

THE HOUSE OF THE INHABITANT WHO REFUSED TO PARTICIPATE DE JOHN HEJDUK, DESDE LA WALL HOUSE A LA MASQUE

THE HOUSE OF THE INHABITANT WHO REFUSED TO PARTICIPATE BY JOHN HEJDUK, FROM THE WALL HOUSE TO THE MASQUE

Carlos Barberá Pastor; orcid 0000-0003-3401-3670 UNIVERSIDAD DE ALICANTE

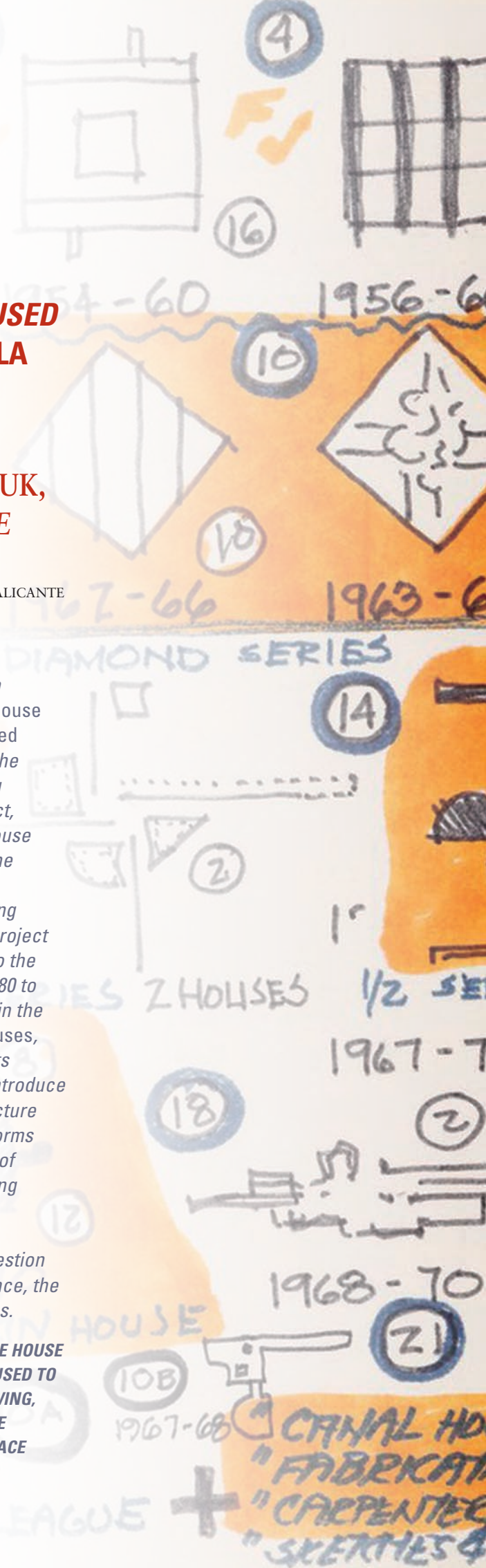
doi: 10.4995/ega.2024.17740

El artículo es una reflexión sobre el proyecto *The House of the Inhabitant who Refused to Participate* de John Hejduk desde la expresión del dibujo y el boceto. En el proyecto, la persona que habita la casa expone al espacio público las actividades que desarrolla en su interior. El ciudadano de Venecia se enfrenta a la vivienda desde el espacio público, en un proyecto que es un preámbulo a las *Masques*, proyectos que van desde 1980 hasta 2000, y tienen un precedente en las *Texas Houses*, *Diamond Houses* y *Wall Houses*. Los acontecimientos que expone la propuesta plantean nuevas expresiones en la arquitectura vinculadas a otras expresiones relacionadas con el arte. Que las actividades domésticas que acontecen en la casa estén a la vista pone en evidencia otras acciones arquitectónicas pocas veces tenidas en cuenta por la insinuación de mostrar lo oculto. De ahí la expresión de los bocetos.

PALABRAS CLAVE: JOHN HEJDUK, LA CASA DEL HABITANTE QUE SE NEGÓ A PARTICIPAR, MASQUES, DIBUJO, ARQUITECTURA, EL RELOJ/EL COLAPSO DEL TIEMPO, ESPACIO PÚBLICO

The article is a reflection on John Hejduk's project The House of the Inhabitant who Refused to Participate, focusing on the expression through drawing and sketching. In this project, the person inhabiting the house exposes their activities to the public space. The citizen of Venice confronts the dwelling from the public space in a project that serves as a preamble to the Masques, spanning from 1980 to 2000, and with a precedent in the Texas Houses, Diamond Houses, and Wall Houses. The events presented in the proposal introduce new expressions in architecture linked to other art-related forms of expression. The visibility of domestic activities happening within the house highlights architectural actions often overlooked due to the suggestion of revealing the hidden. Hence, the expression through sketches.

KEYWORDS: JOHN HEJDUK, THE HOUSE OF THE INHABITANT WHO REFUSED TO PARTICIPATE, MASQUES, DRAWING, ARCHITECTURE, THE CLOCK/THE COLLAPSE OF TIME, PUBLIC SPACE





1. *Diamond House B* de John Hejduk. *Mask of Medusa*, p.247

1. *Diamond House B* by John Hejduk. *Mask of Medusa*, p.247

Del dibujo arquitectónico a escala, al dibujo con trazos tipo bosquejo

En algunas obras del arquitecto americano John Hejduk, en las viviendas proyectadas entre 1954 y 1967, el trazo de los planos está caracterizado por líneas muy finas, ya sea en plantas, secciones o perspectivas. La tonalidad del sombreado en el pavimento, diferenciado de los muros seccionados, o el grosor de los tabiques junto a los finos trazos del mobiliario y la carpintería, muestran el característico dibujo de arquitectura.

La serie de casas tituladas *Texas Houses*, entre 1954 y 1962 o la siguiente serie, las *Diamond Houses* (Fig. 1), entre 1962 y 1967, son los proyectos que revelan este carácter del trazo tan característico. No obstante, al comparar estas ilustraciones con la obra del mismo autor realizada a partir de los años 80, se puede observar cómo los dibujos cambian a una representación que adopta, fundamentalmente, rasgos propios del boceto. En un proceso progresivo de aproximadamente diez años, el bosquejo será un medio con el que Hejduk desarrollará muchos de los proyectos posteriores. La grafía del dibujo de un esbozo expresa algo más y no solamente alude a una simple transformación gráfica.

