

DICIEMBRE DE 2008

UN TRABAJO DE: CARLOS BARBERÁ PASTOR

TUTELADO POR: CECILIO SÁNCHEZ ROBLES BELTRÁN.

	PREÁMBULO	10
	INTRODUCCIÓN	14
	PRESENTACIÓN DE LA WALL HOUSE 2 (BYE HOUSE) DE JOHN HEJDUK	23
	PROYECTO DE LA WALL HOUSE 2	24
	CONSTRUCCIÓN DE LA WALL HOUSE 2	27
	UNA VISITA A LA WALL-HOUSE 2 DE PAPEL	28
	LA WALL HOUSE 2 EN MASK OF MEDUSA	29
	LA WALL HOUSE 2 EN FIVE ARCHITECTS	38
	UNA VISITA A LA WALL HOUSE 2 CONSTRUIDA EN GRONINGEN	40
	SOBRE UNA APROXIMACIÓN A LA WALL HOUSE 2	41
	SOBRE EL MOMENTO DE ENTRAR Y CÓMO LA ESCALERA DESEQUILIBRA AL VISITANTE	50
	SOBRE EL RECORRIDO QUE SE PLANTEA EN EL CORREDOR UNA VEZ SE LLEGA AL ÚLTIMO ESCALÓN	54
	SOBRE EL COMEDOR Y LA COCINA Y LO QUE SE VE DESDE CADA LADO	56
	SOBRE LA ESCALERA DE CARACOL Y EL CUIDADO QUE SE HA DE TENER AL SUBIR O AL BAJAR	60
	SOBRE LA SALA DE ESTAR QUE ESTÁ EN LA PARTE MÁS ALTA	67
	SOBRE CÓMO UNO MIRA A TRAVÉS DE UNA VENTANA, ESTANDO DESPIERTO O DORMIDO	69
	SOBRE LA HABITACIÓN PARA EL ASEO DEL CUERPO	73
	SOBRE UN SITIO QUE HAY PARA ALMACENAR COSAS	74
	SOBRE CÓMO, EN EL ESTUDIO, LOS HUECOS FRAGMENTAN LAS IMÁGENES DEL PAISAJE	75
	SALIENDO DE LA WALL HOUSE	78
	LA WALL HOUSE 2 COMO INSTRUMENTO MUSICAL	79
	CONCIERTO DE OBOE Y FRENCH HORN SOBRE PAPEL	80
	CONCIERTO DE LA WALL HOUSE 2 SOBRE PAPEL	87
	DE LAS TEXAS HOUSES A LAS WALL HOUSES. EL EJERCICIO DE LA CAJA DE PUROS	104
	DEL CUADRADO AL MURO. ENTRE VEINTE AÑOS O UN INSTANTE	105
	LAS TEXAS HOUSES	113
	LAS DIAMOND HOUSES	116
	LAS WALL HOUSES	119
	DE LA DAGHAMMARSKJOLD MEMORIAL A LES MAISONS EN SERIE POUR ARTISANS	122
	LA PLANTA BAJA Y LA PLANTA PRIMERA DE LES MAISONS EN SERIE POUR ARTISANS	126
	LA SECCIÓN DE LES MAISONS EN SERIE POUR ARTISANS	131

LA TRANSFORMACIÓN DE LA FIGURA DE UN CUADRADO	137
EL EJERCICIO DE LA CAJA DE PUROS	141
SOBRE <i>BLOW UP</i> DE MICHELANGELO ANTONIONI. UNA FOTOGRAFÍA EN UN PARQUE	143
SOBRE LA PRIVACIDAD EN TRES PELÍCULAS DE MICHAEL HANEKE	147
AL ABRIR UNA CAJA DE PUROS	155
LA CASA PARA EL HABITANTE QUE SE NEGÓ A PARTICIPAR Y LA WALL HOUSE 2	160
UNA VISITA A LA CASA PARA EL HABITANTE QUE SE NEGÓ A PARTICIPAR	161
<i>STILL LIFE MUSEUM/MUSEUM FOR STILL LIFE</i> . UNA VISITA AL CUADRO DE UN BODEGÓN	172
ANEJO	
DE LE CORBUSIER A JOHN HEJDUK O DE JOHN HEJDUK A LE CORBUSIER	180
SOBRE UNA VISITA DE JOHN HEJDUK A LA CASA LA ROCHE	181
UN DIBUJO DE JOHN HEJDUK SOBRE LA <i>TOURETTE</i>	200
RECONOCIMIENTOS	206
BIBLIOGRAFÍA	208

Cuando se publicaron los textos con la transcripción de las dos conferencias y el seminario de arquitectura emprendidos por John Hejduk en 1980 en la Escuela de Arquitectura de Valencia, no había más que un libro¹ escrito por Hejduk que estuviera publicado en español. La extraordinariedad de las dos publicaciones, más que por la edición en español, ya que los textos del arquitecto americano predominan en lengua inglesa, fue por la presentación de un contenido en un lenguaje en el que uno mismo puede hacer de traductor, un lenguaje que uno hace propio.

Durante los días que estuvo Hejduk por la escuela tuvieron lugar dos conferencias, presentadas en el salón de actos del colegio de Arquitectos de Valencia², y un seminario³. En el seminario cada estudiante debía de representar mediante el dibujo arquitectónico, la espiritualidad de un instrumento musical y también introducir en una caja de puros algo muy personal, que se debía llevar a clase para presentarlo al resto de los estudiantes.

La importancia que se le puede dar a la visita de Hejduk a Valencia se encuentra en el sentido de lo que ocurrió y en el sentido de aquello que dijo. La publicación del libro permite hacer memoria de aquello que pasó; ya no solamente por el sentido que pueda suponer recordar algo -por lo tanto, algo exclusivo para aquellos que estuvieron- sino también por presentar las palabras a quienes, desde una imprecisa curiosidad, pueden llegar a considerar aquello que aconteció y apreciar el sentido del discurso, tan presente ahora como hace más de 20 años.

Las fotografías donde aparecen los estudiantes junto a Hejduk (fig. 1-6) están repletas de gestos que dan a entender inquietud. Las imágenes, referidas a los cuerpos de las personas que estaban en el seminario, reproducen miradas, cuellos estirados, cabezas giradas, dedos sobre los labios o manos abiertas por la expresión, que parecen indicar algo más que el hecho de mirar o escuchar un discurso. Las fotografías muestran la contorsión del cuerpo, inevitable para atender los acontecimientos. Si se miran las fotografías, en las imágenes en las que aparecen estudiantes, arquitectos y profesores, se puede ver que no se trata de una conferencia protagonizada por lo magistral de aquello que se dice. Las fotografías parecen transmitir una cualidad del cuerpo,

¹ J. Hejduk, *Víctimas*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia 1993.

² J. Hejduk, *Dos conferencias*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia 2001.

³ C. Sánchez-Robles et. al, (eds), *John Hejduk. Seminario de arquitectura*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia 2001.

que adopta las posturas necesarias para estar pendiente de lo que acontece. Las imágenes parecen indicar un movimiento, como necesidad para poder considerar lo que se dice, expresan la preocupación por atender, acompañado del esfuerzo que requiere el cuerpo para escuchar, contemplar, averiguar o fijarse en lo que Hejduk decía.

Durante el seminario Hejduk comenta en alguna de las correcciones a uno de los estudiantes: "Este compañero trae un violín, pero es un violín viejo, está roto, y cuando las cosas se rompen se deben reparar. Esto que estoy señalando ahora está bien, está en buenas condiciones está en buena forma porque es preciso, está pulido y huele bien. Pero esto es un mensaje, por lo tanto yo le indicaría al estudiante que ha traído este instrumento y que ha estado interesado en los dibujos, que arreglara este instrumento y así haría mejor los dibujos, porque ha puesto mucho trabajo en ellos pero no se sienten como el instrumento. Por lo tanto, creo que es posible hacer los dibujos, pero que suenen bien, que sean precisos, que huelan bien, que estén pulidos y que se hagan con amor, porque si no se puede tratar este instrumento con amor, no se puede tratar la arquitectura con amor."⁴

Según tengo entendido, aunque no para todos los que estuvieron en el seminario, la actividad programada para el curso se llevó a cabo desde la afectividad. Este asunto queda referido -sin pretender ensalzar la sensibilidad ajena- al sentido de la experiencia y la relación entre las personas que acudieron al seminario. Ocurrió sin predisposición. Simplemente sucedió a partir del misterio propio de lo recíproco, de la activa participación sensible entre hablante y oyente. La sorpresa que causó desarrollar los trabajos con una carga sensible no fue exclusiva para el estudiante, no se desarrolló como un recurso educativo para provocar la admiración al hacer advertir algo nuevo. Aquello aconteció fuera de cualquier estipulación, y la conmoción, el asombro de lo que estaba sucediendo se produjo tanto en John Hejduk, como él mismo dice⁵, como en muchos de los estudiantes del curso.

Cada uno de los que estuvo recordará aquello que le sucedió en el curso. Sus impresiones quizás difieran de las que se comentan en este texto. Más bien surgen desde la inevitable imprecisión

⁴ C. Sánchez-Robles, et al, (eds), *John Hejduk. Seminario de arquitectura*, cit., p. 116

⁵ "Me gustaría agradecer la hospitalidad que me habéis mostrado estos últimos 5 días en Valencia. Cuando dejé Nueva York no tenía ni idea a donde iba, aparte de que sabía que era un sitio muy bonito de España. Pero he encontrado la mejor experiencia de trabajo que podía imaginar, que es la de la humanidad." J. Hedjuk, *Dos conferencias*, cit., p.34.

ligada a la interpretación de los textos sobre las conferencias y el seminario de Hejduk.

Si intento hacer memoria, por aquellas fechas comenzaba el sexto curso de la EGB en un espantoso colegio donde algún hermano lasaliano no tenía ningún prejuicio por expresar sus ideales franquistas al grupo de niños que se sentaba enfrente suyo. Si profesores, arquitectos y estudiantes, sentados entorno a Hejduk en el seminario de arquitectura de Valencia ofrecen algún interés para ser comentados, parecería que un grupo de niños sentados en el aula de un colegio de EGB difícilmente tendría algún tipo de interés comparativo. La aparente disparidad entre lo que acontecía en un mismo momento y en dos lugares tan alejados como la Escuela de Arquitectura y un colegio de Enseñanza Básica, sin embargo se reduce quizás a las semejanzas que se pueden encontrar entre un colegio privado de EGB en el año 1980 y la Escuela pública de Arquitectura de Valencia en el año 2000.

No obstante, la acepción al tiempo de algo que aconteció hace más de veinte años, quizás sería mejor referirlo al tiempo de uno, en este caso al tiempo que ocasiona la mirada a las fotografías del seminario, que a pesar de referirse a algo que pasó, es posible hacerlo propio. Con la tesis doctoral que se presenta a continuación, se intenta rescatar el tiempo de lo que acontece al mirar los objetos con los que se trabaja, el cual se pretende utilizar como medio para posibilitar relacionarse con ellos, ya sea leyendo un texto, mirando un dibujo o un plano, o visitando un edificio.

La consideración de llevar a cabo una tesis doctoral entorno a John Hejduk surge a raíz de los trabajos de investigación del tercer ciclo del Departamento de Composición Arquitectónica de la UPV. Tras dos ensayos¹ realizados sobre el proyecto de la *Casa Guardiola* y sobre el proyecto y la construcción de la *Wall House 2 (Bye House)*, se emprende la presente tesis doctoral titulada *Variaciones sobre la Bye House de John Hejduk*.

El objeto de estudio de este trabajo de investigación es la casa *Wall House 2 (fig. 1-2)*; proyectada entre 1972 y 1974 para la ciudad de Ridgefield, en Connecticut (U.S.A), y construida sobre el año 2000 en la ciudad de Groningen (fig. 3), en Holanda.

La *Wall House 2* forma parte de una serie de cinco propuestas de viviendas llamadas casas pared proyectadas a finales de los años sesenta y principios de los setenta. Las *Wall Houses* se caracterizan por la disposición de las dependencias a una y otra parte de un muro que es concebido tras un proceso de investigación sobre la figura de un cuadrado que gira y se abate sobre sí mismo.

Desde el proyecto de la *Wall House* hasta la construcción de la casa en Europa transcurren treinta años. Si se tiene en cuenta que la serie de las *Wall Houses* que proyecta John Hejduk parte de un proceso de investigación que comienza veinte años antes de iniciarse el proyecto, se puede ver que transcurre casi medio siglo desde que se inician las investigaciones de John Hejduk hasta que se construye la casa en Holanda.

Desde 1954, con el primer proyecto de la *Texas House* como inicio al proceso de investigación, hasta 1974, que se proyecta la *Wall House*, pasan veinte años; hasta el año 2000, cuando es construida, pasan casi cincuenta.

Este transcurrir de los años puede considerarse un tiempo muy largo. Da la sensación que la *Wall House*, más que entendida desde el anhelo de una persona por crear un proyecto de vida en una casa que ha de ser dibujada por un arquitecto para ser construida

¹ C. Barberá, *La casa Guardiola. Proyecto de vivienda en Cádiz. John Hejduk*, inédito; y C. Barberá, *La Wall House 2 (Bye House) de John Hejduk. Proyecto. Construcción*, inédito. Forman parte de una propuesta de trabajo del profesor Cecilio Sánchez-Robles Beltrán, que tuteló los dos ensayos durante el curso 2002-2003. Se encuentran en el archivo del Departamento de Composición de la Universidad Politécnica de Valencia.

después, es consecuencia de una búsqueda por parte de su autor. Desde que Hejduk comienza la investigación sobre el cuadrado, pasando por la realización del proyecto, hasta que es construida la casa, pasa más de media vida de cualquier persona. La *Wall House* parece estar ideada para ser indagada, para inquirir su propio contexto. Considerar la casa lleva a estimar que es concebida para ser investigada, es como si exigiera un análisis sobre su sentido, sobre el proceso que la engendra, sobre el significado de habitar en ella.

Hejduk dice:

“En este esquema, esto es una pared y a este lado de la pared está el pasado y el pasado retrocede en perspectiva y en el espacio.

Se puede poner en perspectiva, es profundo, es volumétrico y nunca está cerrado.

Como en el caso de Ruskin, el plano horizontal es el presente, no puede haber más presente que el que está encima de ti.

Esto es básicamente el esquema de las *Casas-Pared*, que veremos en la próxima conferencia pero hoy os mostraré una de ellas.

Yo no creo en la perspectiva, ni siquiera creo en los volúmenes. Creo que el espacio de hoy está contenido en esta dimensión y todo se relaciona con esta condición. Tiene que ver con el atravesar.

Nosotros atravesamos una puerta en un instante. Esto es un aspecto muy importante de mi pensamiento.

Ahora sólo os mostraré el proyecto de la *Bye-house...*².

Si se tienen en cuenta las palabras de Hejduk, comparadas con el proceso por el cual se plantea el proyecto de la *Wall House 2*, se puede concluir que la casa es fruto de una investigación. El muro surge a partir del análisis de la figura geométrica de un cuadrado que se estira, convirtiéndose en un rombo que se va deformando hasta colapsarse y conformar un muro. Todo este proceso que se desenvuelve en el transcurso de treinta años tiene la particularidad de referirse a la experiencia de un tiempo que dura un instante.

Estas condiciones sobre las investigaciones del autor de la casa son las que llevaron, en un principio, a plantear algunas indagaciones sobre el proyecto de la *Wall House* y sobre su sentido. Más tarde, surgieron otros aspectos que llevaron también

² J. Hejduk, *Dos conferencias*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2001, p.18.

a analizar la *Wall House 2* en relación con la transformación de una figura geométrica, el tiempo de una experiencia arquitectónica, el modo de la representación gráfica, el plano horizontal y el plano vertical, la pintura y la arquitectura, la concepción del interior y el exterior, la privacidad y la intimidad, mirar y ser visto o el momento que se irrumpe en el interior de un edificio al acceder desde el exterior, entre otros. Son una amalgama de conceptos que llevan a ampliar el análisis sobre la *Wall House 2*, un análisis que no está dirigido exclusivamente a los objetos en sí, como pueden ser: el plano de la casa, un dibujo de la *Wall House*, o la construcción del edificio; sino que se dirige más bien a la relación con los materiales de trabajo que son el motivo de esta investigación.

En un principio, el trabajo de campo, la labor de recopilación de documentos sobre la casa, se realiza mediante una búsqueda de la obra publicada que se refiere a la *Wall House*.

Se desarrolla un primer trabajo de recopilación de datos referidos exclusivamente a la casa que son expuestos en la tesis doctoral. Se dedican dos capítulos para analizar la *Wall House* a partir del material publicado en *Mask of Medusa*³ y *Five Architects*⁴. Los capítulos se titulan "Presentación de la *Wall House 2* (Bye House) de John Hejduk" y "Una visita a la *Wall House 2* de papel". En estos dos apartados se pretende, por un lado poner en orden la información sobre la *Wall House* disponible en los documentos y por otro realizar una primera exploración a partir exclusivamente del material recopilado para desarrollar las primeras interpretaciones de la casa. En *Mask of Medusa*, se encuentran publicados los planos junto a los dibujos en torno al proyecto y fotografías de las maquetas, además de los textos referidos a la casa. En *Five Architects*, Manfredo Tafuri escribe

³ La publicación *Mask of Medusa* es una fuente de datos imprescindible para esta tesis doctoral. Además de la *Wall House*, en ella hay publicadas numerosas propuestas realizadas por Hejduk entre el periodo de tiempo que va desde 1947 hasta 1983. La publicación se divide en siete periodos. En un primer periodo, desde 1947 hasta 1954, el Frame 1, son 15 los proyectos publicados. Entre 1954 y 1963, el Frame 2, 19. Entre 1963 y 1967, el Frame 3, 3. Entre 1968 y 1974, el Frame 4, 21. Entre 1974 y 1979, el Frame 5, 10. Y entre 1979 y 1983, el Frame 7, 9. En total son 77 las propuestas realizadas por Hejduk entre el periodo de tiempo que va desde 1947 hasta 1983. J. Hejduk, *Mask of medusa. Works 1947-1983*, Rizzoli, New York 1985.

⁴ En *Five Architects*, la obra de Hejduk se reúne entorno a la obra de los arquitectos Peter Eisenman, Richard Meier, Michael Graves y Charles Gwathmey. M. Tafuri, *Five architects N.Y.*, Roma, 1976, Officina.

sobre la obra de Hejduk. Junto a otros proyectos se presenta la *Wall House* con planos y algunos dibujos previos.

En estos dos primeros capítulos la casa, la de papel, es visitada a través de los libros donde aparece el proyecto.

En el capítulo tercero, "Una visita a la *Wall House 2* construida en Groningen", se describe la visita a la casa construida en Holanda. En este capítulo se desarrolla una descripción a partir del recuerdo a la visita del edificio: al acercarse a la entrada, al acceder por la puerta, al subir las escaleras y recorrer el corredor, al entrar a cada una de sus salas subiendo y bajando la escalera de caracol, al introducirse en el estudio y al bajar la escalera para salir por la puerta por la que se ha entrado. En este capítulo se entiende que la visita es concebida después, razonando sobre el recuerdo de la visita, analizando la casa. Se comparan las explicaciones sobre la experiencia en el interior de la casa con algunas explicaciones que Hejduk da sobre la experiencia arquitectónica. Se considera que la casa surge de un proyecto y de un proceso que la origina.

En estos tres capítulos se analiza el proyecto y el edificio construido a partir de la relación con los objetos. No obstante, para la tesis se recopilan documentos que no solo van a tener en cuenta los materiales de trabajo que se refieren a la *Wall House* propiamente, sino que también van a tener en cuenta otros proyectos de John Hejduk⁵ y otros proyectos de otros arquitectos relacionados con Hejduk⁶.

