos en cuenta para recuperar el principio estético del acontecimiento en el cine. Es la tensión que nos lleva a hablar de un compromiso en la actividad, planteada en una serie de estructuras y piezas que transforman el sentido de la historia de la arquitectura al considerar lo aparentemente, insignificante (fig. 9).

La exploración de lo insignificante constituía el punto de partida de la investigación en la danza de Pina Bausch. Un insignificante enlazado a lo cotidiano en las raíces de una danza que podía estar formada por cualquier movimiento como caminar, sentarse, tirarse al suelo o acariciarse. Un insignificante identificado a la repetición del gesto, de la actitud o del comportamiento. Repeticiones que contienen minúsculas variaciones en cada intervención. Y si, como escribía Barthes, "la repetición abre el acceso a una temporalidad diferente", lo insignificante se muestra aquí como diferencia y singularidad del hecho repetitivo ante cada nueva temporalidad. Un hecho repetitivo provisto de cualidades hipnóticas inherentes, en las que únicamente las insignificancias desveladas subrayan un posible camino de salida y distanciamiento (Ferrando 2012).

EPÍLOGO SOBRE EL FIASCO DE LA PROPUESTA DE JOHN HEJDUK EN EL COMPROMISO ALUSIVO A LA IMAGEN-TIEMPO EN ARQUITECTURA

El planteamiento de las *masques* tiene un compromiso social, cultural y político que, en cierta manera, queda roto con la misma construcción de las piezas, ubicadas en distintas ciudades del mundo, cuando las relaciones que se plantean entre ellas no son experimentadas desde el valor temporal que tienen. Los acontecimientos diseñados para cambiar el sentido del espacio y el tiempo

8.

"Deleuze isolates a few scenes from each film—he samples them, so to speak—and then re-assembles them into his own personal version of world cinema history. Deleuze's cinema volumes are extraordinary works of montage. (...) By detaching sequences from stories and reconfiguring them in a new narrative assemblage, Deleuze...". Traducción propia.

no culminan ese entendimiento, al construirse estas piezas como mera representación objetual. Si es imprescindible que cada objeto quede íntimamente unido al tiempo y al espacio desde relaciones que establecen sus habitantes, o desde los objetos en sí colocados en una calle o una plaza, el planteamiento de las estructuras, al no ser habitadas, rompe con las relaciones de la imagen-tiempo con las que generar un nuevo modo de escribir la historia de la arquitectura. Piezas diseñadas y construidas ocupando la plaza de Christiania en Oslo (Hejduk 1995, 19), la Bedford Square en Londres (Hejduk 1987), o la casa del pintor y la casa del músico en el Martin-Gropius-Bau en Berlín (Hejduk 1985, 328), no han culminado, en la arquitectura, la circunstancia que ha tratado de establecer el cine mediante la imagen-movimiento. "Es como si el cine nos dijera: conmigo, despierta en vosotros al pensador. Un autómatas subjetivo y colectivo para un movimiento automático: el arte de las 'masas'" (Deleuze 1986, 210). Se ha perdido una oportunidad para establecer un arte que no solo relaciona los objetos desde el acontecimiento sino desde otras relaciones, según las artes teatrales, cinematográficas, performativas y sonoras en la arquitectura. Es un eslabón que se perdió en el espacio-tiempo de nuestra historia reciente.

BIBLIOGRAFÍA

1. Beckett, Samuel. 2007. *Esperando a Godot*. Barcelona: Tusquets Editores.
2. Bleeker, Maaike. 2019. "Mostrar lo que no puede ser visto. La perspectiva en la puesta en escena posdramática". En *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*, compilado por Bárbara Hang y Agustina Muñoz, 71-72. Buenos Aires: Caja Negra.
3. Coccia, Emanuele. 2017. *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
4. De Sica, Vittorio, dir. 1952. *Umberto D*. <https://www.filmin.es/pelicula/umberto-d>.
5. Deleuze, Gilles. 1986. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
6. Fabbri, Lorenzo. 2015. "Neorealism as ideology: Bazin, Deleuze, and the avoidance of fascism", *The Italianist*, 35 (2). DOI: <https://doi.org/10.5195/cinej.2013.73>.
7. Ferrando, Bartolomé. 2012. *Arte y cotidianidad hacia la transformación de la vida en arte*. Madrid: Árdora ediciones.
8. Harraser, Karin. 2019. "Allí todos los que tartamudean también deben cojear: Interrumpir el tiempo, agotar los cuerpos, construir mundos". En *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*, compilado por Bárbara Hang y Agustina Muñoz. Buenos Aires: Caja Negra.
9. Hejduk, John. 1987. *Bovisa*. New York: Rizzoli.
10. Hejduk, John. 1993. *Soundings*. New York: Rizzoli.
11. Hejduk, John. 1995. *Security. A work by John Hejduk*. Oslo: Aventura Forlag.
12. Hejduk, John. 1986. *Victims*. London: AA Architectural Association.
13. Hejduk, John. 1987. *The Collapse of Time and other diary constructions*. London: Architectural Association.
14. Hejduk, John. 1989. *John Hejduk: The Riga Project*. Philadelphia: The University of the Arts.
15. Hejduk, John. 1985. *Mask of Medusa*. New York: Rizzoli.
16. Kartal, Esma. 2013. "Defining Italian Neorealism: A Compulsory Movement", *Cinej Cinema Journal*, 2 (2): 146. DOI: <https://doi.org/10.5195/cinej.2013.73>.
17. Morais, Alberto, dir. 2008. *Un lugar en el cine*. <https://www.filmin.es/pelicula/un-lugar-en-el-cine>.
18. Pérez Fernández, Oscar Mauricio. 2021. "La educación de un arquitecto en primer año: La malla de los nueve cuadrados y Architectonics de la Cooper Union". [i2] *Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio* [en línea], 9 (2): 75-106. DOI: <https://doi.org/10.14198/i2.17697>.
19. Quetglas, Josep. 2021. *A Casandra. Cuatro charlas sobre mirar y decir*. Madrid: Ediciones Asimétricas.
20. Rossellini, Roberto, dir. 1945. *Roma città aperta*. <https://www.filmin.es/pelicula/roma-ciudad-abierta>.