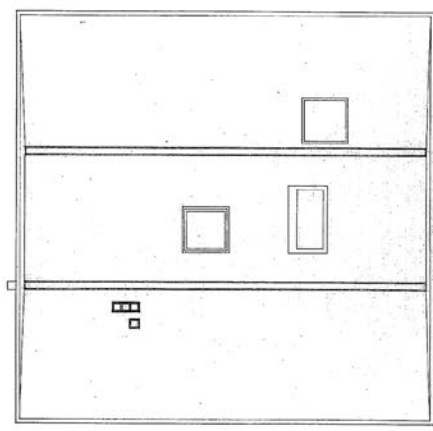
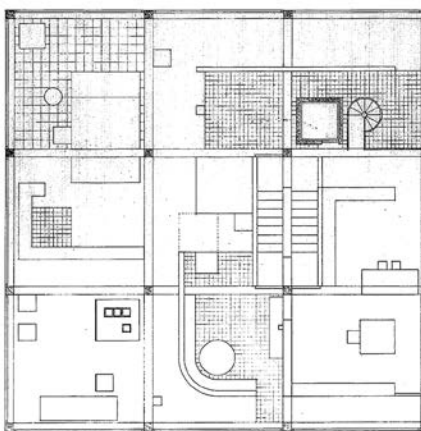
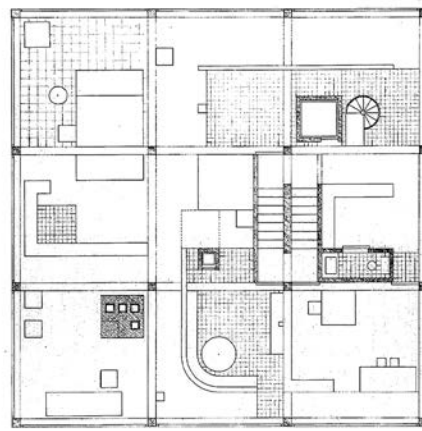
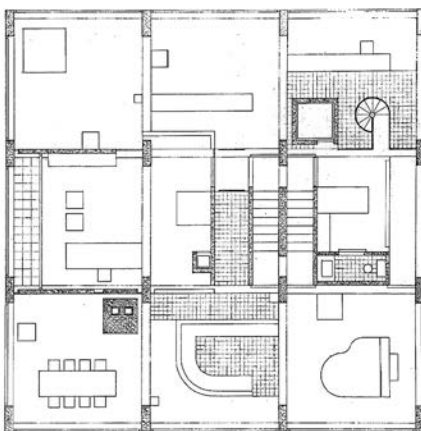
En algunos proyectos para la ciudad de Venecia, como *The House for the Inhabitant who Refused to Participate*, la modificación del trazo es muy relevante. Denotará un cambio radical referido exclusivamente a los contenidos de nuevos programas. La estancia de John Hejduk en Italia ¹ determinará esta obsesión. También

influenciará el papel de John Hejduk como decano de la Escuela de Arquitectura de Nueva York. “En consecuencia, el plan de estudios de la *Cooper Union* planteaba un proceso continuo de asimilación del método y práctica. Pero por mucho que Hejduk subrayara la libertad de su enfoque pedagógico, un vistazo a la exposición de la escuela y especialmente a sus publicaciones deja claro que los proyectos presentados bajo su decanato se fueron haciendo cada vez más homogéneos en términos de vocabulario formal y representación gráfica” (Geiser, 2019, p.211). En la obra de John Hejduk sus dibujos y propuestas perpetúan el boceto como expresión gráfica.

From architectural drawing, done to scale, to drawing done with sketch-like strokes

In some works by the American architect John Hejduk, in the residences designed between 1954 and 1967, the lines of the plans are characterized by very fine lines, whether in floor plans, sections, or perspectives. The shading tone on the floor, differentiated from the sectioned walls, or the thickness of the partitions next to the delicate lines of furniture and carpentry, showcase the distinctive architectural drawing style.

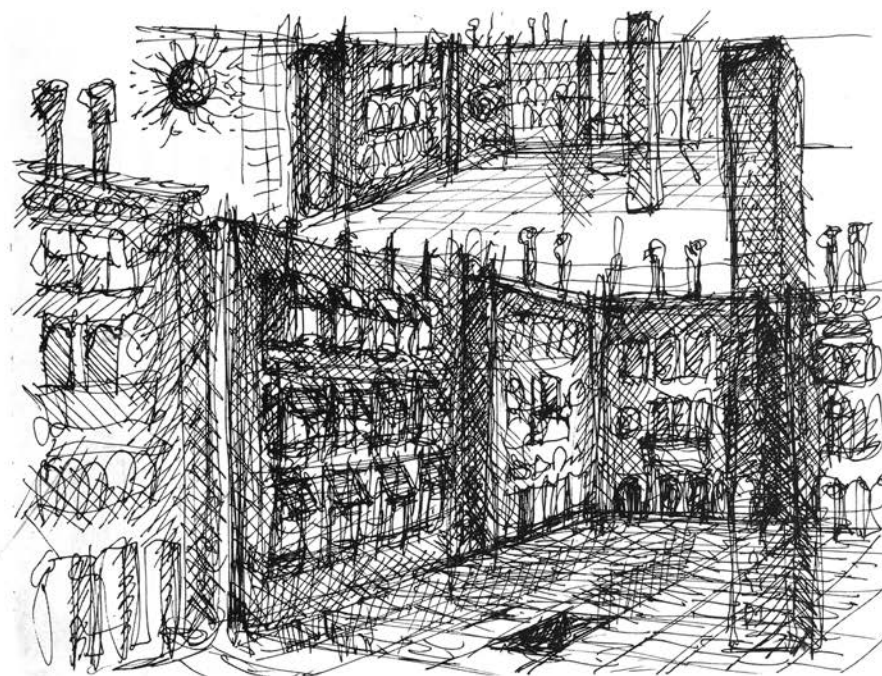
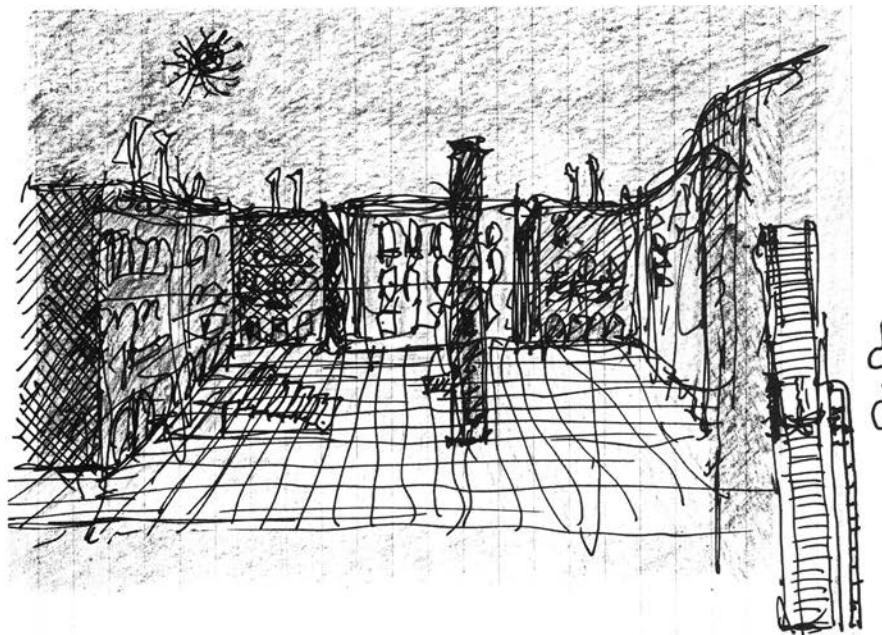
The series of houses titled *Texas Houses*, between 1954 and 1962, or the subsequent series, the *Diamond Houses* (Fig. 1), between 1962 and 1967, are the projects that reveal this characteristic drawing style. However, when comparing these illustrations with the work of the same author from the 80s



onwards, one can observe how the drawings shift to a representation that fundamentally adopts sketch-like features. In a progressive process spanning approximately ten years, the sketch will become a medium through which Hejduk will develop many of his later projects. The graphic style of a sketch expresses something more and not only alludes to a simple graphic transformation. In some projects for the city of Venice, such as *The House for the Inhabitant who Refused to Participate*, the modification of the stroke is very relevant. It will denote a radical change specifically related to the contents of new programs. Hejduk's stay in Italy will determine this obsession ¹. It will also influence John Hejduk's role as the dean of the School of Architecture in New York. "Accordingly, the curriculum of the Cooper Union presented a continuous process of assimilation of method and craft. But as much as Hejduk underlined the openness of his pedagogical approach, a look at the school's exhibition and especially also its publications underlines that the projects developed under his deanship became continually more homogenous in terms of their formal vocabulary and graphic representation" (Geiser, 2019, p.18). In John Hejduk's work, his drawings and proposals perpetuate the sketch as a graphic expression.