En el capítulo 4, titulado "La *Wall House 2* como instrumento musical", se compara el proyecto de la *Wall House* con algunos dibujos sobre instrumentos musicales que Hejduk plantea a los estudiantes de la Escuela de Arquitectura de New York. La comparación surge de lo que Hejduk escribe sobre la espiritualidad de la música en relación con la casa, "creo que en forma de un instrumento musical"⁷. El capítulo parte de las interpretaciones sobre la música que surgen viendo los dibujos de los estudiantes de la Cooper Union. En este capítulo se introduce la concepción de la casa como un instrumento musical. Es, en parte, un prólogo al planteamiento de la tesis doctoral, es un

⁵ Cabe citar, por el momento, las *Texas Houses* y las *Diamond Houses* que Hejduk proyecta entre principios de los años cincuenta y finales de los años sesenta. Se encuentran publicadas en J. Hejduk, *Mask of medusa. Works 1947-1983*, cit., pp.222-251.

⁶ El arquitecto que se plantea relacionado con Hejduk en esta tesis doctoral es Le Corbusier. Se alude en las citas de estos capítulos comentarios de Hejduk sobre alguna propuesta de Le Corbusier.

⁷ J. Hejduk, *Dos conferencias*, cit., p. 18.

preludio a la exposición, donde la *Wall House* empieza a presentarse desde la particularidad de la casa al compararla con la música. Los dibujos sobre los instrumentos musicales de la Cooper Union nos facilitan estimar el dibujo arquitectónico. La casa es relacionada con la intención de hacer música y por lo tanto el programa y la actividad en la casa son caracterizados desde su condición más espiritual.

El capítulo siguiente analiza las relaciones que vinculan el proceso de la transformación del cuadrado con otros proyectos anteriores, como son las *Texas Houses*, las *Diamond Houses* y las otras *Wall Houses*. En este capítulo se plantea un recorrido en torno a algunos proyectos de Hejduk a partir de los cuales se interpreta el proceso de formalización de la *Wall House*. Como precedente se estudia el *Dag Hammarskjold Memorial*, un proyecto de Hejduk que se relaciona con *Les Maisons en Série pour Artisans*⁸ proyectado por Le Corbusier en 1924 y que se filtra como propuesta precursora, casi 50 años antes de la tesis expuesta por Hejduk sobre la transformación del cuadrado. No obstante, la tesis sobre el cuadrado no sólo se encuentra en el proceso de formalización de la casa sino que además establece una posibilidad para interpretar la propuesta desde el sentido del interior y el exterior de la casa, ya que en base al proceso de la transformación del cuadrado se entiende que el interior de la casa se queda al exterior. Es por ello que se alude al interior de la casa en relación con el trabajo que Hejduk plantea a los estudiantes de la Cooper Union sobre la *caja de puros*. Se estudia la casa desde conceptos tales como la privacidad y la intimidad, y para explicar esta relación se comentan algunas películas del director de cine Michael Haneke, la película *Blow Up* de Michelangelo Antonioni y los textos que Hejduk escribe sobre el sentido de un misterio cuando es descubierto.

El último capítulo, "*La Casa para el Habitante que se Negó a Participar en la Wall House 2*", es una continuación del anterior capítulo. Son interpretaciones de proyectos de Hejduk a partir de todo lo escrito hasta el momento. Como colofón, el proyecto *Still life museum/museum for still life*, proyectado por Hejduk, concibe una manera de concluir la tesis a partir de un proyecto suyo realizado veinte años después de la *Wall House 2*. Además se presenta la *Wall House* como una propuesta que es capaz de articularse con otros proyectos posteriores de Hejduk, y a su vez estos proyectos posteriores permiten otra interpretación de la *Wall House*.

⁸ El proyecto se encuentra publicado en Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Ouvre complète 1910-29*, Ed.d'Architecture Girsberger, Zurich, 1934. p.54.

Un anejo recopila dos textos escritos y publicados⁹ durante la realización de esta tesis doctoral. Este capítulo se titula "De Le Corbusier a John Hejduk o de John Hejduk a Le Corbusier". En este texto se analiza la obra de Hejduk como base para estudiar a su vez la obra de Le Corbusier.

I I

Como si de una representación teatral se tratara *Variaciones sobre la Bye House de John Hejduk* es una labor de interpretación. De la misma manera que el actor teatral aplica la técnica para interpretar distintos personajes o distintos papeles en el ámbito de la representación y la interpretación actoral, se entiende que la experiencia arquitectónica se puede concebir desde un componente técnico que lleva a estudiar una obra arquitectónica como si se tratara de una interpretación actoral, al moverse, al mirar, al tocar o al oír el edificio, o también en relación con sus planos y dibujos -pero al revés, en vez de a partir de un texto sobre el que se actúa, aquí se actúa y después se conforma el texto-.

En este acto de interpretación se crea un documento desde una actitud particular y única. El documento se plantea en el tiempo en el cual uno se vincula con los objetos de análisis. Además, en el vínculo uno se forma. El enfoque que se le da a la investigación es para que tenga una identidad propiamente formativa, se le da forma y la forma que adquiere se fundamenta en el hecho de formarse uno¹⁰. La investigación es un ir y venir, es un vínculo con el objeto que se estudia. La tesis doctoral es un medio en el cual uno "se ha formado en la obra y, al mismo tiempo, modo en el cual y por el cual consiste la obra."¹¹

⁹ C. Barberá, Sobre una experiencia de John Hejduk en la casa La Roche, *Massilia 2003*, Associació d'idees, Sant Cugat del Vallès 2004. y C. Barberá, Un dibujo de John Hejduk sobre La Tourette y la transformación de un cuadrado, *Massilia, 2005. Annuaire d'études corbuseennes*, Col.legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 2005, pp. 210-221.

¹⁰ Umberto Eco escribe: "Una vez formada la forma no permanece como realidad unipersonal, sino que se realiza como memoria concreta no sólo del proceso formante sino de la misma personalidad formadora". Umberto Eco, *La definición del Arte*, Destino, Barcelona, 2001, p.29.

¹¹ Umberto Eco, *La definición del Arte*, cit. p.15.

El propio hecho de formar el escrito, es "un acto de invención, un descubrimiento de las reglas de producción de acuerdo con las exigencias de la cosa que ha de realizarse."¹² A partir de la autonomía, a partir de la particularidad de la experiencia y de la relación, se conjugan las palabras.

En la investigación se explican las situaciones que generan el vínculo y la relación con los objetos. En el hecho de entrar en la casa, en la labor de explicar el momento en el que se traspasa la puerta de entrada y se accede al interior de un espacio conformado para subir al corredor, en los razonamientos sobre la mirada a un dibujo o en la relación con otros proyectos se explica la particularidad de los acontecimientos. Así, la labor permite desarrollar un escrito insólito, ya que es una descripción de lo emotivo, al relacionarse con la obra. Es parte de una composición que define el esquema y la estructura del objeto¹³. Entremedio, los sentimientos son parte y forman parte de uno. Se intenta que mediante la realización, de este trabajo, se llegue a conformar un escrito que a su vez es capaz de formar. El razonamiento es un esfuerzo por "pronunciar: lo que nadie ha dicho porque no es palabra que pertenezca a ningún Locutor".¹⁴

III CONCLUSIONES PRELIMINARES

El trabajo de investigación es sobre la *Wall House 2*. Se analizan los límites, el espacio interior y el espacio exterior, el espacio interior que uno es capaz de sentir mediante la experiencia del análisis. La hipótesis plantea concebir la forma del espacio de la *Wall House*.

La tesis no trata de identificar la *Wall House* en un panorama histórico, sino más bien trata de posibilitar el hecho de identificarse. A partir de este aspecto, situándonos en un contexto en el cual priman los argumentos teóricos, metodológicos, disciplinarios, técnicos y sistemáticos, entre otros, se valora la posibilidad de estimar lo indecible, por ser íntimo. Se plantea una búsqueda de las posibilidades que ofrece

¹² Umberto Eco, *La definición del Arte*, cit. p.13.

¹³ "El estudio de las estructuras de la obra nos proporciona, por lo tanto, la clave de la emoción estética que provoca y, al mismo tiempo, nos suministra el esquema de una emoción posible. Lo inefable no se muestra en el tejido de la obra analizada: pero la obra analizada nos suministra la trama de una *máquina engendrada de inefable*." Umberto Eco, *La definición del Arte*, cit. p.171.

¹⁴ J. L. Pardo, *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1991, p.54.

la casa para intimar con ella. No es un intento de descifrar la relación que se puede tener con la casa y de descifrar una intimidad con la casa, sino que es una búsqueda por experimentarla, por posibilitar algo que ofrece la *Wall House*.

Cuando se compara en esta tesis doctoral la *Wall House 2* con la *Casa para el Habitante que se Negó a Participar* se conceptualiza el programa de la casa en relación con su habitante y se plantea que el habitante se niega a participar en la expresión de la "monstruosidad teórica y práctica de «un lenguaje sin intimidad»".¹⁵ *La Casa para el Habitante que se Negó a Participar* supone un enfrentamiento entre el habitante y el ciudadano. El habitante pone de manifiesto su privacidad al mostrarla al ciudadano, y por otro lado manifiesta la imposibilidad de hacer ver lo que él ve, desde los distintos espacios que son las distintas partes donde se desarrolla el programa de la casa. Con esto, la *Casa para el Habitante que se Negó a Participar* evidencia una confrontación entre lo privado y lo íntimo.

La tesis doctoral se concibe mediante la forma de la *Wall House 2*, en la cual se oye sonar lo inconfesable.

La tesis es una búsqueda de la forma del espacio propio.

Una conclusión preliminar de la tesis doctoral plantea que la casa se con-forma, tiene forma, de lo propio. Lo propio, contextualizado con la intimidad, es capaz de definirse en el espacio de una casa, en el espacio que con-forma la *Wall House*.

¹⁵ Jose Luis Pardo, *La intimidad*, Pre-Textos, Valencia 1996, p.56.

La *Wall House 2* es una de las casas pared que pertenece a la serie de las *Wall Houses*. Proyectada por John Hejduk a principios de los años setenta¹, no se construyó en el lugar previsto. El proyecto, realizado para ubicar la casa en una de las zonas boscosas del este de los Estados Unidos, tiene unos "1200 pies cuadrados"².

El proyecto concibe un programa que incluye una habitación para cocinar, una habitación para comer, una habitación para dormir, una habitación para estar, una habitación de trabajo, un cuarto para el aseo del cuerpo y un pequeño almacén. En el exterior, un garaje se propone independiente al edificio. El proyecto es realizado para Ed Bye, un arquitecto urbanista³.

El proyecto lo componen 77 ilustraciones y una maqueta.⁴ La propuesta sitúa la casa en el sur de la ciudad de Ridgefield, en el estado de Connecticut.

Casi treinta años después de la redacción del proyecto, en el año 2000, se construye la casa a partir del proyecto de Hejduk en el oeste de Europa. A las afueras de la ciudad de Groningen en Holanda, se ubica la *Wall House* en una parcela de un barrio residencial que hay junto al lago Hoourse Meer⁵. En el año 2003 la construcción de la casa no se había terminado. A falta de algunos acabados interiores, como pintura, el edificio se encontraba ocupado por un chico, como motivo de su colaboración con Platform Grass⁶.

¹ En la serie de los esquemas de casas proyectadas por John Hejduk, aparece la *Bye House* fechada entre 1972-74. J. Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, Rizzoli, New York, 1985, p.285.

² J. Hejduk, *Dos conferencias*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2001, p.32.

³ Alexander Gorlin escribe: "Hejduk had originally designed the *Wall House 2* in 1973 (the first was done in 1968) for Ed Bye, a landscape architect and fellow faculty member. Plans for building the modestly sized primary residence, on a forested site in Ridgefield, Connecticut, were abandoned due to concerns over the cost of building." A. Gorlin, *Wall House Groningen, the Netherlands*, *Architectural Record*, McGrall-Hill, New York 2001, pp. 150-153.

⁴ Se encuentran en los fondos del Canadian Centre for Architecture de Montreal, junto a 141 copias reprográficas.

⁵ La casa se ubica en A.J. Lutulistraat 17, Hoornse Meerwijk, Groningen, Holanda.

⁶ Cuando en el año 2003 el profesor Cecilio Sánchez-Robles y el autor de esta tesis doctoral visitan la *Wall House*, Olof van de Wal, actual coordinador de la *Wall House #2 Foundation*, nos recibió en *Platform Grass*.

La Wall House 1, La Casa Norte-Este-Sur-Oeste, la Wall House abuela, la casa para el habitante que se negó a participar o la Wall House 3, (fig. 1-4) son algunas de las casas pared que proyecta el arquitecto americano además de la Wall House 2. Todas ellas se caracterizan por la disposición de las dependencias a una y otra parte de un muro.

La serie de las Wall Houses comienza por los años sesenta, posteriormente a la serie de tres proyectos denominados *Diamond Projects*. Hejduk relaciona la presencia del muro con el hecho de traspasarlo⁷.

En los planos del proyecto de la *Wall House 2 (fig. 5)* se ubica en planta baja el dormitorio, a un lado del muro. Al otro lado se encuentran el almacén y el baño. En la planta primera y por encima del dormitorio está el comedor-cocina y otro baño superpuesto al de la planta inferior. Por encima, el estar es la estancia a la cual se accede desde la escalera de caracol que comunica las tres plantas. Hay un corredor que separa esta parte del muro con la entrada y el estudio en la planta segunda al que se accede por una escalera sin descansillo que arranca pegada a la puerta de entrada.

Cada una de las estancias principales de la casa tiene en planta una forma diferente. El dormitorio se define por una pieza que parece estar partida por las esquinas en uno de los lados frente al otro que tiene los extremos curvos. El tabique permite la entrada de luz y vistas mediante unos huecos amorfos que perforan la pared. El comedor cocina queda separado por un resalte que diferencia el comedor, más largo y con más anchura que la cocina. Hay cinco ventanas. Las de la cocina, más pequeñas, permiten la entrada de luz, aunque por el tamaño y la distancia al suelo parecen limitar las vistas. Además una ventana horizontal se enfrenta al muro. En el comedor hay dos huecos de mayor dimensión. Mientras que el comedor-cocina y el dormitorio tienen el techo horizontal, el salón se dispone por un límite superior conformado por una superficie con una curva cóncava y otra convexa, aumentando de altura hacia el lado donde se ubica la chimenea.

La parte exterior de cada una de las salas tiene un color distinto (fig. 6). Si en la planta se diferencian por el tabique que delimita cada una de las estancias, en el exterior cada pieza

⁷ "Yo no creo en la perspectiva, ni siquiera creo en los volúmenes. Creo que el espacio de hoy está contenido en esta dimensión y todo se relaciona con esta condición. Tiene que ver con el atravesar." J. Hejduk, *Dos conferencias*, cit., p.18.

destaca además de por la forma por el color. El dormitorio es de un color verde suave. El comedor-cocina tiene dos colores también suaves. Son el azul en la cocina y el granate en el comedor. El salón es de un color anaranjado. Al otro lado del muro, donde se encuentra el comedor, el baño es de color azul. Debajo, en la planta de la habitación se encuentra otro de las mismas dimensiones. El almacén, de color amarillo, se sitúa junto al dormitorio. El estudio, de color rojo, se define por un perfil en planta de curvas cóncavas, con otras dos curvas convexas junto al acceso a la sala.

Cada una de las partes, diferenciada como ya se ha dicho según el color y la forma, exterioriza una parte del programa. El color verde claro es donde se duerme, el azul donde se cocina, el granate donde se come, el naranja para estar, en el rojo se estudia, en el azul, uno se lava, y en el amarillo se almacenan objetos. El muro es de color gris parecido al color de las escaleras y al color del corredor.

El proyecto de la *Wall House* aparece publicado en el libro *Mask of Medusa*⁸ (fig. 7). Además de los planos -donde aparecen las plantas, los alzados, las secciones y las axonometrías- hay algunas ilustraciones sobre la casa con dibujos realizados a tinta, fotografías de la maqueta y bocetos preliminares. A la compilación acompañan escritos de Hejduk sobre la *Wall House*⁹.

Otra publicación en la que se hace referencia al proyecto de la *Wall House* es *Five Architects N. Y.*¹⁰ (fig. 8) con textos de Manfredo Tafuri, y con dibujos y planos sobre la casa.

También, en *Fabrications*¹¹, (fig. 9) una publicación editada por la Cooper Union, Hejduk dedica doce páginas a ilustrar proyectos en torno a la *Wall House* y aunque no es una base de referencia directa para un primer análisis de la *Wall House* es un soporte para el trabajo.

Otros libros junto a otros textos y publicaciones son parte de la base bibliográfica para este análisis a la *Wall House* 2.

⁸ J. Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., pp. 298 - 307.

⁹ J. Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., pp. 60, 67 y 76.

¹⁰ M. Tafuri, *Five architects N.Y.*, Roma, 1976, Officina.

¹¹ J. Hejduk, *Fabrications*, The Cooper Union School of Art and Architecture, New York.

En 1990 se decide construir la *Wall House* en la ciudad de Groningen. En el año 2001, cuando se visita el edificio, éste se encontraba sin terminar, aunque únicamente le faltaban los trabajos de pintura, pavimentación, carpintería y retoques. En este transcurso se utilizó como vivienda para jóvenes que colaboraban en Platform Grass. En el momento de la redacción de esta tesis el edificio acabado se utiliza como museo para la ciudad holandesa.

"Project: The Wall House 2, Groningen, the Netherlands.

Architect: John Hejduk, New York; Thomas Müller/van Reimann Architects, Berlín-Thomas Müller, principal; Otonomo Architects, Groningen-Derk Flikkema, project architect; Bart de Groot, Ramon Zuidersma, team.

Client: Niek Verdonk, director of city planning, and Olof van de Wal, of Platform Gras, both of Groningen.

Consultants: Ingenieursbureau Dýkhuis, b.v.

Contractor: Wilma, b.v.

Size: 2,500 square feet.

Completion date: October 2001 (finishes to be provided by owner).

Sources

Wood: Harryvan, b.v.

Structural steel: H. Meyer

Staalbauw

Glass: NicoKool, b.v."¹²

(Fig. 10 -11)

¹² A. Gorlin, *Wall House Groningen, the Netherlands*, *Architectural Record*, McGrall-Hill, New York, 2001, pp. 150-153.

Las principales publicaciones que presentan la casa, con planos y dibujos, es por un lado *Mask of Medusa*¹, y *Five Architects N. Y.*² por otro (fig. 1 -2).

Mask of Medusa dedica 8 páginas para las ilustraciones de la *Wall House 2. Site Plan, Plans, Elevation - Projections, Grading Perspectiva - Studi, Plan Sketch, Section - Projections, Sketches, Models, Wall House Sketches*, y *Sketche*³ (fig.3-12), son los títulos de las ilustraciones que encabeza las páginas. Estas ilustraciones incluyen planos del proyecto con alzados y plantas, bocetos, dibujos coloreados, axonometrías, imágenes de la maqueta y textos que acompañan a algunos de los dibujos.

En el plano de situación de la casa, *Site Plan (fig.3)*, hay un camino en la parte inferior del dibujo. El camino empieza por un lado del dibujo y termina por otro. Se dispone con la continuidad propia de una vía.

El camino no llega a la casa, ninguna de las piezas que la definen toca el borde de la vía. El dibujo, parece mostrar una relación entre el camino y la casa desde un distanciamiento que incita a imaginar la separación que existe entre el observador y la casa, en el caso de ir caminando por el sendero. Si imaginamos la casa vista desde el camino podemos ver que se presenta separada mientras uno pasa. La mirada posibilita una relación visual que es alterada por el movimiento del cuerpo al andar. A su vez, la rama de los árboles se interponen y nos muestran los perfiles de los troncos moviéndose en el sentido contrario del movimiento del cuerpo, impidiendo observar, desde el camino, el contorno continuo de la casa.

Recorrer una vía supone un transcurrir en el que las imágenes del paisaje se aparecen a la vista. La relación física con el medio se produce al notar la temperatura que hace, al percibir el viento, al oír los sonidos, y al pisar el suelo de tierra que define el camino. No se suele tocar aquello que se ve, y si se hace es para hacer una pausa y descansar del caminar para continuarlo más tarde. El camino, como lugar para trasladarse de un sitio a otro, se utiliza mientras se viaja. En él se inician los deseos y los sueños que un viaje produce.