The House for the Inhabitant who Refused to Participate as Wall House

One of the proposals that will initiate these changes is the project titled *The House for the Inhabitant who Refused to Participate* (Fig. 2). "What seems to be going here is that Hejduk's work is moving toward – at least conceptually – a condition of *grisaille*, a kind of tonal painting in neutrals that is often associated" (Dorrian, 2018, p.238) with a new mode of expression, as we will see. While with the *Texas Houses*, *Diamond Houses*, and *Wall Houses*, there is a research process that proposes the transformation of the geometric figure of the plans ²; his later projects expose an alteration in graphic style. Specifically, in the diagram showing the plans of the projects proposed between 1954 and 1974 (Fig. 3), is where this change



2

The House for the Inhabitant who Refused to Participate como Wall House

Una de las propuestas que iniciará estos cambios es la propuesta titulada *The House for the Inhabitant who Refused to Participate* (Fig. 2). "Lo que parece suceder aquí es que la obra de Hejduk se dirige –al menos conceptualmente– hacia una condición de *grisaille*, una especie de pintura tonal en neutros que suele asociarse" (Dorrian, 2018,

p.238) a un nuevo modo de expresión, como veremos. Mientras que con las *Texas Houses*, las *Diamond Houses* y las *Wall Houses* se presenta un proceso de investigación que plantea la transformación de la figura geométrica de las plantas ² sus proyectos posteriores exponen una alteración en el grafismo. Justamente, en el diagrama que muestran las plantas de los proyectos propuestos entre 1954 y 1974 (Fig. 3) es donde se empieza a percibir este cambio a partir de las *Wall Houses*. *The Hou-*



2. Bocetos de *The House for the Inhabitant who Refused to Participate*, de John Hejduk. *Mask of Medusa*, p.353
3. Cronología de proyectos de John Hejduk entre 1954-1974. Archivo del Canadian Centre for Architecture. Reference number: DR1998:0084:001

2. Sketches of *The House for the Inhabitant who Refused to Participate* by John Hejduk. *Mask of Medusa*, p.353
3. Chronology of projects by John Hejduk between 1954-1974. Archive of the Canadian Centre for Architecture. Reference number: DR1998:0084:001

se for the *Inhabitant who Refused to Participate*, caracterizada como una *Wall House*, supondrá una parte importante del proceso. La propuesta tratará de incidir en un medio urbano con el que plantear nuevos programas para el espacio público respecto a la particularidad del habitante y respecto a las actividades que desarrolla. El protagonismo de la ciudad en este proyecto –los anteriores proyectos no disponían de una ubicación urbana, salvo alguna excepción– podría caracterizar esta transformación del dibujo arquitectónico. Esta investigación plantea la

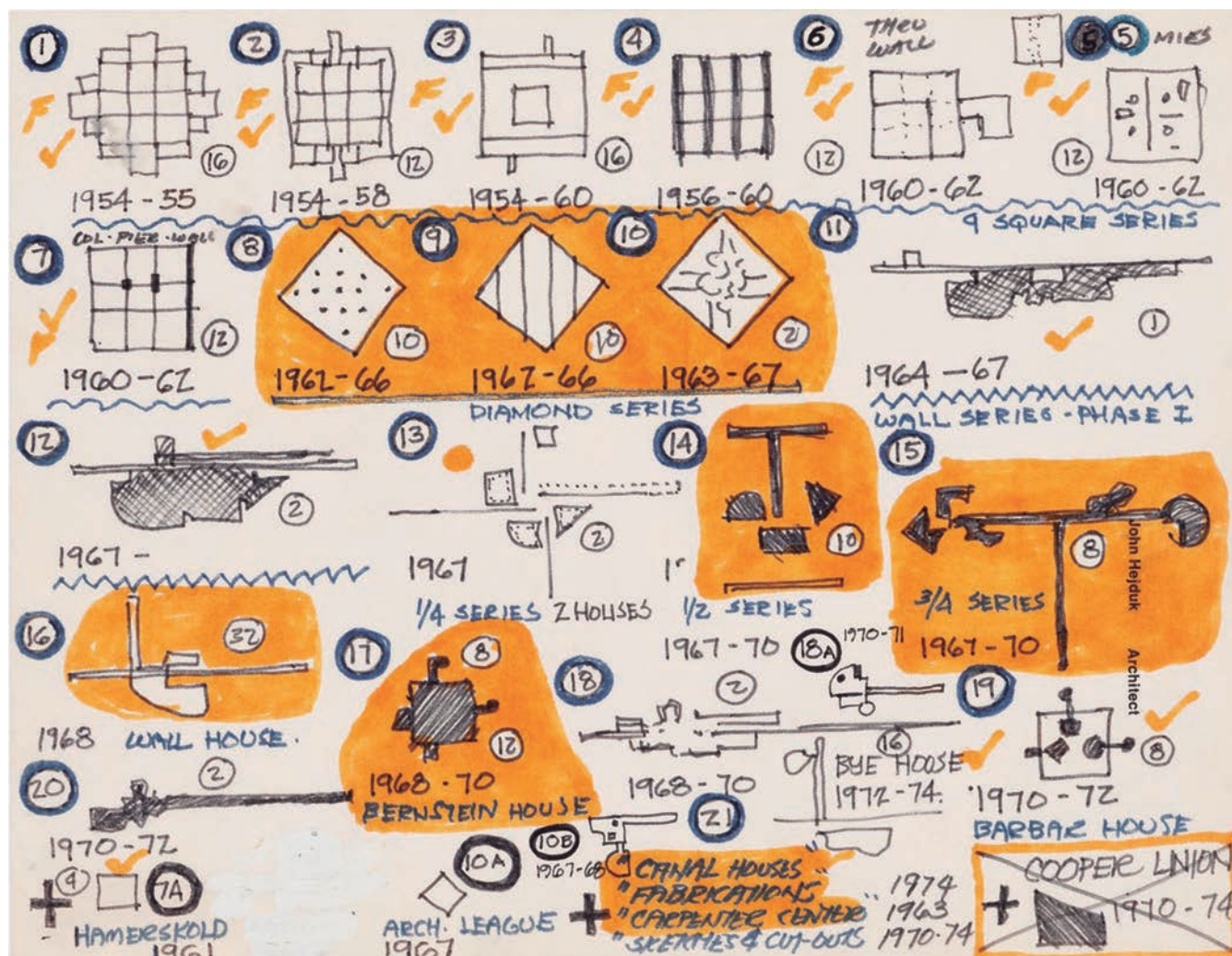
hipótesis de que la aparición de la ciudad podría ser un motivo en la transformación del dibujo.

The House for the Inhabitant who Refused to Participate (Fig. 4) se encuentra en una plaza en Venecia (Hejduk, 1985, pp.349-357). La casa dispone de 12 unidades que tienen 6 x 6 x 9 pulgadas que sobresalen del muro (Fig. 5).

Las unidades están conformadas por cajas rectangulares de vidrio que exteriorizan los usos. Cada caja expone al exterior el mueble que aloja y, obviamente, la actividad cuando su habitante lo ocupa. Mientras que

begins to be perceived, starting with the *Wall Houses*. *The House for the Inhabitant who Refused to Participate*, characterized as a *Wall House*, will be a significant part of this process. The proposal aims to impact an urban environment, introducing new programs for public space regarding the inhabitant's particularity and the activities they undertake. The prominence of the city in this project—previous projects did not have an urban location, with some exceptions—could characterize this transformation in architectural drawing. This research hypothesizes that the appearance of the city could be a motive in the transformation of the drawing.

The House for the Inhabitant who Refused to Participate (Fig. 4) is located in a square





in Venice (Hejduk, 1985, pp.349-357). The house consists of 12 units measuring 6 x 6 x 9 inches protruding from the wall (Fig. 5). The units are comprised of rectangular glass boxes that externalize their uses. Each box exposes the furniture it houses and, obviously, the activity when its inhabitant occupies it. While in Western homes, several activities unfold in the same space, in *The House for the Inhabitant who Refused to Participate* each activity unfolds independently in the 12 units, establishing a relationship with the public space of the square. On the other hand, from the public space, citizens can observe the actions from a tower and the platform at the same height as the unit that lacks furniture, Unit 7. The tower, with the interior platform that goes up and down, allows anyone to enter and observe the inhabitant who refused to participate without being seen. "This poses another problem, as any citizen can come and lower the door and trap the observer inside." (Hejduk, 2001, p.42). The scenographic significance of the proposal to showcase human activities from a vertical wall, Unit 13, takes on a meaning that is subordinate to the sense of painting and, therefore, to this graphic transformation characterized by the sketch. Throughout almost the entire history of the West, the vertical plane has been established to represent human activity through the canvas, as a support to construct the history of the West. From this exhibitionist character, the language exhibited by the wall suggests looking at the house as if one were looking at a painting 3. The relationship with painting is direct in terms of the verticality of the canvas and the activities. John Hejduk contradicts the means of architectural expression identified with the horizontal plane 4 and approaches the means of expression of painting through the vertical plane. In reference to John Hejduk, Aida Navarro Redon confirms this when she says: "the architect interpreted that in his drawings the superposition of planes that gives rise to the effect of perspective is equivalent to the superposition of views in a same cubism drawing." (Redon, 2021, p. 213).

4. Planta de la plaza de Venecia de *The House for the Inhabitant who Refused to Participate* de John Hejduk. *Masque of Medusa*, p. 350
5. Plantas, alzados y secciones de *The House for the Inhabitant who Refused to Participate* de John Hejduk. *Masque of Medusa*, p. 349

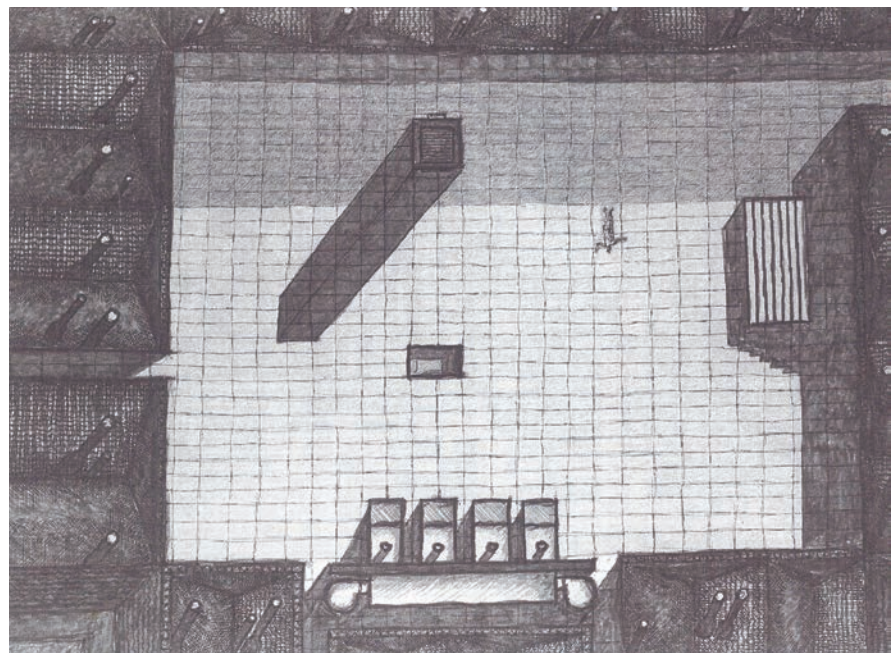
4. Plan of the square in Venice for *The House for the Inhabitant who Refused to Participate* by John Hejduk. *Masque of Medusa*, p. 350
5. Floor plans, elevations, and sections of *The House for the Inhabitant who Refused to Participate* by John Hejduk. *Masque of Medusa*, p. 349

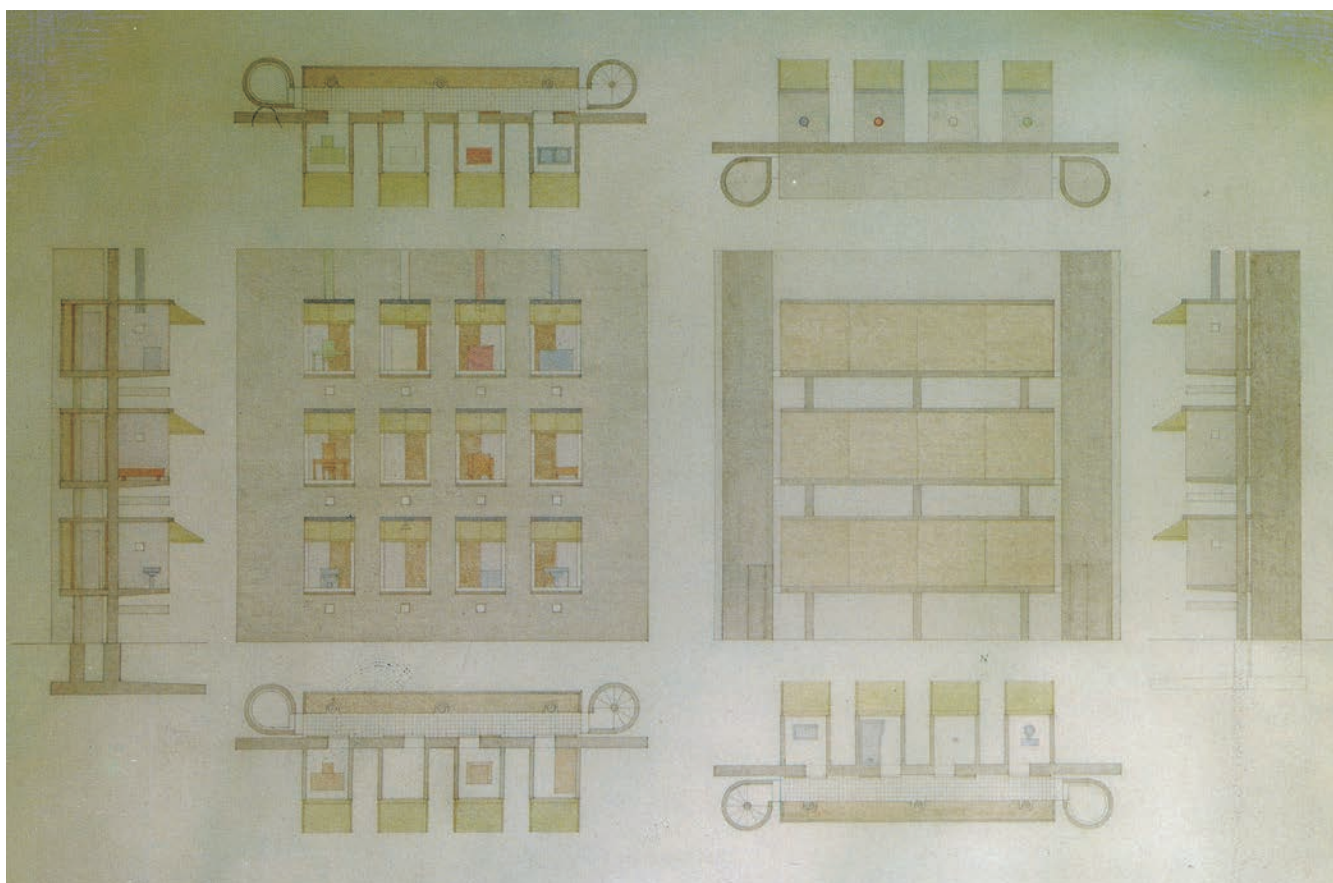
en la vivienda occidental se desarrollan varias actividades en un mismo espacio, en *The House for the Inhabitant who Refused to Participate* cada actividad se desenvuelve aisladamente en las 12 unidades, que entablan una relación con el espacio público de la plaza.