¹ J. Hejduk, *Mask of medusa. Works 1947-1983*, New York 1985, Rizzoli.

² M. Tafuri, *Five architects N.Y.*, Roma 1976, Officina.

³ J. Hejduk, *Mask of medusa. Works 1947-1983*, cit. pp. 298-307

El camino del *Site Plan* divide el dibujo en dos. En el borde del camino terminan las líneas de nivel del terreno que parecen indicar una orografía con el nivel más profundo en el lado izquierdo. No obstante el punto más alto no se encuentra en el lado contrario sino a un tercio de la parte derecha del dibujo. La forma sinuosa de las líneas no es únicamente en el sentido horizontal sino también en el vertical. El sendero, limitado también por vegetación representada con una figuración detallista de ramas dispuestas por todo el dibujo que sugiere una diversidad de arbustos y árboles de hoja caduca y perenne, establece un límite. El camino nos señala la diferencia entre los dos lados del dibujo. En un lado se encuentran las líneas de nivel y en el otro no. En un lado están los árboles que definen el límite del dibujo y en el otro las líneas de la roca dibujada en el lado inferior. En un lado está la casa por encima del terreno y en el otro el suelo. Algo parecido ocurre con el lado derecho y el izquierdo.

Desde el lado izquierdo del dibujo, si nos imaginamos que vamos andando por el camino, se presentan vistas que se descubren desde un lugar elevado. Si se miran las líneas de nivel y la ligera curva del borde del sendero, se podría decir con un poco de imaginación que lo que se presenta a la vista es un paisaje comparable con el que se podría tener desde la casa, ya que las dos posiciones son desde un lugar elevado.

Las líneas de nivel, serpenteantes entre las ramas de los árboles dibujados, parecen indicar una zona más plana en el lado derecho, donde se ubica la parte de comunicación de la casa. En el otro lado del muro, donde se presenta en planta el interior de la sala comedor-cocina, el terreno va bajando de cota hasta que se acaba el dibujo en el lado izquierdo.

Hay una mancha oscura, amorfa, que une el camino con la escalera de la casa, donde se ubica la entrada. Se trata del dibujo de un pavimento que parece estar definido por baldosas rectangulares dispuestas unas junto a otras. Forma parte del proyecto de la casa. El pavimento adoquinado se extiende por el suelo como si fuera una sombra, aunque más que establecerse como una protección del sol, lo es de la tierra, de su imperfección y de los desniveles de su superficie. El suelo pavimentado ocupa una superficie que más que dirigir una dirección que lleve hacia la entrada parece querer adentrarse hacia la espesura del bosque. La propuesta de aplanar el terreno no parece quedar exclusivamente planteada para el acceso a la casa sino también para el acceso al bosque. El contorno amorfo del pavimento permite adentrarse en la espesura; conformada por los árboles y los arbustos, el espacio entre éstos y el suelo en declive. También es un acceso a la casa, permitido desde cualquier dirección alrededor de la puerta

de entrada. La mancha del suelo pavimentado es como un rastro, parece una huella dejada por la casa. Es parte de ella, como signo de una ocupación. Junto a ésta, un rectángulo dibujado en planta indica el lugar donde se ubica el garaje.

La *Wall House*, dibujada entre la vegetación, vista desde arriba y sin nada que la tape se presenta mediante una sección por la planta primera. Sin las ramas de los árboles cubriéndola aparece entre la espesura por encima del suelo. La planta con el comedor y la cocina en el lado izquierdo, con seis puntos negros que señalan los pilares circulares en su interior, se diferencian de su entorno dibujado por las líneas que indican las ramas de los árboles, las rocas y el desnivel. El estudio se encuentra en el lado contrario ocupando parte de la mancha del pavimento que se halla por debajo, contrastado por un árbol de hoja perenne que roza su borde exterior. El borde se percibe opaco por el relleno de color negro que muestra su grosor, salvo tres aberturas y el acceso desde el corredor. El corredor une la escalera de entrada y el estudio con el comedor-cocina y la escalera de caracol. Cerca del muro aparece un baño y la proyección de un pequeño almacén. El rectángulo del garaje se encuentra adosado al pavimento por uno de sus lados, tapado en parte por la frondosidad de los árboles que lo rodean.

En el lado inferior derecho hay una flecha alargada en dirección al lado superior izquierdo indicando la orientación del dibujo. Las direcciones predominantes de la casa, según el sentido longitudinal del corredor y del muro, no coinciden con las direcciones que marcan los puntos cardinales. El sol, según el dibujo, saldría por el lado que está más cercano al estudio y se pondría por el lado inferior izquierdo donde se encuentran las tres salas principales.

Parece como si la casa hubiera llegado hasta allí por sí sola. La planta del proyecto está rodeada de los dibujos que definen los árboles que la envuelven junto a las líneas del terreno, las rocas y la mancha que parece mostrar un cambio de textura en el suelo.

El dibujo se presenta sin encuadrar, sin nada que diferencie el papel de la publicación y el fondo del dibujo. No se encuentra encasillado ni encerrado por un rectángulo que lo delimite. Las líneas del terreno, los árboles, o el camino, no están cortadas por otras líneas que las cercan. Las líneas desaparecen repentinamente, de manera que el fondo del dibujo -lo que hay entre las líneas que representan el terreno, el suelo o el interior del camino- se confunde con el papel. El límite del dibujo no está definido con claridad. El borde son las ramas y lo que se encuentra entre ellas, el lugar donde se sitúa la casa.

El planteamiento hace desaparecer la tensión que produce el borde y el límite como margen que determina un área a partir del encuentro de los lindes, allí donde se conforman las aristas y donde se encuentran dos demarcaciones para que una superficie quede cerrada. El dibujo no es un plano de situación referente a un parcelario, a un terreno dividido por líneas que se cruzan y delimitan una ubicación. Más bien es el plano de una casa y un entorno. Es el plano de un entorno donde se ubica la casa.

Como si habitar tuviera que ver con una búsqueda de un lugar donde poder estar⁴, la casa se presenta en el entorno con una cierta independencia, sin que quede predispuesta a lo que le rodea, sin someterse. La casa no se desarrolla caracterizada por el entorno, en función de lo que hay o en comunión con éste.

Situada en un claro del bosque, entre la vegetación dibujada, parece que se encuentre reposando, tratando de acomodarse, como si estuviera de paso. Ajena a la posesión del suelo, asentada sin apropiarse del terreno, la casa parece más estar ocupando el espacio que el territorio. El dibujo presenta la ubicación de la *Wall House* ocupando un vacío que queda entre la espesura, un espacio que va a quedar definido por la implantación de la casa al situarse en ese lugar. La propuesta no se plantea con los condicionantes que impone la demarcación del suelo. El suelo es un sitio que la sustenta. Éste parece no estar modificado por el hecho de colocarla. La casa, más bien, parece como si se hubiera perdido. Como si hubiera llegado hasta ahí por su propio pie, andando o buscando un sitio donde quedarse. Como si estuviera descansando o contemplando lo que le rodea parece que se encuentre viendo y dejándose ver sin transformarse o modificarse por unas buenas vistas o por las preexistencias de un árbol. El entorno no impone la forma de la casa por que ésta no se deja sorprender por lo que le rodea. No se desfiguran sus contornos ante la sorpresa de un paisaje que la deja atónita. Su forma no se determina por la admiración y el sobresalto, ya que no parte del entusiasmo y la devoción del lugar, de aquello que la rodea. La casa se establece sin ninguna imposición externa. Que ésta haya llegado por su cuenta supone que no hay prescripción, no obedece a lo que se pueda encontrar. No queda predispuesta. La libertad que presenta la casa, que se presenta con el dibujo que ubica la obra junto a la vegetación, parece quedar referida a una búsqueda.

⁴ Josep Quetglas, refiriéndose a *Las Uvas de la Ira y Fuga sin Fin*, escribe: "Ambos relatan viajes hacia el estupor de quien ha quedado sin sitio donde estar: de donde se viene ya no existe, y no hay lugar adonde ir." J. Quetglas, *Habitar, Escritos Colegiales*, Actar, Barcelona 1997, pp. 238-251.

En otra de las páginas donde se presentan las plantas de la vivienda, *Plans (fig.4)*, el perfil de la casa se encuentra aislado. No hay nada que la rodee. El fondo no está definido. Es el color de la hoja de papel que presenta y resalta las figuras de las plantas superpuestas. Es otra de las páginas de *Mask of Medusa* nos presenta la ilustración, titulada *Plans*, con los planos del proyecto. En *Plans* se superponen, sin estar alineados, 4 plantas que seccionan la casa con un corte horizontal.

En la sección por la planta uno, la escalera de acceso queda separada del otro lado de la casa, donde se ubica el almacén, el baño, la parte inferior de la escalera, un almacén independiente y el dormitorio a la otra parte del muro. La casa aparece desmembrada, con las piezas disgregadas. En el lado izquierdo, el arranque de la escalera y los soportes que sirven de apoyo al estudio junto a unos pequeños almacenes, se separan del lado donde se ubica el muro, la escalera de caracol, el dormitorio, un baño y el almacén.

El corredor que une la escalera con el comedor y el estudio se secciona en la planta dos. Los tabiques que componen el corredor, la escalera de acceso, el estudio, el comedor cocina, el baño y la escalera, definen un dibujo que contornea las distintas partes de la casa, que parecen independientes por la discontinuidad en las uniones entre el corredor con el estudio, el comedor y la escalera y el comedor con el baño.

La planta tres secciona el salón. En ésta aparece en proyección la cubierta del corredor y el baño, por el que asoman dos chimeneas de ventilación.

La planta inferior es el plano de cubiertas. Sobre la ondulación de la cubierta que delimita el salón se hallan dos círculos de distinto diámetro. El más grande es la proyección de la chimenea y el otro es la proyección de la parte superior de un periscopio.

En la página 300, *Elevation - Projections (fig.5)*, dos axonometrías y un alzado son representados con un dibujo a escala. Los contornos están trazados con regla y de color negro, más oscuro que el paramento que define la textura de la fachada que da al salón, al estudio, al dormitorio, al muro, el corredor, a la escalera, al comedor y a los baños, que van disminuyendo de tono respectivamente. El fondo es más claro. Está pintado con lápices de colores sobre papel y aunque la publicación lo presenta en blanco y negro, se intuye la diferencia de colores que presenta el exterior de cada una de las piezas. El fondo de la lámina, de color marrón, representa el plano horizontal que sustenta la casa. El resto de las piezas son de color rojo el estudio, anaranjado el salón, verde el dormitorio, violeta el comedor y azul la cocina. En ellas se ve por los huecos de las

ventanas el plano del suelo también de color marrón, aunque más claro que el color del fondo.

En la parte inferior de la lámina se encuentran dos axonometrías realizadas también con lápices de colores sobre papel. La axonometría es frontal.

Una ventana cuadrada por encima de las tres piezas, en el dibujo inferior derecho, se ubica en el lado de la escalera traspasando el muro de la casa.

En la página 304, *Sketches* (fig.9), se encuentran tres dibujos realizados con rotulador sobre papel, en el cual dos alzados y una perspectiva axonométrica presentan la *Wall House*. En uno de los dibujos, el más grande, la *Wall House* aparece dibujada por encima de la silueta del terreno que se muestra mediante un trazo más oscuro incrementado por el grosor del borde. El perfil del suelo muestra una hendidura por debajo del corredor que si se compara con otros bocetos se observa que se trata de un estanque de agua. Aunque el terreno aparece seccionado la casa no, y sin embargo la sección dibujada del terreno está por detrás de la casa. Si realmente fuese un corte donde se viera aquello que se sitúa a partir de la sección, la casa no se vería. El lago se ve en el dibujo por delante del corredor mientras que en otros bocetos el agua está al otro lado. Al fondo están los árboles, el sol y las nubes. Los árboles se ubican sobre un margen, por encima del horizonte que se encuentra al fondo. Debajo, en el borde inferior del dibujo acompaña un texto en rotulador con una anchura que coincide con el dibujo. Dice: "TO FABRICATE A HOUSE TO MAKE AN ILLUSION. BYE HOUSE 1973 EARTH WATER TREE. RIDGEFIELD CONN. WALLCUBE".

En el dibujo, los contornos de las figuras que definen una nube, unos árboles, o un terreno, se presentan remarcados. El dibujo da una importancia a las figuras que aparecen alrededor de la casa. Las siluetas están resaltadas. El plano de la hoja de papel, la bidimensionalidad propia de la imagen, presenta distintos planos, como si una nube estuviera adelantada respecto del cielo que queda detrás. Y así con el suelo seccionado, el borde del terreno de fondo o los árboles. Mediante la silueta de una nube, el sol, o el suelo, se pueden ver distintas profundidades. El cielo queda al fondo, remarcado por la oscuridad que se presenta entre los troncos y más adelantado aparece el sol, por detrás de los árboles. Las nubes están muy adelantadas, en el mismo plano que el suelo aunque por encima. La casa se sitúa entre todo esto.

Si se observa el dibujo durante un rato se puede ver que la casa no se encuentra únicamente entremedio de un paisaje definido por el terreno, los árboles, las nubes y el sol, sino que, al presentar este ambiente, la casa adquiere una significación en

relación a las condiciones de la atmósfera. La *Wall House*, tocando el terreno, parece librarse de la impermeabilidad que el suelo le ofrece al aire, también ocurre por encima de las nubes donde ya no hay dibujo. Da la sensación de que la ilustración se refiere a una sección que intenta dar un valor al agua y la transformación que sufre. Si se observa el punteado que aparece en la parte inferior de las nubes, en las ramas de los árboles o por debajo del perfil seccionado del terreno, se puede ver el rastro propio del agua cuando se condensa o se precipita. El dibujo parece mostrar una dependencia de la casa hacia su entorno, hacia los elementos básicos que lo componen. Además de aislarse de las inclemencias que producen, la casa se construye dependiente de ellos. El dibujo expresa esta condición.

En el croquis inferior del lado izquierdo hay una axonometría. La figura es un recuadro rectangular en la cual se sitúa la *Wall House*, al que acompañan unos rótulos que dicen: "BYE HOUSE - WALL HOUSE 2" y "HEJDUK FABRICATOR". El dibujo, remarcado por el borde de la hoja representada, se ubica dentro de otro dibujo. Como fondo, dos líneas continuas por detrás, siendo la inferior más gruesa junto a un sol en la parte superior izquierda y una nube, indican la parte de otro dibujo. Es un fragmento de otro dibujo por el borde inferior mutilado que no queda muy claro que es. A diferencia del resto de los croquis, en éste la casa es un dibujo dentro de otro dibujo. La casa aparece dibujada mediante una axonometría frontal y parece mostrar una dualidad entre la tridimensionalidad y la bidimensionalidad. En el dibujo de fondo, con la nube, el sol y las dos líneas, se ve una cierta representación tridimensional. A pesar de ser un dibujo de una lámina sobre un fondo plano y una nube que se corresponde con la planeidad, las dos líneas y el sol le otorgan tridimensionalidad. Por un lado, la línea inferior parece aludir a un borde como si se tratase de una línea en la tierra. Por otro, la línea más fina, la superior, es la línea de horizonte, la que permite situar el cielo. El sol, a pesar de ser un astro de luz, está dibujado con una sombra. Es la sombra que se atisba cuando se mira directamente a éste durante décimas de segundo. Si el dibujo no fuera más que este dibujo de fondo, no exigiría más comentarios. No habría dualidad que planteara un razonamiento entre tridimensionalidad y bidimensionalidad. El dibujo sería una representación de un espacio tridimensional en el espacio bidimensional del papel. No obstante, la existencia del otro dibujo, como figura del anterior, plantea argumentar una característica de la casa sobre la dualidad que establece referirse a lo bidimensional y lo tridimensional.

La ilustración, tal y como se ha comentado, se compone de dos dibujos, uno de fondo que se podría titular *dibujo A* y otro que

es el recuadro con la casa dibujada, que llamaremos *dibujo B*. Son la representación de dos espacios tridimensionales. Si se miran las líneas o el sol que aparece en el dibujo A, el otro dibujo se presenta como un plano. En este caso la tridimensionalidad representada por el dibujo A proporciona bidimensionalidad al dibujo B. Por otro lado, si se mira exclusivamente el borde del recuadro en el que aparece el dibujo B, se mantiene la tridimensionalidad del fondo, la del dibujo A, y la bidimensionalidad de la figura, que es el recuadro que delimita el dibujo B. No se producen grandes contrastes cuando se mueven los ojos para mirar los límites de ambos dibujos. Incluso la lectura de los rótulos que bordean el recuadro no altera esta situación. Sin embargo, cuando se mira en el interior del dibujo B, la planeidad del dibujo B desaparece, y si aparece, el observador no ve la casa ya que tiene la mente en la tridimensionalidad del dibujo anterior, el dibujo A. El ejercicio es difícil ya que hay una incertidumbre al tener la mente en uno y otro dibujo pero al fin y al cabo lo que nos alecciona es que cuando se mira a uno u otro para comprobar a que se refiere la ilustración tiene que ver con la tridimensionalidad del espacio bidimensional. El dibujo es como si fuese un ejercicio visual en el que la casa, situada en un plano, exigiera una manera de mirarla.

Contiguo a éste, en el tercer croquis, el muro dibujado de la Wall House actúa como marco o borde donde se ubican las figuras de tres cuerpos, uno encima de otro, donde se ve el interior entre las líneas que parecen definir las ventanas.

Viendo de nuevo otra de las láminas de *Mask of Medusa*, en la página 302, *Plan Sketch* (fig.7), el dibujo está realizado con una técnica parecida a los mostrados en *Sketches*, (fig. 6). En el dibujo *Plan Sketch* se señalan las medidas en pulgadas de los interiores de la casa. Como característica que incita a compararlo con los anteriores bocetos de la lámina *Sketches*, unos textos dispersos entre las figuras indican la situación, el programa, el entorno, o el año. Se puede leer, por un lado, "WALL CUBE HOUSE", por otro "SQUARE CIRCLE", "EARTH WATER TREES", "BYE HOUSE 2 1973". En la parte inferior izquierda del dibujo se alude al programa: "RIDGEFIELD CONN. 2 BATH 1 LIVING 1 DINING 1 GUEST 1 CAR". Al mirar el dibujo, las líneas de cotas con sus números en pulgadas parecen indicar la sección de un dibujo técnico, como si el interés fuera definir las medidas que deben tener el baño, la escalera, el almacén o el corredor. Sin embargo, esto que únicamente podría quedar aludido a la intención de mostrar el dibujo acotado, se altera al plantear el resto de alusiones que el dibujo, de por sí, representa. Si se mira el borde que la sección de la casa y el camino de entrada delimitan, se ve que la

línea no está definida por el grosor de aquello que se secciona. La representación del límite, presentado en la sección, se remarca con un borde de color más claro que la línea que secciona. Tiene un ancho constante tanto en el camino de acceso, el garaje o el resto de la casa. Es un borde que parece señalar los límites de los lugares por donde uno puede moverse. Sin embargo, la alusión es a los límites visuales, como perfil de aquello que debe diferenciar las figuras que marca la casa del fondo. Parece que hay un interés por recalcar el perfil. No obstante, no es una representación del perfil que captaría la vista si se visitara la obra. No viene definido con una forma visual parecida, como el que podría dar una fotografía en un instante. El dibujo alude al aura visible de la casa. Alude al perfil como contraste de luz, color y forma que se define con una claridad cambiante, contrastado unas veces o difuso y camuflado en otras.

Otro dibujo, *Sketch* (fig.12), realizado con rotulador sobre papel, se dispone en sentido longitudinal ocupando una página entera del libro *Mask of Medusa*. En el dibujo, la figura que define el perfil del cuerpo se encuentra resaltada por un aura que lo recubre. En principio, el dibujo parece referirse a una versión de la Wall House. En el dibujo se distingue el corredor en pendiente, el suelo sobre el que se sustenta la casa horizontal, la escalera de planta circular en el lado contrario al que otros dibujos muestran y a un lado del muro una sola pieza con un hueco y tres tuberías protuberantes, una en dirección horizontal y las otras dos con inclinaciones hacia arriba. Sobre la pieza cuelgan otras dos piezas menores, una cilíndrica y la otra con forma de bolsa. El dibujo es una interpretación del proyecto.

Las piezas que pueden diferenciarse en este boceto se identifican en el resto de las ilustraciones que se refieren a la casa. Aunque el corredor, la escalera de caracol, el muro, el cuerpo colgado de la pared y la entrada a la casa, permiten vincular unos dibujos con otros, el dibujo manifiesta una propuesta de la casa un tanto estrafalaria. A primera vista, la razón de esta peculiaridad se le puede atribuir a los periscopios o las tres piezas que cuelgan del muro, dos de las cuales no se sabe muy bien qué son. No obstante, lo extravagante del boceto no está en las diferencias que puede mostrar éste respecto a otros dibujos, sino más bien está en lo que muestra su entorno. El boceto se sitúa en un ambiente que plantea la dualidad de dos condiciones contrariadas, dos estados opuestos. En un lado está el día en otro está la noche.

El otro libro donde se exponen planos y dibujos de la *Wall House* es, como se comenta al principio de este capítulo, *Five Architects N. Y.*⁵, de Tafuri. En este libro se incluyen 6 páginas ilustradas de la *Wall House 2*. En la página 70 (*fig.13*), en un dibujo coloreado a partir de una axonometría, se ve la *Bye House*. En la banda superior, como fondo, se detallan unos árboles y el perfil del horizonte montañoso junto al cielo. La silueta remarcada de la casa destaca sobre el color ocre de la tierra, con un camino por delante, agua estancada por detrás y una zona de hierba con el acceso de coches hacia el garaje en primer plano. La casa está representada en tres dimensiones. El fondo está definido por los árboles, el cielo, el suelo, el camino y el agua de un estanque. Todos estos componentes se localizan en otro plano, representados en un estado distinto al que se encuentra la casa. Da la sensación que el fondo es un plano vertical en el que se descubre una línea tendida que indica el horizonte, los troncos de unos árboles y el perfil de las montañas con el cielo de fondo. Se trata de una representación del paisaje que rodea la casa, y aparece como si se tratara de un espacio pintado, plano, como un devenir perceptivo.

La ilustración describe un espacio plano, pintado de fondo, que se presenta como transformación del paisaje que puede verse desde la casa, desde su interior a través de las perforaciones, que aparecen pintadas de negro -en el corredor- y transparentes -en los tres cuerpos del lado izquierdo del dibujo-. En la ventana más grande, la de la última planta, se perfila la silueta del arranque del tubo de la chimenea en el interior.

Una parte del interior de la casa, situado en el lado izquierdo del muro, puede ser observada a pesar de estar tapada por la pared. La representación del dibujo permite ver lo que hay dentro de la casa desde fuera del dibujo. Pero no solamente se muestra parte del interior en la última planta. Los pilares que atraviesan el espacio delimitado por los tres cuerpos se ven en las otras estancias. La sombra en el lado izquierdo delata su sección circular. Además, no se ve el interior a través de la ventana. El pilar hace invisible el muro, desdibuja el color de la pared que cierra las tres alturas, simulando una continuidad del pilar, desmaterializando el tabique que limita el espacio, haciéndolo menos perceptible.

⁵ M. TAFURI, *Five architects N.Y.*, cit.

Junto a esta ilustración, en otras páginas de *Five Architects*, aparece la casa representada con los planos y dibujos, cuatro axonometrías y cuatro imágenes de la maqueta de la casa.

Unos planos, al lado derecho de la página 72 (*fig.15*), definen las plantas del edificio seccionado por el primero, segundo y tercer piso con la planta de cubierta. Otro plano, bajo de éstos, indica todo el programa del edificio con una cita que dice: "1. camera da letto al primo livello, cucina e prazo al secondo livello, soggiorno al terzo livello; 2. ripostiglio; 3. bagno; 4. corridoio; 5. archivio del disegni; 6. studio".

La imagen que puede observarse de la *Wall House 2* al acercarse al edificio construido en Groningen difiere de la imagen mental que uno puede llegar a imaginar si el edificio se hubiera construido en Ridgfield, el lugar al que se refiere el proyecto publicado. Las diferencias que pueden tener dos localizaciones tan distintas, por un lado el estado de Connecticut de los Estados Unidos y por otro el norte de Holanda, influyen en el entorno que rodea las dos propuestas. Los fondos, la luz o las construcciones colindantes son distintas y van a afectar a la imagen que se puede tener del edificio si se hubiera construido en un sitio o en otro. La percepción que se podría tener del edificio varía según se trate de la casa si se ubicara en Holanda o si se ubicara en los Estados Unidos de América.

Cuando uno se acerca al edificio construido en Holanda, lo que ve queda muy perturbado según el entorno que el proyecto plantea. El lugar donde se sitúa la obra ocasiona que el edificio se presente repentinamente, en el momento se gira una esquina que conforman las edificaciones colindantes. A diferencia del proyecto de Ridgfield el edificio se percibiría desde lejos, al acercarse desde el camino que hay entre los árboles del bosque.

Presenciar los perfiles del edificio construido difiere de la imagen mental que uno puede imaginar a partir del dibujo que el proyecto presenta sobre papel.

Si tenemos en cuenta la vegetación que rodea al edificio en el dibujo de *Mask of Medusa*¹ titulado *Site Plan (fig.1)*, la imagen que se puede establecer de la casa es a partir de la fragmentación que ocasionan las ramas del bosque. En el dibujo no existe una valla que limite la parcela. Si nos imaginamos un acercamiento según la lámina, la casa, percibida desde la lejanía, queda entremedio de los árboles, sin que éstos la tapen por completo. Suponiendo unas condiciones parecidas al plano de situación del proyecto de la *Wall-House*, la imagen debería surgir desde la discontinuidad. El movimiento y el impedimento de los árboles plantearían unas primeras imágenes del edificio construido a partir de fragmentos y a partir de las piezas disgregadas que componen la casa, con el cielo, los árboles y el terreno como fondo. Estas condiciones determinan una imagen quebrada, con el contraste de las ramas oscuras y a contraluz que se interponen a la *Wall House* ubicada en el llano que hay entre

¹ J. Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, Rizzoli, New York 1985, p.298.

la espesura. Esta aproximación a la casa a partir de su disgregación, constituye una visión gradual y entorpecida, interrumpida aleatoriamente por las ramas de los árboles. Al mirarla se aprecia su discontinuidad. La mirada está condicionada por el movimiento. Éste a su vez permite construir los fragmentos que aparecen y desaparecen. Una interpretación sobre el recorrido que podría hacerse entre los árboles, permite conceptualizar una forma visual a partir de la fragmentación de la casa. Ésta se deja ver a partir del desplazamiento. La mirada a la casa sugiere la transformación constante de las figuras que se presentan conformadas por fragmentos.

En una aproximación a la *Wall House 2* construida en las inmediaciones del lago "Hoourse Meer" (fig.2), en Groningen, la figura del exterior aparece repentinamente. Al girar la esquina de la serie de casas adosadas, en un barrio residencial en las afueras de la ciudad (fig.3), se ve la figura de la casa desde una posición diagonal. Esta condición ocasiona sorpresa. La casa se presenta desde el asombro que supone encontrarse repentinamente con el edificio. La calle obliga a girar hacia la derecha. Al acercarse por ésta en dirección hacia el lago, la casa es tapada por la alineación de las fachadas de viviendas unifamiliares que conforman la calle. Al visitar por primera vez la casa no se sabe exactamente donde se encuentra el edificio. Andando por la acera uno se deja llevar por el fondo, definido por las visuales de la planicie con el bosque al final. De repente, las figuras de las piezas que se encuentran suspendidas en el muro de la *Wall House* aparecen. Entonces se presenta el primer perfil del edificio, una vez se dobla la esquina que configura el final de la calle. La imagen sobrecoge; el asombro que ocasiona impide valorar inicialmente el lugar donde se ubica la casa.

Si la casa estuviera situada en el lugar del proyecto, la *Wall House* se iría dejando ver paulatinamente como consecuencia de la interrupción que ocasionan las ramas de los árboles. La imagen propuesta en el proyecto se descubre a partir de la fragmentación y el movimiento. En el edificio construido la imagen se descubre a partir de la sorpresa. Si bien los árboles que obstaculizan la visión incitan a un acercamiento que permite gradualmente ver aquello que está parcialmente tapado, la aparición de la construcción de forma súbita produce un sobresalto que tiende a ser en sentido contrario a la dirección de aproximación. La imagen del edificio que uno percibe cuando se gira la esquina, supone una regresión. Hay un leve movimiento de retorno producido por una mirada primeriza, causada por el asombro que ocasiona una imagen que aparece inesperadamente y por primera vez. El gesto

del cuerpo, la cabeza en regresión, se podría comparar al que se produce con un extrañamiento.

El efecto que supone encontrarse repentinamente con la casa transgrede el sentido que se puede descubrir al ver el proyecto.

John Hejduk, en un texto presentado en *Mask of Medusa*, hace algún comentario sobre la imagen arquitectónica². Refiere la imposibilidad de tener una imagen total y simultánea de un edificio. La imagen conformada a partir de fragmentos se compone de parcialidades, de una imagen global y mental que no puede ser abarcada por una mirada³. En el comentario que Hejduk hace sobre la imagen se establecen relaciones con la pintura y con la escultura, aunque cuando se refiere a la arquitectura alude a lo propio de ésta. Alude a la única manifestación que puede ser observada desde su interior y no solamente uno puede ver su interior sino que es parte de éste una vez es ingerido. Esto que comenta Hejduk, es ampliado cuando dice que se puede mirar también desde el exterior o se puede mirar desde el interior. En uno o en otro, se puede observar el interior desde el exterior, el exterior desde el interior, el interior desde el interior o el exterior desde el exterior. Se trata de una composición de imágenes construidas a partir de fragmentos⁴. La construcción se

² J. Hejduk, *The Flatness of Deep, Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., pp.68-69.

³ P. Frankl, *Fases evolutivas de las formas visibles, Principios Fundamentales de la Historia de la Arquitectura*. Gustavo Gili, Barcelona 1981, pp.193-212.

⁴ Hejduk escribe: "Whatever the initial catalyst is, let us assume that an architect has an architectural image inside his mind's eye. The initial image is like a single still-frame, because I do not believe that at first any architect has a total image of an architecture simultaneously - to my experience or knowledge, it doesn't work that way. There may be a series of images one after the other over a period of time, but that period of time, no matter how small, is a necessary ingredient for the evolution toward a totality. It must be understood that so-called total architecture is ultimately made up of parts and fragments and fabrication. Put in another way, when we look at a painting, we see the total image at once. Of course, after the initial viewing of the presented image, our mind, through our eyes, can have the pleasure of rummaging through the painting, revealing all its intended subtleties and nuances and some of its mysteries. We are able to study it. But the whole so-called real image we can see immediately. To some degree, the same can be said of sculpture, although the three-dimensionality of sculpture makes this more complicated. However, except for the kind of sculpture that tends or pretends toward the architecture of no program, we, as observers, tend to hover over or encompass sculpture."

establece en la mente desde las parcialidades que conforman la multitud de imágenes.

Definir la imagen de la Wall House, conceptualizarla, supone razonar sobre unas particularidades de la casa referidas al momento que son percibidas. El objeto mirado, mientras uno se acerca al edificio construido, se presenta a la vista siempre como una figura. El muro, cada una de las piezas, la silueta de la casa vista desde lejos y cada una de las imágenes, van a estar caracterizadas por las condiciones propias de la textura, el contorno, el color, la luz y el fondo entre otros. Si se mira hacia la casa lo que se puede identificar en primer lugar son sus perfiles con el cielo y los árboles de fondo. La imagen, dependiendo del punto de vista, varía. Se nos puede presentar de infinitas maneras. Las figuras adoptan distintas formas y cambian a medida que uno se mueve. En estas condiciones, la cualidad de la imagen arquitectónica va a estar protagonizada por unas figuras que son observadas desde el exterior, en un acercamiento al edificio. Es un análisis de la casa. Se plantea desde la imagen que la retina es capaz de captar y se conceptúa desde la significación de la figura y el fondo como medio para referirse a lo que la retina capta.

Una vez se llega al final de la calle, el trazado urbano exige de un giro. El giro es conflictivo, es impuesto por la esquina y es una impertinencia, ya que a la vez que tapa la casa la presenta de imprevisto. De alguna manera, aunque desde esa posición se puedan ver las siluetas de los cuerpos externos que se refieren a la Wall House construida, la imagen que plantea el proyecto se ha de interpretar desde la capacidad de la mente para unir los trozos que se presentan a la vista fragmentados por los árboles.

Al girar la esquina, la casa aparece de pronto y sin nada que la tape. Desde un lado, donde está el dormitorio y el salón, hasta el otro, donde se ubica la entrada.

Si se atiende a los límites del espacio donde se ubica la *Wall House*, las construcciones de las viviendas adosadas a dos o tres alturas dispuestas con sus fachadas alineadas delimitan un frente

Architecture can be observed both from a distance and internally (close-up); we can become internally ingested by it, become part of its interior. Instead of just being an outside observer or an outside spectator, we can become part of its very interior organism. We become physical-organic participators; we become enclosed. Architecture is the only art form that affords us the opportunity of being voyeurs who watch the outside from the outside and also of being interior watchers. We can also observe the inside from the outside, the outside from the inside, and the inside from the inside. It is all made up of a series of outside fragments and inside fragments." J. Hejduk, *The Flatness of Deep, Mask of medusa*, cit., p. 68-69.

construido por un lado, por el otro el límite del cielo y el terreno junto a los árboles más alejados manifiestan la planicie del sitio que llega hasta más allá del agua del lago. La *Wall House* se ubica entremedio. Es un objeto definido por fragmentos. Se pueden contar nueve partes diferenciadas en el exterior que según la posición que ocupe el visitante van apareciendo y desapareciendo. No es posible ver todas las piezas a la vez. El muro es un estorbo que impide observar otras partes de la casa. Se debe bordear el muro por el exterior para ver lo que oculta. La tensión de los perfiles de la pared, la planicie de sus dos lados, y su independencia respecto al otro lado, muestra el límite que define el muro en el espacio exterior. Si se mira desde un lado, las piezas que hay a la otra parte no se ven, y parte del fondo del paisaje tampoco. La casa, como objeto que se encuentra en la planicie, divide el espacio donde se ubica. Ya sea a un lado u otro, las figuras que definen el baño, el estudio, el almacén o el corredor por un lado, y el salón, la habitación o el comedor-cocina por otro, se ubican en delimitaciones distintas. El muro es un fondo que se configura con un plano vertical donde se proyectan las figuras. Además divide el espacio exterior. El lugar, delimitado por los árboles y las viviendas, se plantea a partir del muro construido, que impide la visión y presenta las piezas situadas ante el plano vertical.

El muro de la *Wall House*, conformado por las cuatro aristas que definen su perímetro, emerge del suelo. No está apoyado en él sino que tiene una continuidad hacia abajo, al arrancar a una cota inferior del nivel del suelo. El encuentro entre el plano vertical del muro y el terreno lo determinan las hierbas que lo cubren. Hay una diferencia entre la arista inferior y las otras tres, que definen los perfiles del muro. Da la sensación que la arista inferior muestra la supeditación del muro respecto del suelo. La confrontación de la superficie horizontal del terreno y la superficie vertical de la pared provoca un predominio del plano horizontal. Es el plano donde se sitúa el observador y desde donde se ve la delimitación que marcan los dos planos, el horizontal del terreno y el vertical del muro. Desde aquí se ven las piezas que dependen del muro vertical. Si se miran las piezas de cada una de las habitaciones de la casa, la arista inferior siempre puede verse. La diferencia que marca cada una de las piezas en su encuentro con la superficie horizontal, respecto del muro, parece mostrar el sentido de la distinción espacial entre cada una de las piezas y el muro. Mientras que el muro define una delimitación del espacio, las piezas lo ocupan. Las piezas están predispuestas como objetos con perfiles propios, entre los cuales hay una separación.

Si se mira la casa desde lejos, el fondo, definido por los árboles, el lago, las casas o el horizonte, queda determinado por contornos que se sitúan en la lejanía. El espacio donde se ubica, de alguna manera, lo establecen los árboles, que definen el paisaje junto a las fachadas de edificios en hilera. La casa se sitúa en una planicie, delimitada por las fachadas de las casas y los árboles. El lugar es una preexistencia. La construcción de la casa modifica y altera el espacio. Lo divide. Lo ocupa. Lo invade. No obstante, la alteración que puede tener el lugar al construirse la casa es parecida a la alteración que podría tener la elección de un fondo cuando un objeto va a ser retratado. El hecho de situarse en un lugar altera el paisaje, lo modifica, influye en el propio entorno, transformándolo para hacerlo propio. La imagen y las determinaciones que puede ofrecer el fondo con la figura que muestra el objeto, se puede alterar según la distinción que se le puede dar tanto a uno como a otro. El paisaje es alterado al mostrarse como fondo, al aparecer una figura que lo transforma. Esto, que podría ocurrir en el momento que se ve el edificio desde lejos, cambia en el momento que uno se acerca. A una parte de la pared y al mirar las piezas, el fondo está definido por el propio muro. La determinación de las figuras y el fondo los establece uno, el observador, según la posición en la que se ubique, no obstante en este caso la figura y el fondo quedan referidos a la propia casa. La casa delimita el espacio en el cual se ubican las piezas. El espacio no queda establecido por límites alejados y apartados de lo que es la casa. No hay necesidad de establecer límites a partir de contornos que pueden estar determinados por el bosque y una construcción. El propio muro constituye el límite del espacio sin necesidad de aludir a ningún objeto más que al muro. Según la posición del observador los límites cambian y el espacio queda contextualizado para ubicar la casa, o para ubicar las piezas por delante del muro.

Acercándose a la casa y hasta el momento que uno se enfrenta al muro, la imagen del exterior va a ir cambiando (fig.4-6). Desde un lado se puede ver como se presentan las tres piezas, una encima de otra y enmarcadas por el lienzo de la pared. Las piezas se exponen con sus perfiles propios, independientes entre ellos. Cada pieza está definida por una figura conformada por el borde que lo delimita y diferenciándose del fondo. Éste forma parte de la casa. Es un muro que enmarca las piezas.

En esta posición, como si se tratara de las piezas de un rompecabezas cuando casan unas con otras, la casa se nos presenta con un fondo definido por la pared que enmarca parte de los perfiles exteriores donde se ubican el salón, el comedor-cocina y el dormitorio.

La figura de cada una de las piezas se presenta contrastada por un plano que es el muro que queda detrás. Sobre éste se proyectan los bordes de las piezas. El fenómeno visual, impuesto por la luz y establecido a partir de la forma de cada uno de los cuerpos que la retina capta, permite percibir las piezas delante del plano vertical. El fondo visual va a quedar determinado por el muro. Éste impone una visión de las piezas proyectadas sobre un plano bidimensional. La imagen, una vez la retina percibe las figuras, queda referida a la proyección de piezas tridimensionales sobre un plano bidimensional.

La concepción del espacio tridimensional se desvirtúa al razonar una construcción de la imagen a partir de un fondo bidimensional. Desde el punto de vista de la experiencia y desde la capacidad humana de los sentidos para captar visualmente los límites de un objeto tridimensional, al mirar éste se transforma en una imagen bidimensional⁵. Enfrentarse a la casa mediante la mirada exige razonar sobre la concepción de lo bidimensional y tridimensional.