Por otro lado, desde el espacio público, el ciudadano puede observar las acciones desde una torre y la plataforma que queda enfrentada a la misma altura que la unidad que no dispone de mobiliario, la Unidad 7. La torre, con la plataforma interior que sube y baja, permite a cualquiera entrar para observar al habitante que se negó a participar sin ser visto. "Esto plantea otro problema, ya que cualquier ciudadano puede venir y bajar la puerta y atrapar al observador dentro." (Hejduk, 2001, p.42).

El sentido escenográfico de la propuesta para exponer las actividades humanas desde un muro en vertical, la Unidad 13, adquiere un significado que se supedita al

sentido que tiene la pintura y, por tanto, a esta transformación gráfica caracterizada por el boceto. Desde prácticamente toda la historia de occidente el plano vertical se ins-taura para representar la actividad humana a través del lienzo, como soporte para construir la historia de occidente. Desde este carácter expositivo, el lenguaje que exhibe el muro plantea mirar la casa como si se mirara un cuadro 3. La relación con la pintura es directa en el sentido de la verticalidad del paño y las actividades. John Hejduk contraviene el medio de expresión arquitectónica identificada con el plano horizontal 4 y se acerca al medio de expresión de la pintura a través del plano vertical. En referencia a John Hejduk, Aida Navarro Redon lo confirma cuando dice: "el arquitecto interpreta que, (...) la superposición de planos que da lugar al efecto de perspectiva resulta equivalente a la superposición de vistas en un mismo dibujo del Cubismo". (Redon, 2021, p. 212.)





5

Este aspecto parece darle la vuelta a la acepción entre el espacio público y privado que existe entre la plaza y la casa, desde las condiciones que puede otorgársele a la arquitectura que se da en el espacio doméstico y la que se da en el trazado urbano. Esta inversión le concede a la plaza un protagonismo al plano horizontal del suelo; donde una grada en la plaza, la torre y el habitante de la casa parecen entablar vínculos entre las piezas que se ubican en la cuadrícula del pavimento (Fig. 6). Estas características del plano de la pintura como representación de la actividad humana y la modificación del grafismo parecen quedar vinculados directamente también desde la ciudad, como condición para mostrar su actividad en el espacio público. En el análisis a la propuesta, llama la atención la “forma en que trae al espacio público un tema que incomoda” (Barcenilla, 2020, p. 25).

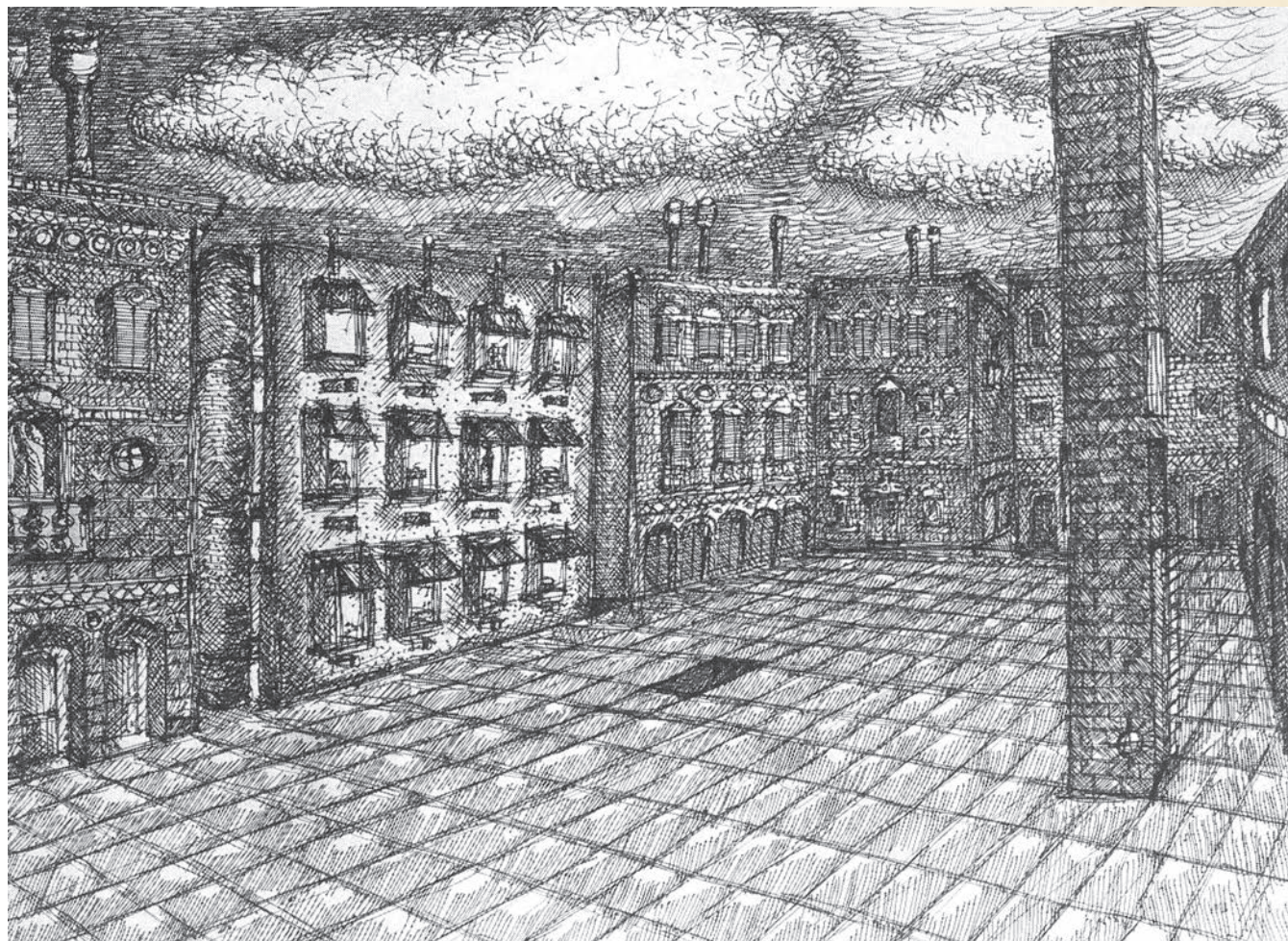
The House for the Inhabitant who Refused to Participate en la plaza pública de Venecia

En un cuadro, cuando se mira una pintura, aquello a lo que el observador se enfrenta es a una mirada. Uno ve la manera y el modo de mirar de su autor. Sin embargo, en *The House for the Inhabitant who Refused to Participate* no hay una manera de mirar referido al pintor, porque el plano vertical no es una representación de un modo de ver mediante la pintura sino del modo de habitar. En la torre, cuando el ciudadano se encara a *The House for the Inhabitant who Refused to Participate*, el enfrentamiento es desde la perversión que se da en una unidad que no dispone de mobiliaje, viéndose el habitante reflejado, sin participar. Es ahí donde no hay un mueble. Verse reflejado sin ver que detrás del espejo hay alguien observando, supone verse sin realizar actividad. No obs-

This aspect seems to overturn the meaning between public and private space that exists between the square and the house, considering the conditions that can be attributed to the architecture in domestic space and that in urban planning. This inversion grants the square a protagonism to the horizontal plane of the ground where—a grandstand in the square, the tower, and the inhabitant of the house— seem to establish links between the pieces that are located in the grid of the pavement (Fig. 6). These characteristics of the painting plane as a representation of human activity and the modification of the graphic style seem to be directly linked from the city as a condition to display its activity in public space. In the analysis of the proposal, it is noteworthy how it “brings an uncomfortable theme to public space” (Barcenilla, 2020, p. 25).

The House for the Inhabitant who Refused to Participate in the public square of Venice

In a painting, when one looks at a picture, what the observer faces is a gaze. You see the manner and mode of the artist's gaze. However, in *The House for the Inhabitant*



6

who *Refused to Participate*, there is no specific way of looking related to the painter because the vertical plane is not a representation of a way of seeing through painting but rather a representation of the mode of dwelling. In the tower, when a citizen confronts *The House for the Inhabitant who Refused to Participate* the confrontation arises from the perversion occurring in a unit without furniture, where the inhabitant is seen reflected without participating. This absence of furniture signifies a space where one can see oneself without engaging in any activity, a situation generated by the citizens of Venice attempting to observe without being seen. The inhabitant, however, acts through various isolated activities within the other units. Between the house and the tower, there is a hole, a potential space where one might fall (Fig. 7).

According to a new way of understanding architecture, Hejduk leads to proposing a recognition to stage the role of the inhabitant. The citizen of Venice and the user of the house seem to pose a confrontation. These oppositions, occurring

tante, es una situación que genera el ciudadano de Venecia al tratar de mirar sin ser visto. Esta condición no es la que desarrolla el habitante, porque él actúa mediante acciones que realiza en el resto de unidades. Entremedio de la casa y la torre hay un agujero, que es donde también, uno, puede caer (Fig. 7).

Según una nueva manera de entender la arquitectura, Hejduk lleva a proponer un reconocimiento para escenificar el papel del habitante. El ciudadano de Venecia y el usuario de la casa parecen plantear un enfrentamiento. Estas oposiciones, cuando suceden en el mismo momento en el que una persona de la ciudad observa al habitante, establece que el proyecto arquitectónico es un modo para manifestar la rivalidad, que siempre ha presentado la disciplina de la pintura. Es una propuesta que pone en eviden-

cia el conflicto, intentando mostrar una realidad y unas acciones humanas que tienen su expresión en la representación gráfica del boceto.

Con este modo de exponer y expresar, Hejduk pone sobre la mesa una mirada que no había sido tenida en cuenta en el proyecto arquitectónico al uso. Nos hace ver qué hay de oculto y escondido en la arquitectura a través de las acciones humanas. Al mostrarlo, nos presenta la perversidad de quienes observan sin ser vistos. Estas condiciones nos llevan a pesar sobre quienes desarrollan estas actividades y quienes son capaces de ver sin mostrarse. Hejduk está planteando una necesidad para definir el papel que puede adoptar el arquitecto. Esta relación entre lo oculto y lo escondido podría ser una razón para identificar el tono oscuro y denso de los bocetos. Parecen expresar un



6. Boceto de *The House for the Inhabitant who Refused to Participate* de John Hejduk. *Masque of Medusa*, p. 351

7. *The Clock/The Collapsed of Time* de John Hejduk. *The collapse of Time* pp. 75-80, 89-90. y *Clock/Collapsed of Time* de John Hejduk en la ciudad de Riga. *Vladivostok*, p. 47

6. Sketch of *The House for the Inhabitant who Refused to Participate* by John Hejduk. *Masque of Medusa*, p. 351

7. *The Clock/The Collapsed of Time* by John Hejduk. *The collapse of Time* on pages 75-80, 89-90. And *Clock/Collapsed of Time* by John Hejduk in the city of Riga. *Vladivostok*, p. 47

tono doloroso, como si el dibujo se relacionara con los contenidos que el proyecto trata de mostrar.

La Masque.

Un planteamiento de vínculos en el espacio público

Tras los proyectos de Venecia, John Hejduk plantea las *Masques*. Entre todas las estructuras que propone hay una referida a los modos de representación. *The clock/The Collapse of Time* (Hejduk, 1987) es una estructura que se construyó en Londres, en la misma Belford Square de la *Architectural Association*, donde se ubica la Escuela de Arquitectura. La pieza, fabricada en 1986, está conformada por una torre reloj que adopta un movimiento, referido a una condición vertical, horizontal y a 45 grados. Relaciona la posición del reloj con el sistema de representación. El plano vertical es representación del espacio bidimensional, el plano de la torre a 45 grados es del espacio isométrico, y el plano horizontal del sistema en perspectiva 5. La particularidad de la pieza y la importancia que Hejduk le da al plano vertical y al plano horizontal plan-

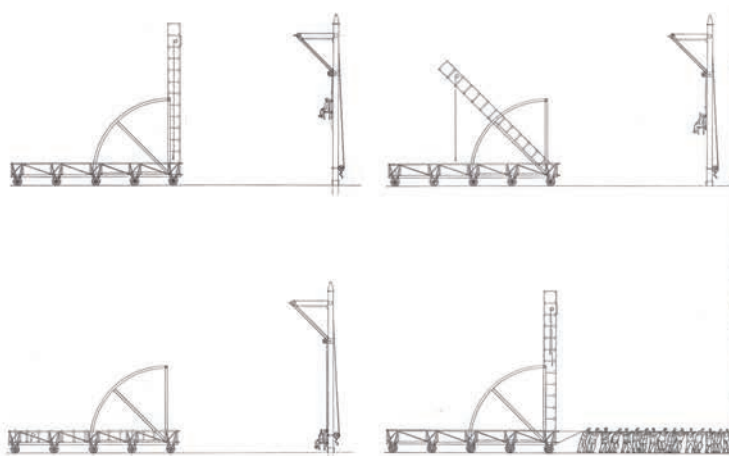
tea, en principio, una correspondencia entre la pintura y la arquitectura, (Hejduk, 2001, p.36). No obstante, en *The clock/The Collapse of Time* (Fig. 7), añade un plano más referido a otro sistema de representación. Conjuntamente, cada plano –el horizontal, el vertical y a 45 grados– dan a entender el espacio en su vinculación según una caracterización del tiempo. Mediante esta pieza, se menciona el tiempo pasado, presente y futuro. El plano vertical de la pintura nos muestra el tiempo de lo acontecido, expresando el mundo pictórico. El plano a 45° es el de la representación de la isometría, es el del proyecto como medio para presentar el futuro. El plano horizontal es el referido al plano del suelo, aquel que pisamos para experimentar acontecimientos que sucede en el presente. La particularidad, en este ámbito, es que este plano es identificado como el tiempo pasado. ¿Por qué el plano que John Hejduk manifiesta como plano de la arquitectura es el aludido al tiempo pasado, cuando debería quedar referenciado al tiempo presente? Si estudiamos algunos poemas de Hejduk como el publicado en *Soundings* (Hejduk, 1993, pp.3-4), en una estrofa dice:

at the same moment when a person from the city observes the inhabitant, establish that the architectural project is a way to manifest rivalry, a theme that the discipline of painting has always presented. It is a proposal that highlights conflict, attempting to show a reality and human actions expressed through the graphic representation of the sketch.