La sensación que da el muro enmarcando las figuras conlleva a definir un espacio a partir de la construcción del muro. Si mirar los perfiles de la casa en su globalidad desde una posición alejada supone considerar el fondo como algo que queda por detrás, mirar las piezas desde una posición donde el visitante se enfrenta a éstas supone asumir el fondo construido. Supone asumir la mirada a unas piezas delante de un plano bidimensional. Es la mirada a un lienzo, un plano vertical en dos dimensiones que exige un razonamiento sobre el objeto mirado como si se tratara de un cuadro. Exige razonar sobre la mirada a un objeto que ha sido pintado, un espacio dibujado. El lienzo es un muro de hormigón. Las piezas situadas por delante de la pared, definidas por sus perfiles y por sus colores, nos presentan por un lado los límites del espacio que ocupan las piezas y por otro los límites del espacio que queda entre éstas. La presencia del muro plantea referirse al límite de un espacio definido por el plano vertical. Tener en cuenta el muro supone considerar el espacio en el que se

5 "Las diferencias de luz y color son factores primarios en el efecto producido por un edificio terminado. Esta impresión especialmente óptica. Lo solamente visible, es una imagen bidimensional, siempre que la miremos con un ojo de manera fija. Pero este experimento fisiológico nos demuestra que, en nuestra vida cotidiana, cuando nos acercamos a un edificio o caminamos a través de él, apreciamos el aspecto meramente visible como una serie continua de imágenes que se desplazan y completan. Pero la visión binocular y los movimientos de nuestros ojos, de la cabeza y del cuerpo entero, no convierten las imágenes bidimensionales en conceptos corpóreos." P. Frankl, *Principios Fundamentales de la Historia de la Arquitectura*, cit., p. 193.

sitúan las piezas de la casa. El espacio bidimensional del muro, como parte de la propuesta, queda referida a un cuadro.

Considerar el fondo de un cuadro es atribuir un espacio a la figura que lo protagoniza. En este sentido, la construcción del muro, como el fondo de un cuadro, supone conceptualizar el espacio en el cual se sitúan las piezas que hay delante. El fondo, al ser edificado, al adquirir la misma importancia constructiva que las piezas realizadas con hormigón, acero, vidrio, ladrillos y mortero, establece una comparación con el sentido que puede tener una pintura. El fondo de un cuadro tiene la misma importancia técnica que las figuras que lo protagonizan, pintadas a óleo, a tinta o guache. Se puede comparar el sentido que puede tener mirar a esta parte de la casa con el sentido que puede tener mirar a una pintura. En los dos casos se plantean la construcción de un espacio en el que se ubican los objetos y donde sus figuras contrastan con el fondo. El valor que adquiere la casa, cuando es mirada, es parecido al valor que puede adquirir el cuadro. Hay que tener en cuenta que "es el cuadro mismo el que encuadra al sujeto que lo mira, el que inventa los ojos capaces de verlo."⁶

Si se recorre la casa alrededor, una primera sensación es que cada cuerpo, -tridimensional, volumétrico y en relieve- proyecta su perfil propio sobre la pared -bidimensional, vertical y plana-. Hay una confrontación entre la bidimensionalidad y la tridimensionalidad⁷, entre lo plano del muro y lo volumétrico de los cuerpos. Si bien el muro plantea un límite vertical que define el espacio donde las piezas se proyectan sobre la pared, éstas ocupan el espacio que define el terreno y la pared. Mientras que, desde una mirada fija, las piezas se pueden presentar planas al visitante y proyectadas sobre el muro, si uno se mueve las piezas muestran su volumen.

La forma de cada una de las piezas está referida a un color distinto⁸. Cada una se diferencia del resto no solo por la forma.

⁶ J. L. Pardo, *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Barcelona 1991, ediciones del Serbal, p. 48.

⁷ Explicando las Diamond Houses, Hejduk escribe: "Le Corbusier's earlier buildings such as Villa Garches were magnificent conceptions of the flat two-dimensional aspect of architectural form, yet are curious because of the insistence of a single preferred point of view; the facade is presented as a flat composition to the eye of the observer, very much like the plans. There is in the elevation a recall of the Renaissance vision of external form, the problem of composing upon a twodimensional surface." J. Hejduk, *Mask of medusa*, cit, p. 48.

⁸ Hejduk relaciona la Wall House con la casa la Roche y la Madame D'Haussonville, pintada por Ingres en 1845. Plantea dicha relación a partir del color. Hejduk contesta a la pregunta de un estudiante sobre los colores de la Wall-House y dice: "Antes de esta casa, mis colores

Hay un lenguaje que expone la figuración de las piezas independientes unas de otras. Cada uno de los cuerpos se refiere a una parte distinta del programa. Son mostrados mediante la distinción que supone referirlas con un color y una forma. El espacio es ocupado por las piezas que vienen caracterizadas para albergar un programa concreto en la casa: la pieza de abajo que se corresponde con un dormitorio, las piezas del medio con el comedor y la cocina, y la de arriba con el salón. Establecen la distinción de mostrar el programa, como si fuera un bodegón.

Desde la mirada a la casa como si fuera un cuadro las piezas, además de poder diferenciarse por sus perfiles, se van a conceptualizar desde la separación que hay entre ellas. Hay una mirada a la casa que permite percibir el espacio que está entre las piezas como aquello que las separa. En una visita, al mirar hacia éstas, se distinguen distanciadas unas de otras a un lado del muro⁹. Cada uno de los cuerpos, uno encima del otro, se presentan con sus perfiles propios. Da la impresión que la forma visual externa expone una disociación.

Antes de acercarse al acceso y después de traspasar el muro, en una de las imágenes que puede obtenerse al situarse en una posición en diagonal, se puede ver como la figura se conforma por los contornos que diferencian el borde de las piezas respecto del fondo, definido por el cielo, la vegetación y el suelo (fig.7). La ilustración, que expone un retrato de la casa edificada, aparece iluminada por el sol, que no muy alto produce diferentes sombras que se proyectan sobre los paramentos del muro. Su perfil

siempre habían sido los colores primarios, fuertes. Entonces hubo una exposición en la Casa La Roche-Jeanneret de Le Corbusier en París." La contestación la termina diciendo: "Tuvo un efecto sobre la coloración, sobre mi idea del color que los haría más suaves. Yo junté todos los colores primarios hacia el gris para hacerlos más suaves. ¿Cuántos de vosotros conocéis los cuadros de Ingres? Pues bien, el color en este cuadro es el de la Casa La Roche-Jeanneret". J. Hejduk, *Dos conferencias*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia 2001, pp. 32-33. Vid: C. Barberá, *Sobre una experiencia de John Hejduk en la casa La Roche, Massilia 2004*, Associació d'idees, Sant Cugat del Vallès 2004, pp.256 - 267.

⁹ Sobre la independencia de las piezas en la Wall House, Hejduk lo refiere al edificio para el ejército de salvación de Le Corbusier, dice así: "I had written a piece on Le Corbusier's Salvation Army Building in which certain Wall House issues began to clarify. The problem as I saw it was that the biomorphic forms placed in front of the gridded frame were located on the lower grade level; I felt the necessity that the wall be freestanding, acting as a tableau upon which the biomorphic elements should be suspended. The element should float, up in the air playing off the geometric flat wall." J. Hejduk, *Mask of medusa*, cit., p. 59.

contrasta con el fondo del cielo. El muro se presenta fragmentado en tres trozos. Uno, el más grande, se dispone con dos tonalidades por las sombras que proyecta el cilindro de la escalera. Los otros dos se encuentran en el otro lado del corredor, por encima y por debajo de éste. En el lado izquierdo se ve parte de los lados de una caja, en la cual se ubica el almacén. Se ven dos de sus paramentos, uno paralelo al muro y otro al corredor. A pesar de estar pintados de un mismo color, la arista diferencia ambos paramentos evidenciando el efecto de la luz sobre los objetos. La apariencia cúbica es rematada por una tapa de color gris que al sobresalir de los paramentos proyecta su sombra sobre el lado. Junto a éste se encuentra el exterior de la escalera de caracol. Es un cilindro que a pesar de verse sobresaliendo por encima de la arista superior del muro se dispone con una misma altura. La luz que lo ilumina varía progresivamente desde el lado derecho hasta el izquierdo que se halla en sombra. El corredor, separado del suelo, a su vez separa la puerta de acceso del muro. Por debajo se ven las ramas de los árboles enmarcadas por el perfil inferior. El tamaño de las tres ventanas impide mirar el interior de la casa. Dos son cuadradas. No están alineadas entre ellas. La tercera, más cercana al acceso, es una rasgadura estrecha que sobresale del paramento vertical.

La imagen, impresa sobre papel, la componen siete fotografías realizadas en distintos intervalos de tiempo. Están tomadas en transcurros de varios segundos de diferencia y mediante un movimiento de la cámara que enfoca diversos puntos de la casa. El foco de la imagen fotografiada sufre alguna variación de algún centímetro entre ellas, causado sobretodo por el pulso de la mano que sujeta la cámara y por el movimiento que ocasiona la localización de la imagen. La casa, de esta manera, es mostrada desde el fragmento, mediante fotografías tomadas como parcialidades, entre distintos tiempos y desde la imprecisión que pueda haber entre un foco y otro, y entre dos intervalos. Es un motivo para mostrarla.

Si nos acercamos a la casa para intentar entrar, al girar la esquina de la calle y con un movimiento en dirección perpendicular al muro, se ve la deformación de éste al desplazarse hasta dejarlo detrás. El muro desaparece, no porque quede a la espalda, sino más bien en el momento que muestra su grosor. La cualidad del lienzo se oculta en su propio canto. Al ocultarse, la imagen muestra otras de las partes de la casa. En el momento que el muro se ve de canto, el corredor y la escalera se presenta como enlace de cada una de las piezas.

Dependiendo del sitio desde donde uno se posicione, la casa incita a mirar de una manera o de otra. Si se mira hacia el muro,

con la cabeza girada y en dirección perpendicular a la dirección del andar, hay un instante que nos aparece su canto. La arista que tapa toda su superficie se interpone, no ya para franquear el muro, sino para eliminarlo suprimiendo su superficie. La casa se presenta de lado, como en los alzados laterales. Una de las imágenes de la casa, que podría establecerse quizás desde una cierta arbitrariedad, nos la presenta con el corredor, el muro de canto y las tres piezas. Se trata de una de las situaciones más conflictivas para la mirada. Es un momento en el que la casa muestra sus dos lados sin el muro. Al desaparecer éste, las piezas quedan desvirtuadas. La casa, vista de esta manera, es vulnerada de alguna manera cuando el muro se cruza por fuera. Si bien la propuesta del entorno en el proyecto original de la Wall House plantea una fragmentación de la casa por la interposición de los árboles al desplazarse hasta la entrada, en el edificio construido en Groningen las piezas son vistas desde lejos, parece como si no se fragmentaran. Da la sensación que se fuerza a ver la casa conforme a como se mira cuando uno se separa del suelo. Con las imágenes tomadas desde arriba, como si se estuviera volando.

SOBRE EL MOMENTO DE ENTRAR Y CÓMO LA ESCALERA DESEQUILIBRA AL VISITANTE

Al ir andando hasta llegar a la entrada y al acercarse hacia la puerta en dirección perpendicular al corredor, el muro adquiere un movimiento que se deforma con las piezas del almacén, el corredor, el baño y el estudio. Adquieren un movimiento hasta el momento de situarse delante de la puerta (fig.9).

Hay un enfrentamiento con la entrada por el distanciamiento que hay desde la puerta hasta el muro y desde el suelo hasta la cota de la primera planta, no obstante la largaria del corredor deja de verse. El marco de la puerta junto al perfil exterior del corredor que lo rodea, ocultan la distancia que hay hasta el muro y exteriorizan la altura a la que está el corredor.

La puerta se encuentra cerrada. Tiene el tamaño suficiente para que entre o salga una persona. Las condiciones de la entrada no permiten desde fuera ver el interior. La única relación posible entre el exterior y el interior surge al traspasar el marco, al abrir la puerta. Este acontecimiento va a modificar el espacio que rodea y acompaña al visitante. Traspasar el vano supone dejar atrás el lugar que contiene el cielo, el suelo, los árboles y los objetos de alrededor. Entrar en la Wall House pasa por insuflar aire hacia dentro, el aire que rodea el cuerpo y que es movido cuando se accede. El aire no penetra en la casa si uno no accede al interior atravesando el hueco de entrada.

El ingreso en la casa no vincula espacialmente un lado y otro, al pasar del exterior al interior. La conexión de la entrada a la casa desde el camino de acceso, exige estar sometido al hecho de dejar un lugar para pasar a otro. No es posible hablar del espacio de entrada como un espacio que relaciona si no es a partir de la propia acción de entrar. Cualquier comentario sobre la entrada no surge desde una descripción pasiva, sino más bien desde la actividad. La puerta no genera un discurso entre el exterior y el interior, no facilita hablar de una relación entre un lado y otro. El discurso se genera cuando se traspasa la puerta de acceso.

Una vez uno se enfrenta a la puerta, se puede acceder con el permiso de su habitante¹⁰. Hay un timbre en la parte derecha. Si se llama, el habitante no baja a abrir. La puerta se abre y el visitante entra. El habitante espera por encima, en la planta donde se ubica el corredor. Su cuerpo es observado desde abajo.

¹⁰ El día de la visita la casa estaba habitada. Un becario que trabajaba para PlatformGrass la ocupaba. Era un chico de unos veintitantos años que había amueblado las habitaciones según sus conveniencias. El dormitorio lo tenía ubicado en el estudio, con una cama en el suelo.

La luz que entra por la ventana que se sitúa por encima del hueco, lo ilumina. La cabeza la mantiene un tanto agachada, mirando hacia la puerta.

Solamente es posible acceder a la *Wall House* por esta puerta¹¹, la que se encuentra en uno de los extremos del corredor. El hueco de la puerta de acceso es de la misma anchura que la escalera, que aparece a continuación. La puerta se abre hacia dentro y hacia la izquierda. Se accede a un espacio que está definido por un techo a doble altura, las paredes, y una escalera que asciende con una pendiente bastante pronunciada. La escalera arranca a escasos centímetros del barrido de la puerta y se dispone respecto del suelo con un ángulo de casi 45 grados. Las paredes laterales, conforman un mismo plano con las paredes del corredor que quedan por encima. Arriba de la puerta, un tabique con una ventana remata el límite interior de lo que se puede llamar el hall de la entrada.

Al entrar en la casa el muro desaparece. En el momento de adentrarse uno traspasa la puerta y el entorno se transforma, es cuando se percibe la diferencia que supone estar en un lado o en otro.

Entrar implica un movimiento. Introducirse en el espacio de la casa supone abrir la puerta, mirar, cerrar la puerta y subir las escaleras¹² (fig. 10). El acontecer conlleva una serie de ocupaciones que distraen la percepción del medio donde uno se encuentra. Es necesario llevar a cabo una sucesión de acciones para subir a la segunda planta. La labor de abrir, mirar, cerrar y subir requiere una actividad parecida a la que realiza un equilibrista en la cuerda floja. Más que por el riesgo que supone andar con un pie tras otro para traspasar todo el vano, la comparación la refiero a la negación del espacio y la imposibilidad de contemplar y disfrutar de aquello que a uno le envuelve por el hecho de tener que estar pendiente de donde se pisa.

El espacio de entrada a la *Wall House* está conformado para no ser admirado. El espacio se encuentra determinado para desarrollar exclusivamente la acción de subir. La relación entre el entorno y la actividad; entre los límites de la escalera, el techo, las

¹¹ Hay otra puerta en el edificio construido en Groningen. Se encuentra en el lado del dormitorio que se encuentra más cerca del baño. En los planos del proyecto esta puerta no aparece, es una prescripción de la normativa holandesa que exige una salida de emergencia.

¹² "Entrar es subir -como en todos los proyectos de Le Corbusier, tanto de una forma literal como figurada-." J. Quetglas, *Viajes alrededor de mi alcoba, Artículos de ocasión*, Gustavo Gili, Barcelona 2004. pp. 90-104.

paredes, la puerta y la ventana, con la acción de entrar y subir plantea una dependencia que subordina la percepción de los límites del espacio a la percepción de estar pendiente de abrir, mirar el sitio, ver los escalones y subirlos. El visitante, al estar supeditado a la acción de subir, concibe el espacio desvinculado del asombro que supone ver los límites que el techo y las paredes establecen.

Una vez se pasa la puerta, la distracción que podría significar ensimismarse con el interior supondría casi seguro irse al suelo, caerse¹³. El primer peldaño de la escalera es casi tangente al barrido que hace la puerta cuando se abre (fig.11). Se hace difícil quedarse parado una vez se entra. Por un lado, pararse supondría quedarse en el espacio del barrido que ocasiona el eje vertical. Es un espacio que es de pasada ya que el movimiento de la puerta obliga a que el visitante se mueva. Por otro, los escalones al estar pegados a la circunferencia que establece el movimiento de la puerta exigen que se suba por ellos. Cuando uno accede a la casa, está obligado a moverse. Entrar a la *Wall-House* supone iniciar y adoptar un movimiento longitudinal en ascenso hacia el nivel de la planta primera donde se halla el estudio y el comedor-cocina.

La escalera tiene una pendiente del cien por cien, una condición que obliga a estar muy pendiente de las huellas de los escalones y del movimiento que uno hace al ir adelantando alternativamente cada pie para superar un escalón tras otro.

Una vez se comienza a subir no es fácil apartar la vista de cada uno de los 17 escalones con una pendiente muy pronunciada sin descansillo. La escalera impone una mirada a su presencia que consigue eludir la contemplación del resto. "Una escalera obliga a una percepción discontinua, reiteradamente interrumpida, irregular: no puede usarse la escalera manteniendo fija la atención en algo que está ahí enfrente; de tanto en tanto hay que interrumpir la mirada y llevarla a los pies, para no acabar rodando escalones abajo. Eso produce una percepción nerviosa, interrumpida, discontinua, donde la visión fugaz de los escalones se intercala impertinentemente, a sobresaltos, con la imagen de lo mirado"¹⁴.

¹³ "Cuando el hombre cae, no lo hace, como suele decirse, porque haya «perdido el equilibrio» sino, más bien al contrario, porque ha perdido el desequilibrio y se ha convertido, al desplomarse sobre la tierra, en un ser perfectamente equilibrado, en una naturaleza idéntica." J. L. Pardo, *La Intimidad*, Pre-Textos, Valencia 2004, p.41.

¹⁴ El texto aparece en un trabajo inédito de Josep Quetglas sobre la Villa Savoye.

Mirar los escalones para entrar a la Wall House no sólo tiene que ver con el hecho de mirar para no caerse, también tiene que ver con el hecho de mirar para ver y darse cuenta que uno se está moviendo. Las condiciones de luz que impone la ventana de arriba, una vez se está subiendo y se ha cerrado la puerta, proyecta la luz sobre los escalones que se encuentran enfrente. Lo que se ve al subir es una amalgama de luces, reflejos, espectros y sombras en movimiento que produce el cuerpo al desplazarse. La luz, en el interior del hall, viene de arriba. Penetra por el hueco que hay encima de la puerta y desde los huecos que se encuentran en el corredor. No ilumina directamente. Se dispersa por el espacio rebotando en los límites y en el cuerpo de la persona que asciende. El lugar determina la percepción del movimiento del cuerpo por el atisbo de las sombras que se quiebran por los escalones. El hecho de subir permite advertir el movimiento del cuerpo, a partir del destello, a partir de la vislumbre de la luz proyectada después de reflejarse sobre el cuerpo. El límite del espacio no está concebido para mostrarnos el interior de esta parte de la casa, ni para percibir o controlar los límites que lo definen. Al entrar, uno se percata del movimiento que lleva a cabo mientras sube. La visión se subordina a la acción. El espacio está diseñado para el hecho de subir y acceder a la planta que hay por encima del suelo y, mientras esto ocurre, la acción de subir se presenta a la mirada de quien entra.

Al llegar al último escalón, tras ir pasando un pie por delante y por encima del otro, los ojos dejan de mirar el suelo. Uno deja de parecer un equilibrista al culminar la subida. Mientras que el acróbata se da la vuelta al pasar la cuerda para establecer la meta, para darse cuenta que ha superado un riesgo viendo el espacio que había tras de sí, subir las escaleras no supone acceder a ninguna meta. Hay una continuidad impuesta, establecida por el modo que perciben los sentidos y que genera un interés por descubrir lo que viene. Lo superado es un recuerdo. Es dejado atrás, y forma parte de un pasado muy reciente que no tiene más relevancia, y por eso suficiente, que el hecho de subir los escalones.