With this mode of exposition and expression, Hejduk brings to the table a perspective that had not been considered in conventional architectural projects. He makes us see what is hidden and concealed in architecture through human actions. By revealing it, he presents the perversity of those who observe without being seen. These conditions lead us to reflect on those who engage in these activities and those who can see without revealing themselves. Hejduk is suggesting a need to define the role that an architect can adopt. This relationship between the hidden and the concealed could be a reason to identify the dark and dense tone of the sketches. They seem to express a painful tone, as if the drawings were related to the content that the project seeks to reveal.

The Masque: A Proposal for Links in Public Space

"After the projects in Venice, John Hejduk introduces the *Masques*. Among all the structures proposed, one is related to modes of representation. *The Clock/The Collapse of Time* (Hejduk, 1987) is a structure built in London, in the same Belford Square as the





Architectural Association, where the School of Architecture is located. Manufactured in 1986, the piece consists of a clock tower with movement, referring to a vertical, horizontal, and 45-degree condition. It connects the position of the clock with the system of representation. The vertical plane represents two-dimensional space, the 45-degree plane represents isometric space, and the horizontal plane represents the perspective system ⁵. The peculiarity of the piece and the importance that Hejduk gives to the vertical and horizontal planes initially suggests a correspondence between painting and architecture (Hejduk, 2001, p.36). However, *The Clock/The Collapse of Time* (Fig. 7) introduces an additional plane related to another system of representation. Together, each plane—the horizontal, the vertical, and at 45 degrees—implies the space in its connection according to a characterization of time. Through this piece, past, present, and future times are mentioned. The vertical plane of the painting shows the time of the events, expressing the pictorial world. The 45-degree plane represents isometry, it is the projection of the project as a means to present the future. The horizontal plane refers to the ground plane, the one we tread on to experience events happening in the present. The particularity in this context is that this plane is identified as the past. Why does John Hejduk manifest the architectural plane as referring to the past when it should be referenced to the present? If we study some poems by Hejduk, such as the one published in *Soundings* (Hejduk, 1993, pp.3-4), in a stanza, he says: 'The past is not past.' Reading the poem, the stanzas imply those who have been forgotten and those who inhabit the earth with constant suffering from oppression. The allusion, present time is past, points to the constant repetition of events that occur in time and from which we never escape. 'The places proposed by Hejduk are real, physical, and therefore experiential by a collective.'" (Bascones, 2018, p.126).

The Clock/The Collapse of Time John Hejduk states, "the present time is an opaque time." Through the *Masques*, Hejduk seeks to free this opacity, which is somehow related to the experience of architecture and that he tries to instill through a time of relationship that manifests and shows realities, no matter how

"The past is not past". Si se lee el poema, las estrofas dan a entender a aquellos que han sido olvidados y quienes habitan la tierra con el constante sufrimiento de la opresión. La alusión, tiempo presente es pasado, apunta a la repetición constante de acontecimientos que se suceden en el tiempo y del que nunca nos libramos. "Los lugares propuestos por Hejduk son reales, físicos y por tanto experimentables por un colectivo." (Bascones, 2018, p.126)

John Hejduk dice: "el tiempo presente es un tiempo opaco". Mediante las *masques*, Hejduk trata de liberar esta opacidad, que de algún modo es la referida a la experiencia de la arquitectura y que él trata de inculcar mediante un tiempo de relación que manifieste y muestre las realidades, por muy veladas que sean, como denuncia.

The Clock/The Collapsed of Time nos presenta un enfrentamiento con el tiempo de las acciones ocurridas en el presente y referidas al tiempo pasado. Pero, no solamente nos muestra esta condición. Es un modo de poder presentar todas las posibilidades en un único instante. Es un medio para mostrar, más bien, aquello que a la vez se oculta, como condición humana para contextualizar todas las posibilidades en un mismo momento.

Todo esto queda ligado a la propia representación arquitectónica mediante el dibujo de las propuestas que desarrolla, tanto desde las casas de los años 50 como de las propuestas de finales del siglo xx, donde el plano de la representación no es una condición únicamente bidimensional sino que Hejduk lo utiliza como una estrategia en donde se evidencia que aquello que es presentado se colapsa desde distintos modos de ocultación, sugiriendo que se ha de

incidir justamente en aquello que se encubre ⁶. La transformación en la representación gráfica, que presentan los proyectos de John Hejduk posteriores a los años 80, conlleva el planteamiento de una expresión de ideas que aluden a temas de injusticia, temas que se dan en la ciudad desde la actividad humana y que, como en la representación pictórica y en el arte, ponen al descubierto expresiones que tratan de mostrar mucho más allá, desde la misma representación gráfica. ■

Notas

1 / "Estoy en deuda con Italia y con la Ciudad de Venecia por provocar el ímpetu de mis investigaciones. Sospecho que en los últimos cuatro años mi arquitectura ha pasado de la "Arquitectura del optimismo" a lo que llamo la "Arquitectura del pesimismo". Traducción propia (Hejduk, 1985, p.355).

2 / Ved las actas de la VIII Jornadas Arte y Ciudad. V Encuentros Internacionales, celebrado entre el 22 y 24 de noviembre de 2017 en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. Aparece en Barberá, C. et. al (noviembre, 2017), *Una lectura de la mascarada de Berlín*, John Hejduk. Comunicación presentada en VIII Jornadas Arte y Ciudad. V Jornadas Internacionales, Madrid. <https://goo.gl/Ao9H7S>

3 / "La interacción visual y semántica se plantea no solo entre imágenes y textos, sino también entre planos, fotografías, notas a mano, recortes de prensa, dibujos y capas de texto, algo que interpreta como la invención de un nuevo sistema comunicativo para la arquitectura." (Álvarez, 2021, p.207)

4 / "El otro día hablé del rombo, la horizontal era el plano de referencia para los arquitectos y la vertical el plano de referencia para los pintores" (Hejduk, 2001, p.36). "El dibujo destaca por incluir dos ángulos para los supuestos elementos verticales: ángulos convencionales de 90° en el tercio superior e inferior de la composición, con la sección central fijando las líneas verticales a 45°; otra constelación de objetos a la derecha de la página mantiene su orientación de 90° en todo momento. Esta combinación de diferentes formas de proyección paralela en un mismo dibujo es típica de Hejduk en este periodo, pero sería un error pensar que se trata de errores o de un dibujo descuidado". Traducción propia (Lucas, 2019, p.96).

5 / También alude al poema: "Cada palabra se representa en una línea recta vertical cuya longitud viene determinada por el número de vocales. Una franja horizontal sirve para anotar el ritmo descriptivo. Cada barra a lo largo de la franja corresponde a la descripción de un cuadro. Las barras de grado 0 se asignan a las descripciones que implican varias frases en varias líneas. Marcan los versos en los que el ritmo es más lento. Las barras de 30 grados se asignan a las descripciones que implican una frase en varias líneas. Las barras de 60 grados se asignan a las descripciones que implican una sola frase y una sola línea. Cuando las escenas se suceden



rápida se genera una sensación de ansiedad.” Traducción propia (He, 2005, p. 165).

6/ “o diría que la planitud no es una condición bidimensional. Hejduk lo utiliza como una estrategia de ocusión, una forma de ocultar; pero más que eso, una forma de sugerir que hay algo más allá”. Traducción propia, (Lucas, 2019, p.73).

Referencias

- ÁLVAREZ, P. V., 2021. El ensayo editorial en arquitectura: efectos de enmarcado, montaje imaginativo y crítica editorial. *SOBRE. Prácticas Artísticas y Políticas de la Edición*. N.07, pp. 206-222. <https://doi.org/10.30827/sobre.v7i.18140>
- BARBERÁ, C. LLINARES, F., 2017. *Una lectura de la mascarada de Berlín, John Hejduk*. Comunicación presentada en VIII Jornadas Arte y Ciudad. V Jornadas Internacionales, Madrid.
- BARCENILLA, H., 2020. Estrategias translúcidas y contraimágenes: romper con la representación hegemónica», *Boletín de Arte-UMA*, n.º41, pp. 23-32, <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2020.v41i.10196>
- BASCONES, G., 2018. *Francesco Venezia, John Hejduk y el arte de la memoria*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- DORRIAN, M., 2018. ‘Then There Was War’: John Hejduk’s Silent Witnesses as Nuclear Criticism’, *Architecture and Culture*, vol. 6, no. 2, pp. 227-242. <https://doi.org/10.1080/20507828.2018.1478375>
- GEISER, R., 2019. ‘The Afterlife of an Exhibition: John Hejduk and the “Education of an Architect”’. *Ra. Revista de Arquitectura*. 21, pp. – 21. <https://doi.org/10.15581/014.21.10-21>
- HE, W., 2005. When does a sentiment become an architectural concept? otherness in Hejduk’s Wall House 2. *Journal of Architecture* (London, England), 10(2), pp.161-180. <https://doi.org/10.1080/13602360500115012>
- HEJDUK, J., 1985. *Mask of Medusa*. New York: Rizzoli.
- HEJDUK, J., 1986. *Victims*. London: The Architectural Association.
- HEJDUK, J., 1987. *The Collapse of Time*. London: The Architectural Association.
- HEJDUK, J., 1989. *Vladivostok*. New York: Rizzoli.
- HEJDUK, J., 1993. *Soundings*. New York: Rizzoli.
- HEJDUK, J., 2001. *John Hejduk. Dos conferencias*. Valencia: UPV.
- LUCAS, R., 2019. *Drawing Parallels. Knowledge Production in Axonometric, Isometric and Oblique Drawings*. New York: Routledge.
- REDON, A. N., 2021. “Una perspectiva inesperada. De la perspectiva en el antiguo Egipto al videojuego *Adventure*”. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 26 (41), pp. 206-217. doi: 10.4995/ega.2021.14296.
- veiled, as a denunciation.
- presents a confrontation with the time of actions that occurred in the present and are related to the past. But it not only shows this condition. It is a way to present all possibilities in a single moment. It is a means to show, rather, what is simultaneously hidden, as a human condition to contextualize all possibilities at the same moment. All of this is tied to the architectural representation through the drawing of the proposals that Hejduk develops, both from the houses of the 1950s and the proposals from the late 20th century, where the representation plane is not merely a two-dimensional condition but rather, Hejduk uses it as a strategy where it becomes evident that what is presented collapses through various modes of concealment, suggesting that one must precisely focus on what is hidden 6. The transformation in the graphic representation presented in John Hejduk’s projects after the 1980s involves the proposition of expressing ideas that allude to issues of injustice, matters that occur in the city due to human activity, and, as in pictorial representation and art, unveil expressions that attempt to show much more beyond, through the same graphic representation”. ■

Notes

- 1/ “I am in debt to Italy and to the City of Venice for provoking the impetus for my investigations. I suspect in these past four years my architecture has moved from the “Architecture of Optimism” to what I call the “Architecture of Pessimism” (Hejduk, 1985, p.355).
- 2/ Check out the proceedings of the VIII Art and City Conference, V International Meetings, held between November 22nd and 24th, 2017, at the Faculty of Information Sciences of the Complutense University of Madrid. It is mentioned in Barberá, C. et al. (November 2017), “Una lectura de la mascarada de Berlín, John Hejduk” Communication presented at the VIII Jornadas Arte y Ciudad. V Jornadas Internacionales, Madrid. You can find more details in the following link: <https://goo.gl/Ao9H7S>.
- 3/ The visual and semantic interaction is proposed not only between images and texts but also between plans, photographs, handwritten notes, newspaper clippings, drawings, and layers of text, something that is interpreted as the invention of a new communicative system for architecture (Álvarez, 2021, p.207).
- 4/ “The other day I spoke about the rhombus; the horizontal was the reference plane for architects, and the vertical was the reference plane for painters” (Hejduk, 2001, p.36). “The drawing is notable in that it includes two angles for the presumed upright elements: conventional 90° angles in the upper and lower third of the composition, with the central section setting the vertical lines to 45°; a further constellation of objects on the right of the page maintain their 90° orientation throughout. This combination of different forms of parallel projection in a single drawing is typical of Hejduk

in this period, but it would be a mistake to think of these as mistakes or as sloppy draughtsmanship.” (Lucas, 2019, p.96).

5/ Each word is represented in a vertical straight line whose length is determined by the number of vowels. A horizontal strip is used to notate descriptive pace. Each bar along the strip corresponds to the description of a painting. 0-degree-bars are assigned to descriptions involving multiple sentences in multiple lines. They mark the verses where the pace is slower. 30-degree-bars are assigned to descriptions involving one sentence in multiple lines. 60-degree-bars are assigned to descriptions involving a single sentence and line. Where the scenes are in quick succession a feeling of anxiety is generated (He, 2005, p. 165).

6/ I would argue that flatness is not a two-dimensional condition. Hejduk uses it as a strategy for occlusion, a way of hiding; but more than that, a way of suggesting that something lies beyond.” , (Lucas, 2019, p.73).

References

- ÁLVAREZ, P. V., 2021. El ensayo editorial en arquitectura: efectos de enmarcado, montaje imaginativo y crítica editorial. *SOBRE. Prácticas Artísticas y Políticas de la Edición*. N.07, pp. 206-222. <https://doi.org/10.30827/sobre.v7i.18140>
- BARBERÁ, C. LLINARES, F., 2017. *Una lectura de la mascarada de Berlín, John Hejduk*. Comunicación presentada en VIII Jornadas Arte y Ciudad. V Jornadas Internacionales, Madrid.
- BARCENILLA, H., 2020. Estrategias translúcidas y contraimágenes: romper con la representación hegemónica», *Boletín de Arte-UMA*, n.º41, pp. 23-32, <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2020.v41i.10196>
- BASCONES, G., 2018. *Francesco Venezia, John Hejduk y el arte de la memoria*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- DORRIAN, M., 2018. ‘Then There Was War’: John Hejduk’s Silent Witnesses as Nuclear Criticism’, *Architecture and Culture*, vol. 6, no. 2, pp. 227-242. <https://doi.org/10.1080/20507828.2018.1478375>
- GEISER, R., 2019. ‘The Afterlife of an Exhibition: John Hejduk and the “Education of an Architect”’. *Ra. Revista de Arquitectura*. 21, pp. – 21. <https://doi.org/10.15581/014.21.10-21>
- HE, W., 2005. When does a sentiment become an architectural concept? otherness in Hejduk’s Wall House 2. *Journal of Architecture* (London, England), 10(2), pp.161-180. <https://doi.org/10.1080/13602360500115012>
- HEJDUK, J., 1985. *Mask of Medusa*. New York: Rizzoli.
- HEJDUK, J., 1986. *Victims*. London: The Architectural Association.
- HEJDUK, J., 1987. *The Collapse of Time*. London: The Architectural Association.
- HEJDUK, J., 1989. *Vladivostok*. New York: Rizzoli.
- HEJDUK, J., 1993. *Soundings*. New York: Rizzoli.
- HEJDUK, J., 2001. *John Hejduk. Dos conferencias*. Valencia: UPV.
- LUCAS, R., 2019. *Drawing Parallels. Knowledge Production in Axonometric, Isometric and Oblique Drawings*. New York: Routledge.
- REDON, A. N., 2021. “Una perspectiva inesperada. De la perspectiva en el antiguo Egipto al videojuego *Adventure*”. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 26 (41), pp. 206-217. doi: 10.4995/ega.2021.14296.