SOBRE EL RECORRIDO QUE SE PLANTEA EN EL CORREDOR UNA VEZ SE LLEGA AL ÚLTIMO ESCALÓN

En la parte más alta de la escalera y en el nivel de la primera planta, después de subir los escalones, se pasa a mirar aquello que se presenta delante de uno (fig.12). El cambio que supone pasar de percibir el límite de la escalera a tus pies, para después mantener la mirada hacia un punto enmarcado al final del corredor, lleva a alterar el enfoque de la vista, variar el tamaño de las pupilas, erguir la cabeza y enderezar el cuerpo, acompañado por el asombro que supone percibir el escenario en el momento que varía.

Los límites de uno y otro espacio, el de la escalera y el del corredor, se conforman a partir de la continuidad que hay entre las paredes y el techo y la discontinuidad que supone el suelo escalonado y el pavimento horizontal. El recinto está definido por una direccionalidad que establece la escalera en ascenso seguido de una horizontalidad hacia el final del corredor. Llegar al final de la escalera supone contrastar la visión fragmentada y el intervalo que produce el movimiento con la percepción de la profundidad del corredor, que va a disminuir a medida que se avanza por el pasillo. La sensación de continuidad que tiene el espacio cuando se analiza no aparece en la imagen cuando se asciende para acceder al corredor. Ya no solo la escalera se presenta a la mirada con una discontinuidad característica en su configuración fragmentada, sino que plantea percibirla interrumpiendo la continuidad espacial que hay entre la escalera y el corredor.

La direccionalidad horizontal que marca la largaria del corredor, e inclinada que marcan los escalones, plantea un movimiento espacial que se coordina con el movimiento físico del cuerpo al adentrarse en la casa (fig.11). Esta característica es propia del acceso vinculado al movimiento del visitante al entrar, aunque desvinculado de la imagen que se percibe.

Una vez arriba, la direccionalidad en horizontal que define el espacio del corredor y el sentido del movimiento del cuerpo sugiere una visión hacia el fondo. Al mirar hacia el final del pasillo, al recorrer con la mirada toda su longitud, se observa un final que conduce la mirada hacia el exterior de la casa al otro lado del muro. Uno de los huecos de ventana que hay en el tabique de la pieza ubicada en el segundo nivel queda enfrenteado al corredor, mostrando un fondo como parte de la secuencia dirigida hacia el final del pasillo. El movimiento que plantea el espacio hacia la sala comedor-cocina tiene la misma dirección que la proyección de la mirada hacia esta estancia. Se tiende a adoptar una actitud de fijar la mirada. Si se analiza aquello que

se presenta a la retina en el transcurrir por el corredor, hay un predominio de la imagen del fondo que se presenta a quien recorre el pasillo. La figuración que aparece, el contorno de la ventana que se ubica más allá del muro, produce un interés para llegar a alcanzarlo y verlo. Por las condiciones propias del espacio del corredor se tiende a ir hacia el fondo(fig.14-16).

Al moverse, las ventanas que hay a los lados del pasillo no conceden una visión del exterior. Los huecos se presentan a la visión como destellos. No permiten la contemplación a través de ellos a la vez que se camina. Sería necesario parar y buscar la altura con la cabeza para poder enfrentar los ojos al hueco, además de la impertinencia que supone detenerse a mitad de un espacio que insinúa constantemente un movimiento de un lado hacia el otro.

Los dos tabiques, uno a cada lado, se disponen con dos huecos cuadrados, tres huecos alargados y una ventana rasgada que sobresale de la pared, en el exterior, mediante un resalte de obra. Las perforaciones cuadradas están en el lado izquierdo. No están alineadas y ninguna coincide con la altura de los ojos. La ventana rasgada, al sobresalir del paramento, permite mirar a su través si uno acerca la cabeza introduciéndola casi en la hendidura. Las tres ventanas rectangulares, las más cercanas al muro permiten ver el propio muro justo antes de traspasarlo.

De una manera fugaz e interrumpidamente se ve el muro de hormigón entrecortado con un cierto fulgor, avisando de su proximidad. Unos metros más adelante es alcanzado, una vez se sobrepasa la escalera de caracol que queda a la izquierda. Se traspasa fulminantemente, en el momento que se atraviesa la pared de hormigón, al pasar del corredor a la sala comedor-cocina.

Traspasar el muro de la *Wall House* origina una alteración que afecta al cuerpo. Es un instante. El muro se encuentra por delante y al dar un paso de repente está detrás. Cuando se traspasa rodea el cuerpo y presiona suavemente a alguno de sus órganos, y cuando afecta al estómago, al corazón, al cerebro o al bazo¹⁵, se puede ver como la condición del espacio es capaz de conmover el interior del cuerpo.

¹⁵ Sobre órganos, en una descripción de uno de los sujetos que plantea John Hejduk en la mascarada para la ciudad de Berlín, dice: "Aunque es un hombre de ciencia, está obsesionado con los espejos. Es su opacidad lo que le interesa. Cada día observa meticulosamente su propio proceso de envejecimiento (lo ve ante sus ojos). Tiene 60 años y su cuerpo confirma este hecho. Un cirujano de 30 años está constantemente sopesando órganos. Sus pinturas favoritas de todos los tiempos son aquellas que tratan de autopsias. Sabe que el corazón pesa aunque no puede sentir este peso en su propio cuerpo. Es consciente de su

La entrada a la sala comedor-cocina se realiza traspasando el muro (fig.17). Una vez se entra en la sala se advierte que la dirección longitudinal que tiene el corredor es distinta a la dirección que tiene el comedor-cocina (fig.18). En la habitación, al traspasar la puerta de acceso, la dirección que lleva el cuerpo al moverse en el sentido longitudinal del corredor se confronta a la dirección que plantea el espacio de la sala. El visitante, al someterse al vano, sufre una pequeña conmoción producida por el desconcierto entre la direccionalidad que tienen los dos espacios. Si se analiza el espacio que tiene el comedor-cocina se puede observar que está conformado por los tabiques curvos que delimitan la superficie de la sala, seis pilares alineados en dos filas, el techo y el suelo. En los tabiques hay seis ventanas de distintos tamaños; una estrecha y alargada en sentido horizontal, otra en sentido vertical, otra más grande se ubica en la sala de comer y otra dando al muro se ubica en la zona de cocinar. Una ventana casi cuadrada se confronta al corredor. Desde el comedor se puede acceder al baño. El paso se realiza mediante un vano que se ubica junto a uno de los pilares. Se ha de traspasar de nuevo el muro para acceder al baño.

Una vez se está en el interior de la sala, envuelto por su espacio propio, se puede observar el límite que lo define. La visión tiende a fijarse en los vértices que unen los paramentos y el suelo o los paramentos y el techo. Estos vértices plantean un seguimiento perimetral que es mantenido por la mirada. Un tabique con superficies curvas cóncavas y superficies rectas, con dos puertas y seis ventanas distribuidas en todo el perímetro, delimita la sala. Los pilares, seis piezas de sección circular, adquieren un protagonismo en el interior. Los huecos, que permiten traspasar con la vista el límite de la habitación, son mutilados por los soportes circulares que, independientes de la

presencia, aunque no todo el tiempo. No puede sentir cosas tales como su propio bazo.* Cuando sus pacientes le visitan en consultas preoperatorias, aparece alto, delgado y encorvado. Ellos no ven sus brazos bajo las mangas de la bata blanca. Cuando están en la mesa de operaciones le ven de una manera diferente. Allí le ven en manga corta, sus brazos desnudos son recios y musculosos. Él habla, "sigamos con esto". Ha llegado a la conclusión de que su mente no ha envejecido en absoluto y de que existe la posibilidad de que el alma trascienda el cuerpo. Tomó la decisión de trabajar en Berlín a causa de las borraduras físicas y de la nostalgia". (*N. de la T.: En el original "spleen", además de "bazo", significa "tristeza" en un sentido figurado). J. Hejduk, *Víctimas*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia 1993, p. 40.

tabiquería, dan una cierta verticalidad a la estancia y relacionan los paramentos horizontales. A través de los huecos se ve parte del lago, algunos árboles y el nivel del suelo por debajo. Desde el comedor-cocina se puede observar el exterior desde el interior.

La curva cóncava establece una quietud. Su propia configuración forma lugares de reposo. Los recodos de la sala están engendrados a partir de los centros de cada arco que configuran los bordes curvos, situados en los cuatro costados de la habitación. No obstante, son fragmentos de circunferencia. Constituyen unas curvaturas que no están completas y son de dimensiones reducidas respecto del espacio total de la sala. Las curvas, con los tabiques rectos tangentes en los puntos de unión, generan una continuidad que relega la peculiaridad de un espacio cóncavo.

No obstante, la continuidad no es completa. Es interrumpida por la división que impone el saliente de un tabique, junto a una pequeña curva convexa. La continuidad está rota por el quiebro que hace el cerramiento para separar la sala en dos: la zona de comer y la zona de cocinar.

La delimitación del espacio, los objetos y los paramentos que definen el interior se presentan por la discrepancia que hay entre la longitudinalidad que plantean los pilares alineados en un sentido y la verticalidad que plantean al unir el techo y el suelo, la continuidad de los tabiques que está rota con el saliente, y la quietud que supone la curva cóncava y el movimiento que establece la longitudinalidad de la sala.

La sala, conformada por un espacio único separado en dos estancias (fig.19), se adapta para satisfacer dos de las necesidades primordiales del habitante. El espacio parece quedar supeditado a la función de dos acciones diferentes aunque relacionadas: comer y cocinar. El quiebro que hace el tabique jerarquiza. Hay un predominio de la zona de comer frente a la zona de cocinar, por las ventanas, que son más grandes, y el espacio, más ancho. Las ventanas permiten una mayor amplitud de las vistas del exterior en el lado de comer. En la zona de cocinar las ventanas son más pequeñas y una da hacia el muro que impide la visión más allá. El espacio, conformado por dos partes que diferencia el resalte, muestra una definición según la actividad. La actividad está planteada dentro de un espacio único aunque diferenciado.

Las dos partes se distinguen por una pequeña curva convexa, que reduce la parte de cocinar, y por los huecos que delimitan el interior. Si en la parte de comer las curvas son cóncavas, en la de cocinar hay una pequeña convexidad que sugiere movimiento.

Una curva convexa es contraria a otra cóncava. Si la cóncava conlleva un recogimiento, un cierto estatismo que envuelve al cuerpo que encierra, la curva convexa incita a moverse¹⁶. Es inoportuna a la quietud y reprime la acogida. Cocinando uno se gira para coger un cazo, la sal o la cuchara que remueve los ingredientes, actitud contraria a la del cuerpo fijo sentado en una mesa para la acción de comer. La actividad, encerrada por los tabiques que definen el espacio de la sala parecen referirse a una dualidad: aderezar los alimentos y comérselos. Por otro lado, respecto a la situación de los huecos, se distribuyen para la contemplación de un exterior y para una desatención del mismo, según uno se encuentre en una parte o en otra.

El espacio interior está partido. Se conforma desde los fragmentos que determinan los paramentos curvos, los paramentos rectos, el suelo y el techo, interrumpidos por el quiebro del tabique, los soportes, las ventanas y las puertas. Si atendemos a las partes que definen la sala podemos ver que los fragmentos determinan un espacio que se conforma por la partición.

Por poner algunos ejemplos. Los huecos no van de suelo a techo, y, aunque no interrumpen la continuidad del límite vertical, despedazan los paramentos. Los soportes, aunque separados del tabique e independientemente de la continuidad que presentan, irrumpen en el espacio. Los paramentos curvos, tangentes a los rectos, no se conforman desde curvas completas. Se podría decir que el espacio de la sala, delimitado por cada una de las partes referidas, se conforma desde la fragmentación.

El protagonismo que tienen los soportes es a partir de la independencia con la tabiquería. Forman parte de la estructura, no obstante presentan una textura que los desmaterializa y los excluye visualmente de su misión estructural. La independencia de los soportes respecto de la tabiquería, su sección circular, su color blanco, su forma libre de aristas sin inquietar la traza perimetral del interior o su unión con cada uno de los paramentos horizontales, los definen como piezas ajenas a su capacidad portante y a su capacidad de transmisión de cargas. La estructura, como tal, desaparece del interior. No son sustentantes del forjado. Más bien parece que lo atraviesen. La

¹⁶ "La bolsa de la casa La Roche no puede ser cóncava: en ese caso, atraería como un embudo al visitante. Ambas deben ser convexas, porque de lo que se trata es de no permitir la atracción del visitante más que en un primer momento: inmediatamente va a tener que advertirse excluido, obligado a desviarse resbalando a derecha e izquierda, optando sin datos por seguir una caída u otra. La atracción del primer momento es sustituida por indeterminación, hermetismo. Es difícil entrar." J. Quetglas, Viajes alrededor de mi alcoba, *Artículos de ocasión*, cit., pp. 90-104.

continuidad que tiene el techo impone la sensación de ser una pieza que no es soportada. Más bien parece independiente y se dispone desde la relación figurativa y visual.

Los tabiques del interior determinan un espacio que se presenta dividido, mantiene una jerarquía entre un lado, que se apodera de las vistas del exterior, y otro, donde se ubican las puertas que permiten abandonar la sala una vez se traspasa. Sin embargo, la propia sala impide salir. Acceder al comedor-cocina supone un sometimiento a los límites y a la continuidad del perímetro de la planta que estorba la salida a quien se ubique en el recinto. Hay una invitación de la sala para quedarse, para no salir, para percibir el lugar que muestra el límite enmarcado por los huecos de distinto tamaño que iluminan la cocina y el comedor. Salir cuesta, y si se sale es para ir a la parte de debajo, donde está el dormitorio, o para ir a la parte de arriba, donde está el estar. Subir o bajar supone adentrarse en la escalera desde el corredor, contigua a la sala comedor-cocina.

La escalera, de planta circular, tiene un muro opaco por el cual resbala la luz cenitalmente. Se conforma para la acción de subir o bajar y así acceder a cada una de las estancias en las que se llevan a cabo las actividades (fig.20-22). Mediante el ascenso o descenso, los principales acontecimientos que se dan en la casa se ponen en relación. Para pasar de cocinar o estar a dormir o comer, se ha de entrar en la escalera y recorrerla. Esto ocurre a partir de una circulación en espiral alrededor de un eje central (fig.23), además, ocurre después de atravesar el muro para ir de una a otra estancia.

Cuando se logra salir de la sala de comer, al traspasar el muro y ubicarse en el lado donde se encuentra el corredor, no es posible detenerse. Es una molestia pararse. Los espacios que se ubican en el otro lado del muro, a excepción del estudio, están configurados para moverse, ya sea en la dirección horizontal que marca el corredor, o en vertical, por la escalera que permite subir o bajar. Si decidimos subir, para acceder al salón una vez se coge la escalera, se tiende a proseguir mediante el movimiento que se genera en espiral al ser engullido por la escalera. Es más fácil subir que bajar. Para bajar se ha de girar hacia la izquierda y coger los escalones que llegan hasta abajo, al ir desplazándose hasta el último peldaño. El desembarco, además no es directo hacia la habitación, se enfrenta con la pared y para entrar al dormitorio se ha de girar de nuevo a la izquierda. Bajar por la escalera supone enfrentarse dos veces con el conflicto de girar, interrumpiendo de alguna manera la continuidad entre el arranque y la escalera, o la escalera y el desembarco. Es un encadenamiento que permite pasar de un sitio a otro de una manera interrumpida. Bajar por la escalera desde el corredor hacia la habitación, al contrario de lo que pueda parecer, es más complicado que subir¹⁷.

Si se sube, una vez se llega a la última planta (fig. 24-26), el movimiento en espiral que ocasiona la escalera es continuo con el desembarco que permite acceder al salón. A su vez, entrar en el cilindro de la escalera desde el corredor facilita el ascenso, ya que el arranque también es continuo con el movimiento en espiral, hasta llegar a la habitación que hay encima del comedor-cocina.

Hay una cierta continuidad establecida por la manera con la que un espacio, el del corredor, se comunica con la escalera en el segundo nivel y ésta con el descansillo en el tercer nivel. Una

¹⁷ "The stairs of a house are mysterious because they move up and down at the same time." J. Hejduk, *Pewter Wings Golden Horns Stone Veils*, The Monacelli Press, New York, 1997, p. 214.

vez se accede, prácticamente sin querer se coge la curva de la escalera de caracol en ascenso. En esta sucesión, alrededor del soporte vertical que ocupa el eje del cilindro, no se llega a rodear completamente el perímetro del cilindro. No se le da la vuelta, o mejor dicho no se retoma de nuevo el círculo. El descansillo interrumpe la continuidad que provoca la fuerza centrífuga en ascenso alrededor del eje y que podría provocar la desorientación o el ir dando vueltas en un movimiento aparentemente sin fin como suele ocurrir en escaleras de este tipo¹⁸. Esto ocurre entre la conexión de dos plantas contiguas. Cuando se pasa de la planta baja a la última el movimiento alrededor del eje parece establecer una continuidad por el interior del cilindro, con la dificultad que tiene salir de él. La escalera posibilita un movimiento en vertical y en espiral. Es un movimiento que predispone a la desorientación.

Si nos fijamos en las condiciones de luz, el interior del cilindro, ocupado por los escalones y el soporte central, está iluminado por un tragaluz en su parte superior. Desde la última planta hacia abajo, los escalones impiden que la luz sea uniforme en todo el tubo. La luz que se filtra por el área circular de la parte superior inunda el tubo, atenuándose hasta llegar al nivel más bajo que se encuentra en penumbra. No sólo la disposición de la escalera invita a subir, si no que, además, está acompañada por la iluminación que puede ser que invite a descender. Al contrario de lo que pueda parecer, la luz siempre es molesta cuando aumenta de intensidad. Un aumento de la intensidad de la luz provoca la contracción de las pupilas, y así se evita que la luz ciegue la visión. Un aumento de luz va a provocar, en el ojo, una prevención. La vista desconfía de la luz y evita que ésta entre por la retina con facilidad¹⁹. La luz, normalmente por

¹⁸ Paul Frankl comenta acerca de la escalera de caracol la continuidad hacia el infinito y la tracción vertical tan poderosa que ejerce sin relación con los espacios de las plantas que conecta. P. Frankl, *Principios fundamentales de la Historia de la Arquitectura*, cit., P. 126-127.

¹⁹ En las películas del director griego Theo Angelopoulos se aprecia como la luz pasa entre la niebla, la lluvia, el vaho de una ventana, un vidrio o a través de una cortina. En sus películas, si hay algo que nos deja ver aquello que se filma es a partir del filtro que hay entre la imagen que se muestra y la cámara. La manera de mostrar la luz que viene del sol, filtrada en su trayecto, es presentada con mucho cuidado. Son películas que tratan sobre su país, aunque a pesar de su situación al sur del mediterráneo la luz aparece dosificada. Por ejemplo, se muestra una calle desde el interior de un bar a través de un cristal lleno de vaho, los cuerpos colgados en una valla fronteriza se presentan a través de la niebla, o el exterior desde una vivienda se puede ver a través de sus cortinas mecidas por el viento.

precaución, es rehusada. Al bajar, la luz se atenúa. Las pupilas se dilatan para dejar que lo iluminado acceda a la retina. Es cuando se intenta captar la máxima luz posible.

No obstante, la definición de la escalera, no va a unir con una mayor disposición las salas por su arranque y su desembarco, por la direccionalidad hacia el corredor y hacia el salón, o según las condiciones de luz en su interior. Al fin y al cabo salir del comedor-cocina para entrar en el estar es adoptar un movimiento que entorpece la relación entre las dos habitaciones. Las salas, a pesar de ser colindantes, se relacionan mediante un recorrido que cuando se realiza confunde. El hecho de entrar en la escalera y adoptar un movimiento en espiral desorienta y desubica la situación de la sala superior respecto de la sala inferior. La imagen fraccionada que produce la mirada a los escalones mientras se sube, la continuidad de un escalón tras otro mientras se da vueltas alrededor de un eje, produce una desorientación que lleva a despistarse sobre el lugar donde se sitúa cada una de las habitaciones. Uno, al ir dando vueltas no sabe muy bien si la sala se encuentra encima de la otra o en el otro lado del muro.

Si ir dando vueltas alrededor del cilindro central de la escalera va a producir desorientación, subir o bajar va a producir un desequilibrio. Al moverse, uno va de un lado a otro. En el momento que sube o baja un escalón ha de empujar todo su cuerpo para trasladarlo desde un punto de apoyo al punto de apoyo que se dispone en el siguiente escalón²⁰. Durante el transcurso de tiempo

Angelopoulos lo expone mediante un proyector de cine. De la misma manera que la luz del proyector ha de ser filtrada por la película para que la imagen pueda proyectarse en la pantalla, la luz del lugar -una calle, un paisaje o un interior- aparece también a través de un filtro. El filtro detiene rayos de luz y deja pasar otros. En cierta manera es la exclusión de la luz lo que deja ver. En las películas de Angelopoulos la luz es regulada para producir, mediante la imagen, desconfianza hacia la luz.

²⁰ En la película de François Truffau *La Piel Dura*, una madre, cargada con la compra, y su hijo de unos tres años suben las escaleras de la finca donde viven al estropearse el ascensor. El hijo, apoyándose con pies y manos, va subiendo los escalones uno tras otro. Escala la escalera. Es una escena que dura el tiempo que tarda el niño en adelantar un brazo, apoyarlo, adelantar una pierna, apoyarla, adelantar el otro brazo, apoyarlo, y así hasta que su cuerpo se yergue, se levanta y adelanta una pierna, la apoya y adelanta la otra y la apoya consecuentemente hasta entrar en su casa con una parada a la casa de un vecino. Un rato después el niño al trepar hacia la ventana cae al vacío, al jardín que hay en la calle unos pisos más abajo. El niño al trepar sube desequilibradamente. El niño al caer baja equilibradamente, hasta llegar al suelo. A pesar de todo, unos momentos después de la escena del niño cayéndose, e inesperadamente

que hay entre el momento que se apoya un pie y consecuentemente el otro, todo el cuerpo se desequilibra, parece que éste vaya a caerse. Si no estuviéramos acostumbrados a ver a la gente subir o bajar escaleras, quizá uno sentiría el instinto de ir corriendo para agarrar a la persona que parece que vaya a estamparse contra el suelo. Este desequilibrio que se produce en el cuerpo cuando uno se mueve, va acompañado de una desorientación al ir dando vueltas alrededor del eje de la escalera para perder la noción de una referencia en el interior de la casa.

Desorientarse es una acción que conlleva perder los puntos de referencia respecto a la posición que uno ocupa. Es una situación que es incómoda, y cuando ocurre se tiende a buscar un objeto conocido para poder recuperar el estado de comodidad, y así evitar tal desconcierto. En la casa, el objeto que permite orientarse se sitúa en el exterior, al mirar a través de los huecos de las habitaciones. Establecer un punto de referencia de una sala respecto a la anterior, puede llevarse a cabo mediante una mirada al lago, los árboles o el terreno. En el momento en que se sale del comedor-cocina, se entra en el corredor, y se suben las escaleras en espiral para llegar hasta el salón de estar, recorriendo un espacio que no dispone de ningún hueco por el cual se pueda mirar hacia el exterior. El recuerdo de la imagen del lago con los árboles que se obtenía desde el comedor-cocina permite establecer una referencia respecto a la referencia que se puede tener desde el salón de estar. La desorientación que ocasiona recorrer la escalera una vez se mira a través de las ventanas permite, al visitante, ubicarse en el interior de la casa mediante una referencia a lo que hay fuera. No obstante la posición desde donde se mira es distinta. Uno se encuentra en la sala comedor-cocina y ve a partir de otro punto diferente del que se tenía al situarse en el salón. Son dos distancias dispares las que hay entre el individuo y el objeto que se mira si uno se sitúa en una sala o se sitúa en otra. Si nos fijamos, tal y como se conforma la casa, la separación de cada pieza en el espacio permite desorientarse para después encontrar una nueva posición en la casa. Encontrar una posición en la casa pasa por extraviarse. Pasa por desconcertarse. Simplemente yendo del comedor-cocina al dormitorio o del salón al comedor-cocina se pierde la ubicación que uno tiene. Esta consecuencia del movimiento y el desconcierto que se origina al subir o bajar por la escalera conlleva a recuperar posteriormente la posición entablando una relación con un algún punto de referencia del

para el espectador que ve la película, el niño se levanta y anda con su desequilibrada torpeza. Obtener el equilibrio, en las condiciones que plantea la película, supondría alcanzar la muerte al toparse con el suelo.

exterior. Al moverse por el interior del corredor y la escalera, al desplazarse, uno se pierde hasta el momento que se inicia una actividad del programa de la casa²¹.

La desorientación que se produce en la escalera mientras se sube o se baja por ella está acompañada, además, de los cambios que se producen en la imagen que uno ve. Al recorrer la escalera se presentan a la vista los escalones por delante de los pies. Cada escalón impone una mirada cuidadosa²². Su forma trapezoidal exige un apoyo del pie sobre su superficie en una posición concreta. Prácticamente es necesario mirar cada peldaño, para colocarlo ni muy cerca del soporte central ni muy cerca del perímetro interior. El tabique que delimita el espacio, opaco, impide ver más allá del lugar donde uno se encuentra. El hecho de moverse en espiral, impone ocupar los sentidos para poner una cuidada atención al desequilibrio del cuerpo cuando uno va girando alrededor del eje, enfatizado por los cambios de luz que proporciona el cuerpo²³. La luz que cae en vertical ya no sólo

²¹ Jacques Derrida escribe: "La organización es la articulación, el ensamblaje de las funciones o de los miembros (*arthron, artus*), el trabajo y el juego de su diferenciación. Ésta constituye el membrado y el desmembramiento de mí (cuerpo) propio. Artaud teme el cuerpo articulado como teme el lenguaje articulado, el miembro tanto como la palabra, en un único y mismo trazo, por una única y misma razón. Pues la articulación es la estructura de mí cuerpo y la estructura es siempre estructura de expropiación. La división del cuerpo en órganos, la diferencia interior de la carne da lugar a la falta por la que el cuerpo se ausenta de sí mismo, haciéndose pasar así, tomándose por el espíritu. Pero (no hay espíritu, nada más que diferenciaciones de cuerpos). El cuerpo que (siempre busca concentrarse), se escapa de sí mismo a través de lo que le permite funcionar y expresarse, escuchándose, como se dice de los enfermos, y así desviándose de sí mismo. (El cuerpo es el cuerpo,/ se mantiene solo/ y no necesita órganos,/ el cuerpo no es jamás un organismo,/ los organismos son los enemigos del cuerpo,/ las cosas que se le hacen ocurren por sí solas sin el concurso de ningún órgano,/ todo órgano es un parásito,/ cubre una función parasitaria/ destinada a hacer vivir un ser que no debería existir)." J. Derrida, *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona 1989, p.257-258.

²² Joseph Roth escribe: "Mi espíritu está siempre en aquella parte del cuerpo que estoy usando en ese momento para una actividad determinada. Es decir: cuando paseo, en los pies, etc." J. Roth, *Fuga sin fin*, Acantilado, Barcelona 2003, p.111.

²³ En la película de Víctor Erice, *El espíritu de la colmena*, las actrices Ana Torrent e Isabel Tellería, se enfrentan a un espejo mientras juegan a afeitarse. Llevan unos camisones blancos que cubren la mayor parte de sus cuerpos. La imagen de la escena es desde donde está el espejo, mostrando a las dos niñas sonriendo mientras se embadurnan la cara. Con esto, al espectador se le presenta que es lo

ilumina la escalera, sino que embadurna el cuerpo proyectando los reflejos que se juntan con las sombras en movimiento hacia abajo, hacia donde se ha de mirar para no tropezar²⁴. Al descender, uno mira los cambios de luz que se producen en las paredes. En este

que hacen. En la imagen anterior, con las niñas despaldas y cara al espejo, aparece junto a estas una ventana y parte del interior de la habitación. Con la escena no se ve que están jugando, sin embargo se presenta el espacio donde se encuentran. La imagen se muestra en la pantalla de tal manera que el lugar queda referido exclusivamente al acontecimiento de las dos niñas mientras ríen y se miran, y no solo por el hecho de que aparezcan sus cuerpos sino también por el hecho de presentar otros cuerpos que las contienen, las paredes del interior de la habitación. La luz que penetra por la ventana ilumina los vestidos que cuelgan de las dos niñas, casi del mismo color que la pintura de las paredes. Todo el interior recibe una luz que no viene directamente de fuera sino del cuerpo de ellas al estar iluminados. El interior recibe una luz de las niñas, que lo ocupan mientras se miran, ríen y juegan. El espectador al mirar a las niñas, es iluminado también por la luz que proviene de sus cuerpos, es iluminado por el juego de dos niñas enfrentadas a un espejo.

²⁴ En *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, Rafael Sánchez Ferlosio escribe: "La pensión era un piso pequeño que daba a un patio interior, oscuro y todo lleno de fresqueras con agujeritos. También había, de ventana en ventana, y en todos los pisos, alambres para colgar la ropa. Y cuando coincidía que todos los vecinos colgaban sus sábanas a la vez, quedaba el patio todo espeso de láminas, del suelo al cielo, como un hojaldre. Entonces sí que llegaba luz abajo, porque las sábanas más altas la tomaban del sol, la que venía resbalando por el tejado y pasaban el reflejo a las del penúltimo piso; éstas a su vez se la daban a las del antepenúltimo. Y así venía cayendo la luz, de sábana en sábana, tan complicadamente, por todo el ámbito del patio, suave y no sin trabajo, hasta el entresuelo. ¡Cómo se dejaba engañar la luz por las sábanas y, entrando a las primeras, no podía ya salirse del resbaladero y se iba de tumbo en tumbo, como por una trampa, hasta el fondo, tan a su disgusto, por aquel patio sucio, estrecho y gris! Pero lo más bonito era cuando se abría la puerta del patio que daba al zaguán, y venía de la calle un aire que embocaba el patio y subía en tromba por él, arrastrando las sábanas, que empezaban a llamear hacia arriba, como un revuelo de gansos y parecía querían soltarse de los alambres. Nunca se llegaron a escapar las sábanas, las pocas veces que se armaron aquellos ciclones. Pero sí ocurría que, sin saber cómo, todas las sábanas se cambiaban de lugar en medio de aquella confusión, como si al cesar el aire cada una se colocara en el primer sitio que encontraba libre, igual que hacen los niños de la escuela cuando entra el maestro de repente. Y así tenían los vecinos que andar buscando y reconociendo cada uno sus sábanas y deshacer aquel lío; con lo que se armaban no pocas broncas, porque las había buenas, malas y medianas." R. Sánchez, *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, Destino, Barcelona, 2005. pp. 111-112.

trayecto, en este desconcierto donde uno llega a perder la orientación, se ve una referencia al movimiento. Al atravesar el espacio delimitado por el tubo donde se ubica la escalera se vislumbra el cuerpo desplazándose y mediante esta acción se percibe la distancia que hay entre cada una de las salas de la casa²⁵. Mediante los vislumbres de los cambios de luz que uno produce al moverse se percibe el límite por donde se lleva a cabo la trayectoria. Sin embargo, la escalera, a la vez que une el salón con el dormitorio, aleja las dos habitaciones²⁶. Mediante la percepción del movimiento en el recorrido se plantea distinguir el distanciamiento, se plantea diferenciar el recorrido que se realiza al ir de una sala a otra²⁷. No obstante uno puede distraerse con los reflejos. Es como un entretenimiento, como un pasatiempo. Las condiciones que se dan en el interior de la escalera permiten apreciar el movimiento a través de un recorrido por el espacio, en el espacio de tiempo que se sucede al recorrer la escalera.

²⁵ "...cobramos conciencia del espacio a través de la distancia o del intervalo, es decir, porque nuestro yo se divide en el espacio. No solamente porque nuestra «llegada al espacio» es ya una división, una separación (el corte del cordón umbilical), sino porque, desde que estamos en el espacio, solo podemos sentirnos a nosotros mismos a través del espacio, mediante la distancia: cuando miro, toco o escucho mi propio cuerpo, estoy en dos lugares a la vez, en mi mirada, mi tacto o mi oído y en lo mirado, tocado o escuchado. Y no puedo en modo alguno suprimir la distancia o la diferencia entre ambos lugares, no puedo aspirar a la coincidencia perfecta. La distancia o el intervalo son la condición para que pueda, a través de mis sentidos, sentirme a mi mismo. Y esa distancia -mi propia condición de ser espacial, de yo dividido- es lo que hace de mí un mortal, es lo que me impide ser idéntico y lo que me confiere mismidad. Sólo gracias a ese intervalo hay para mí lugares, sólo por eso puedo yo decir que tengo lugar." J. L. Pardo, *La intimidad*, Pre-Textos, Valencia 1996, p.159.

²⁶ "La autonomía poética, que no tiene parecido con ninguna otra, supone las Tablas rotas. «Y reb Lima: "En el origen, la libertad fue grabada diez veces en las Tablas de la Ley, pero nos la merecemos tan poco, que el Profeta, en su cólera las rompió".» Entre los pedazos de la Tabla rota, brota el poema y se enraíza el derecho a la palabra". J. Derrida, *La escritura y la diferencia*, cit., p.93.

²⁷ "...hay que haber pensado desde siempre ya el ser para decir estas cosas, el encuentro y la separación, de qué y de quién, y sobre todo, que el encuentro es separación". J. Derrida, *La escritura y la diferencia*, cit., p.93.

SOBRE LA SALA DE ESTAR QUE ESTÁ EN LA PARTE MÁS ALTA

El salón se encuentra por encima del comedor-cocina. Dispone, igual que las otras salas, de seis soportes cilíndricos que se alinean tres a tres en el sentido longitudinal (fig.27). Las paredes están conformadas por muros cóncavos junto a una suave convexidad que, se podría decir, diferencia dos partes en un espacio único que tiene la sala. En un lado se ubica la chimenea. Aunque en el edificio construido no está ubicada, la referencia es al proyecto de la chimenea, ya que adquiere un protagonismo en relación a la forma del espacio que define el límite de las paredes y el techo. En este lado la superficie de la planta se ensancha mediante una curva de gran radio, en el otro, el tabique de la planta se cierra amoldándose a la estructura de los soportes circulares. El techo aumenta de altura donde se ubica la chimenea. El límite superior se define por una superficie curva que cierra superiormente la sala como si fuera el interior de una barriga²⁸. El lado más alto de la sala está por encima de la chimenea. La chimenea, como lugar de expansión del humo y de combustión del oxígeno, requiere del espacio para acoger a las personas que se acercan al calor que desprende y a su vez para obtener el oxígeno de la combustión.

En planta, la sala tiene forma de medio riñón. Está conformada por curvas tangentes que establecen dos partes, una más amplia. No obstante la forma de la pieza en planta está partida. La continuidad se rompe en las dos esquinas de la sala que define el lado contiguo al muro. Se presenta como un fragmento.

A diferencia del resto de las salas, el salón-estar únicamente tiene una puerta, la que permite el acceso a la sala desde la escalera. Es la parte más alta de la casa y si se suben las escaleras únicamente es para acceder a la sala de estar. Si se quiere ir al baño, se ha de bajar las escaleras, entrar en el comedor-cocina y llegar hasta éste para después volver a subir.

²⁸ Referirse al interior de la casa como si se tratara de una barriga no es para aludir al abultamiento que tiene una mujer embarazada, sino más bien para mencionar al organismo que contiene. Se me ocurrió un día hablando con Eva, cuando estaba embarazada de Lola. Luego lo comprobé hablando con Rosa, cuando estaba embarazada de Candela. John Hejduk, tras su estancia en Texas, hace referencia en varios textos a los armadillos. Son unos mamíferos que tienen un caparazón que protege los organismos internos de su cuerpo. Quizás el armadillo se podría comparar a un edificio. Un edificio protege los cuerpos de las personas como organismos internos de los que se compone una casa. Si una mujer comprende mejor una casa que un hombre, es porque es como ella.

El salón dispone de una ventana rasgada en toda la longitud del tabique que delimita el interior de la sala (fig.28-29). La abertura se encuentra indistintamente en el lado que da al exterior como el que da al muro, a pesar de que éste impida la visión hacia más allá de su paramento. Hay una continuidad de la línea del horizonte que se ve desde la sala, por la rasgadura que va desde una parte hasta otra del tabique que la delimita. Esta horizontalidad se contrapone a la verticalidad de los pilares, que fragmentan la imagen del exterior. Además, a esta horizontalidad se contrapone la arista que define la pared y el techo, que como límite del paramento superior por un lado dispone una altura que aumenta hasta llegar al otro.

Al ser el lado más alto de la casa, la escalera está inundada de luz, que accede por el tragaluz que hay en la parte superior. Hay un contraste que se ve desde el interior al mirar hacia el muro, entre el hueco de la puerta y la rasgadura que se ubica en el lado donde está la pared. Desde la sala, al acercarse a la puerta para salir, se ve el hueco colmado de luz junto a la penumbra del interior que ocasiona el muro enfrentado al tabique. Traspasar el muro supone adentrarse en la luz que baja por el cilindro de la escalera. El muro no se ve por los brillos del cristal que reflejan el exterior que se introduce por la rasgadura.

Si se decide salir de la sala uno ha de acercarse a la puerta y salir por ella. La puerta se encuentra enfrentada a uno de los pilares que hay en el interior de la habitación. Salir supone traspasar de nuevo el muro y entrar en la escalera. La escalera obliga a bajar. Uno es engullido por el tubo de hormigón que obliga a descender en espiral y en el sentido de las agujas del reloj. Se desciende y a medida que vamos bajando la intensidad de la luz disminuye.

Si se llega hasta abajo por la escalera, saliendo de cualquier otra habitación, se entra en la habitación de dormir. La sala está definida por una planta casi rectangular, con el lado de mayor longitud paralelo al muro (fig.30). Dos de las esquinas son redondeadas, las del lado contrario. El interior está delimitado por la superficie horizontal del suelo y el techo, y por la superficie vertical de las paredes, con dos ventanas y tres puertas. Hay 6 pilares circulares alineados al lado mayor de la habitación. El tabique más cercano al muro se define por 4 paños separados por tres puertas que dan a la escalera, el almacén y el baño. Están enfrentados a los soportes de la estructura. El resto de la pared es continua por las curvas que hay entre los tres paramentos. Una ventana con un perfil amorfo permite mirar hacia el lago. La otra ventana se sitúa en el paramento del lado derecho.

La ventana del lado izquierdo tiene una continuidad que va desde la esquina del lado más cerca del almacén hasta casi el final del lado contiguo, mirando hacia el lago. El perfil de la ventana no tiene una forma regular. Si nos enfrentamos al hueco desde el interior, el lado izquierdo se delimita por una ranura horizontal que se sitúa más o menos a la altura de los ojos. Si se sigue el perfil del hueco hacia el lado que da al lago, la altura de la ventana aumenta. El margen superior de la ventana tiene una forma sinusoidal conformada por un perfil que mutila la imagen del exterior. La curva, casi llegando hasta el techo, desciende para volver a subir ondeando. El margen inferior de la ventana tiene un recorte en vertical que amplía la superficie del paño. Mediante una suave curva tangente el perfil se eleva ligeramente conformando una rasgadura horizontal. La otra ventana es horizontal por arriba, por debajo la silueta con forma de seno amplía la visión del terreno que hay en el exterior (fig.31).

La ventana enmarca la imagen de lo que hay fuera. Establece un contorno que recorta la figura de las ramas de los árboles, el agua del lago o el suelo. En la medida que uno se mueve por la habitación el perfil superior del hueco va recortando la imagen que se ve del exterior mediante un movimiento que se produce en la ondulación del perfil al recorrer la sala.

El perfil de la ventana tiene un contorno que permite relacionarse con un dibujo realizado por Hejduk. El dibujo está publicado en *Fabrications*²⁹ (fig. 32), un estudio preliminar al

²⁹ J. Hejduk, *Fabrications*, The Cooper Union School of Art and Architecture, New York, p. 3.

proyecto de la Wall House. Un texto contiguo al dibujo dice: "ARCHITECTURE. A STATIC THING WHICH MOVES".

La imagen del exterior que uno ve, solamente puede ser a través del hueco que la enmarca, delimitando los fragmentos se fuera que se presentan a la vista. Sin embargo uno se encuentra en el espacio que está definido por los límites del interior. La imagen externa, en cierto modo, viene dada desde el plano que genera el tabique perforado. El perfil de la ventana nos genera una imagen que vista desde dentro se presenta plana, como si fuera un dibujo. Mediante la ventana se enmarca el paisaje, se perfilan sus contornos, proyectando la imagen del exterior a la superficie vertical de la pared. Mirar a través de la ventana es la mirada a una imagen plana y enmarcada, como la de un dibujo.

Las figuras amorfas que aparecen en *Fabrications* (fig. 32) están realizadas con rotulador sobre papel. Rodean cada una de las tres piezas que compone la casa. Una de las figuras es de color verde, otra es marrón y la otra azul. Las figuras están dibujadas rodeando cada uno de los perímetros exteriores. Son piezas que, en planta, las conforman un rombo, un cuadrado y un círculo, rotos por una mordedura que presentan los polígonos incompletos. La figura que rodea al rombo es de color verde, su base es horizontal y el borde superior se conforma por curvas que se diferencian por un perfil sinuoso a distintas alturas. Contigua a ésta, otra figura de color marrón se ubica por debajo. Está separada y también dispone de unas curvas en el lado inferior. Aparece rodeando la pieza que tiene forma de cuadrado. La tercera no queda alineada a una horizontal y tiene forma arborescente. Cada una de las figuras, dispone de un apéndice que abraza el perímetro de las piezas, conformando un reborde de color verde, otro marrón y otro azul, que hace destacar las figuras del rombo, del cuadrado y del círculo. Como si se tratara de un cordón umbilical, cada una de las manchas se conectan a las piezas de la casa envolviéndolas con un reborde del mismo color.

A la derecha aparecen otras figuras rodeando cada una de las propuestas de *Fabrications*. Bordean las piezas dibujadas en planta mediante axonometrías que definen los tres volúmenes, recalcando el borde del suelo que marcan las paredes.

Estas tres sinuosidades dibujadas no solo aparecen en este dibujo publicado en *Fabrications*. Las figuras se repiten en cada una de las casas propuestas que aparecen en la publicación. Se repiten con distintas formas y con los mismos colores.

En otro de los dibujos³⁰ (fig. 33), aparece dibujado el contorno de los árboles, las montañas y el agua de un lago por detrás del

³⁰ J. Hejduk, *Fabrications*, cit., p. 7.

muro de una Wall House. Hay un sol por encima de la casa y una luna por debajo. Si nos fijamos en cada uno de los contornos que perfilan los árboles, las montañas y el agua, se puede ver que el color que los diferencia se corresponden con los colores del anterior dibujo: el color verde, el color marrón y el color azul. La forma de cada una de las sinuosidades dibujadas parece referirse al agua, a la tierra y a los árboles.

Al comparar los colores de los apéndices que rodean cada una de las piezas con los colores que muestran las formas referidas a los árboles, el terreno y el agua, se puede observar que las figuras amorfas se refieren a los objetos del exterior que son vistos desde el interior. Se refieren al paisaje.

Si se juntan las tres figuras amorfas que aparecen en el dibujo, como si fueran transparentes, se obtiene el perfil de la ventana del dormitorio de la Wall House (fig. 34-35).

Están rodeando el espacio dibujado de las casas, destacando el predominio del espacio interior frente la imagen exterior expuesta en un plano. Ver el paisaje desde la habitación de dormir, se equipara a un dibujo. Los árboles, el cielo y el agua, se presentan a la mirada desde el espacio de la habitación (fig.36).

Ver el dibujo supone concebir la casa rodeada de árboles, de agua y de tierra.

Ver a través de la ventana supone perfilar la imagen exterior mediante una referencia a la abstracción del dibujo.

Cada una de las figuras que rodean las tres piezas, y dependiendo de distintas interpretaciones, podrían referirse a distintos razonamientos, tal y como se exponen en los siguientes párrafos.

Podría ser que fuese una mancha en el suelo, pavimentado con distintos materiales, donde el suelo, una vez construido, adquiriría el carácter del dibujo, donde el papel sombreado con tinta de colores pasaría a ser la textura del material al que se refiere: un manto vegetal, otro de tierra y una lámina de agua.

También podría ser que el dibujo se refiera a lo que hay por debajo y por encima de la casa. Si nos fijamos, las sinuosidades que se refieren a los árboles están por encima y las sinuosidades que se refieren al terreno y el agua están por debajo.

Pero si aludimos a la sala, la habitación es la de dormir. Cuando uno duerme, el exterior y el interior se mide con la propia indefinición de sus límites y de su espacio. Las imágenes que uno crea al soñar provienen de un exterior, a partir de los recuerdos, las texturas, la imaginación, lo visto en otros momentos. Son imágenes creadas en el interior del cuerpo que uno ve estando con los ojos cerrados. Lo creado, la sucesión de

imágenes están entre lo interno y lo externo, por ser imágenes que se crean al ver el exterior aunque construidas en el interior mientras los ojos están cerrados. El perfil de la ventana tiene que ver con el exterior y el interior y con la interpretación de las cosas a partir de las imágenes que uno ve. Tiene que ver con los sueños, con dormir, con la imagen que se crea mientras se duerme, a partir y como consecuencia de lo que se ve, de lo que se ha visto. Tiene que ver con la imagen que uno puede construir. Tiene que ver con ver la interpretación de las imágenes que se nos aparecen desde el exterior.

La forma de la ventana se conforma a partir de lo que ella exhibe, de lo que los perfiles son capaces de mostrar. Hace referencia a lo que se ve desde dentro, como figuras conformadas a partir del tabique perforado por un borde. En la habitación, los límites que definen el espacio plantean una mirada a un exterior mientras uno está despierto, mientras mira a través de la ventana, pero además, los límites que definen el espacio conforman un lugar para dormir, donde los sueños posibilitan una mirada interior desde imágenes externas. La sala de dormir encierra esta misma característica. Mientras que el cuerpo, rodeado del vacío interior de la sala permanece ocupando el espacio, la mirada sale buscando las figuras que rodean la casa. El sentido de la mirada se refiere a algo que no está en el mismo espacio donde se ubica el cuerpo. La mirada a través de la ventana es la mirada a través de la distancia y de la separación que plantea el tabique.

SOBRE LA HABITACIÓN PARA EL ASEO DEL CUERPO

Hay dos baños de iguales dimensiones en la casa. Son estancias pequeñas. Uno se ubica junto al dormitorio y el otro junto al comedor-cocina (fig.37-38). Cada uno dispone de un lavabo, un váter y una bañera. Tienen forma rectangular en planta. Para entrar se ha de traspasar el muro y abrir una puerta que se encuentra en la esquina del lado más largo. La puerta se enfrenta al lavabo. Son las únicas puertas que tiene la casa, a excepción de la puerta de entrada a la vivienda.

Las ventanas no son iguales en un baño o en el otro. En el baño del dormitorio hay una ventana cuadrada de unos 50 cm. de lado situada casi en el centro. En el baño del comedor-estar la ventana es una rasgadura que ocupa todo el lado interior.

SOBRE UN SITIO QUE HAY PARA ALMACENAR COSAS

Hay una estancia junto al dormitorio que en planta es casi tres veces más larga que ancha. Se encuentra junto a la escalera. Es un sitio para almacenar cosas (fig.39).

SOBRE CÓMO, EN EL ESTUDIO, LOS HUECOS FRAGMENTAN LAS IMÁGENES DEL PAISAJE

El estudio es una estancia que se ubica junto a la escalera de entrada (fig.40). Se separa de las otras salas mediante el corredor (fig.41), que une el acceso con el comedor-cocina o la escalera de caracol. El espacio interior se define por un tabique perforado por 4 ventanas y conformado por cuatro curvas cóncavas y otras dos convexas unidas por tabiques rectos. La sala está separada de la escalera de la entrada. Se distancia mediante una longitud que coincide con el ancho del armario que se encuentra en el corredor y una separación conformada por unas rasgaduras en vertical por las que entra la luz (fig.42). Se ha de traspasar una galería para entrar a la sala. El acceso lo compone la superficie de la pared conformada por dos curvas convexas a cada lado, que tangencialmente se unen al resto del perímetro de la habitación. El suelo se encuentra a la misma cota que el suelo del corredor. El techo no. La altura del estudio está más arriba. Hay una pequeña ventana por encima del hueco (fig.45). La pared está perforada por huecos no muy grandes. De ellos, tres son cuadrados, dispersos a distintas alturas. El otro, alargado en el sentido horizontal está alineado al hueco contiguo que se encuentra más cerca de la entrada (fig.44).

Al entrar, mediante la vista, se recorre el paramento interior siguiendo la delimitación que impone el tabique, y de vez en cuando se escapa la mirada hacia el exterior, por algún hueco que hay en el cerramiento (fig.44). Si nos fijamos en la imagen que se obtiene del exterior, podemos observar que uno se enfrenta a una imagen que aparece muy fragmentada. La imagen que se percibe del exterior se compone por parte de algún árbol, parte del terreno cubierto de hierba, parte del horizonte, e incluso, desde algún punto del interior de la sala se ve parte del lago. Si se quiere vislumbrar desde el estudio los elementos que componen la imagen del paisaje uno se ha de mover. No es posible, desde el interior del estudio, tener una vista panorámica del paisaje. Muy al contrario, el paisaje se presenta dividido.

Los fragmentos, las partes del exterior que se presentan a la vista desde el interior, nos muestran un exterior roto. Parece como si el organismo que habita la casa se enfrentara al exterior desde la distancia. Distanciarse no solo tiene que ver con la medida, sino más bien uno se distancia al quedar el exterior descompuesto, al quedar las imágenes desmenuzadas, cuando uno ve que las imágenes han de encajarse.

Si nos fijamos en la imagen que uno puede observar del exterior, ésta ha de ser construida. La imagen no nos viene dada ni

pretende ser alegórica³¹. El recuerdo del paisaje, que se tenía antes de entrar en la casa, ha de ser construido³². Como si de un puzzle se tratara uno puede situar el fragmento del tronco de un árbol, que se ve desde un hueco, respecto al fragmento del terreno o respecto al fragmento del lago, que se ven desde otros huecos. No obstante, hay que aclarar que no se trata exactamente de un puzzle ya que las piezas nunca son encajadas completamente. Mientras que en un puzzle, desde el momento que una pieza puede encajar con otra hasta el momento que se encaja, la mente y el espacio que hay entre éstas son la única posibilidad de relación. Las piezas de un puzzle están entre otras tantas, uno lo que hace es comprobar que la pieza escogida es la que casa con la otra pieza, y no hay otra forma. En la casa, entre la imagen que se ve por un hueco y otra imagen vista desde otro de los huecos, es la mente quien puede construir una relación entre ellas. Éstas nunca encajan. El único medio que nos permite coger una imagen enmarcada por un hueco para hacer que encaje con otra imagen enmarcada por otro de los huecos pasa por una construcción, una construcción en el espacio mental.

Uno tiene una imagen mental sobre el exterior a partir de la construcción de las imágenes que ve desde dentro³³ (fig. 46-48).

³¹ Artaud escribe: "le mandaba a pintar del natural, a sepultarse en un paisaje para evitarle la tortura de pensar." A. Artaud, *Van Gogh, el suicidado de la sociedad y para acabar de una vez con el juicio de Dios*. Fundamentos, Madrid 1978, p. 31.

³² "La figura o el paisaje se convierten en la construcción, en lugar de ser la construcción imagen expresiva de la relación entre el espectador y el tema." J. Berger, *El momento del cubismo, El sentido de la vista*, Alianza, Madrid 1990, p. 169.

³³ El proyecto de John Hejduk de la *Casa Guardiola* (fig. 46) para la Bahía de Cádiz tiene unas ventanas en los tabiques de cada una de sus habitaciones, que conforman un interior que puede compararse con las características del interior de la sala estudio de la *Wall House*. No obstante, en la *Casa Guardiola*, a la imagen que uno construye del exterior a partir de los fragmentos que generan los huecos se le suman los sonidos que generan las protuberancias que hay en el tejado. Las tres partes de la casa, referidas al programa de dormir, comer y leer, se rematan con una caperuza que se eleva hacia arriba, por el aire, ocupándolo unas veces con unos conductos, otras con unas estacas, y otras con unas perforaciones. Parece que tiene que ver con cazar, con el hecho de no dejar escapar aquello que viene del aire, que puede ser el hecho de escuchar un sonido o ver una estrella. Se trata de, según escribe Josep Quetglas, "los órganos más sensibles de la casa, que recogen, capturan y traducen las voces que cruzan y ocupan el aire". Se trata de una manera de construir el paisaje desde la extrañeza que supone, en este caso, mirar a una parte del cielo, la tierra y la mar. Puede parecer una manera de enfrentarse a un escenario a partir del

protagonismo que ha de acaparar el habitante de la casa, al oír los silbidos del viento que producen las estacas en el tejado o los que van a producirse al penetrar por los orificios de la cubierta. A su vez, la luz, va a modificar constantemente el interior, mientras el sol se mueve. En este sentido la exigencia de la casa pasa por un descrédito a dar por hecho un exterior que se presenta únicamente desde la imagen, al relacionar simplemente el mar con un deleite del agua rompiendo las olas en los acantilados. En el momento que la casa presenta un paisaje roto, a partir de pedazos, al aparecer un trozo de una nube por un lado o el agua del mar y la arena de la playa por otro, el paisaje, para presentarse como tal, exige que sea construido. Del paisaje se apropia el sujeto, el que habita la casa o el propio visitante. De algún modo, la casa permite que el habitante construya el paisaje, y lo hace de manera que no solo va a ser una construcción desde una imagen mental sino que va a tener que ver con lo audible, al escuchar el viento que de la misma manera que cruza el mar, va a tropezar con la casa para hacer llegar sus sonidos hasta el interior.

Tras visitar la casa se ha de salir. Se sale por la misma puerta por la que se ha entrado, la de la escalera de un tramo que comunica la puerta con el corredor.

No es lo mismo entrar que salir. Al visitar una casa uno sale de una manera parecida a cuando se sale después de ver una obra teatral. Al entrar en un teatro, si la obra no exige silencio del espectador, siempre se suele hacer ruido. Se entra hablando al venir de la calle y traer consigo las conversaciones y los sonidos que lo acompañan. Hasta que uno no se sienta en las butacas no deja de hablar, y muchas veces el espacio teatral se invade de los murmullos que producen los sonidos de los espectadores. Cuando la obra empieza, el espectador ha de permanecer en silencio, y lo hace, no hasta que termina la obra sino hasta mucho tiempo después. Cuando la obra acaba, el espectador suele salir en silencio, consternado por las representaciones que ha compartido con los actores, y por la sorpresa de lo que ha visto. Un teatro debería estar en el subsuelo, comunicado con una rampa hacia el exterior, por donde el espectador ha de salir una vez ha visto la obra, y al hacerlo ha de ir de puntillas.

En la *Wall House*, cuando uno entra, ha de subir los escalones mirando hacia abajo para no caerse al suelo. Cuando se llega a la parte más alta, el final de perspectiva del corredor y una ventana enfrentada a éste, obliga a uno a ir hacia el final del pasillo, donde se encuentra el comedor-cocina. Para salir uno también debe enfrentarse a otra ventana, la que hay en la parte superior de la puerta de entrada. Sin embargo antes de enfrentarnos a ella se han de bajar los escalones para salir por la puerta por la que se ha entrado. En el momento de bajar, uno deja caer su peso reiteradamente. Uno siente como el peso del cuerpo impacta con cada escalón, uno tras otro. Al bajar uno se acerca al suelo y lo hace sintiendo en su cuerpo las cargas de su propio peso, como el edificio que ha de soportar el suyo, aunque éste lo hace disimuladamente. La *Wall House* nos hace sentir como la fuerza de la gravedad actúa sobre nuestro cuerpo justo al final de la visita, al salir.

CONCIERTO DE OBOE Y FRENCH HORN SOBRE PAPEL

Las secciones y las plantas del proyecto de la *Wall House 2* aluden a un instrumento musical. Los contornos que definen el interior de la casa, como el comedor-cocina, el corredor y el estudio, parecen estar relacionados con un interior espacial referido a los sonidos. John Hejduk dice: "Es una casa muy pequeña y dejando la escalera a la derecha se llega al estudio, creo que en forma de un instrumento musical."¹ Según dice: "Para mí no cabe duda que es como la ósmosis. Si estás rodeado de instrumentos musicales te entran en el cuerpo."²

La relación que se puede plantear entre la música y John Hejduk no sólo está ligada únicamente a la *Wall House 2*. En el programa docente de la Cooper Union³, Hejduk plantea a "los estudiantes de arquitectura el problema de dibujar un instrumento musical."⁴ Algunos de los trabajos realizados durante el curso académico 1979-80 y 1980-81 están publicados en *Educations of an Architect*⁵ (fig.1). Las ilustraciones se titulan *French Horn, Flute, Acordian, Oboe, o Wind-up Mechanical Monkey*. Los trabajos plantean una investigación sobre instrumentos musicales mediante el dibujo arquitectónico. A partir del medio de representación del dibujo, mediante tinta sobre papel, se plantea hacer referencia a la condición material y espiritual de un instrumento musical.

¹ J. Hejduk, Dos conferencias, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia 2001, p.18.

² J. Hejduk, Dos conferencias, cit., p.28.

³ Sobre la Cooper Union Hejduk dice: "Quiero hablar sobre la Cooper Union, que es un lugar especial para mí. Fue fundada por Peter Cooper, que fue un industrial entre 1830 y 1900 en Nueva York. / En los años 50 tuvo la idea de hacer una escuela que se dedicara a la gente que no tenía suficiente dinero pero sí capacidad e inteligencia para ir a la escuela. / Peter Cooper construyó una institución que enseñaría lo que en aquella época era «el arte» de las mujeres y «la ingeniería» de los hombres. / Más tarde, de alguna manera, se unieron y fuimos capaces de enseñar a hombres y a mujeres «arte e ingeniería» en forma de arquitectura." Aparece en; J. Hejduk, *Dos conferencias*, cit., p.6.

⁴ C. Sánchez-Robles et al, (eds), John Hejduk. Seminario de arquitectura, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia 2001, p. 116.

⁵ Los dibujos se encuentran en VV.AA., *Education of an architect. The Irwin S. Chanin School of architecture of the Cooper Union*, New York 1988, Rizzoli, pp. 129-138.

En una de las láminas publicadas en *Education of an architect*⁶ (fig.2) se ven tres dibujos dispuestos en vertical presentando un oboe. Uno, el situado a la izquierda, es una sección de la caña que corta el instrumento por la mitad. El otro muestra el exterior con los agujeros de distinto tamaño y dispuestos de arriba abajo sin mantener una alineación. El tercero, en un entramado de tubos, tornillos y tapas, se distingue un mecanismo metálico de llaves acorde a los agujeros que se muestran en la figura contigua. Por encima la boquilla se repite coronando cada uno de los tres dibujos.

En el primer dibujo se ve representado el espacio interior. Se ensancha desde arriba hacia abajo, desde donde el aire debe entrar hasta donde debe salir para que el utensilio funcione. El cuerpo macizo y sólido, donde el aire no pasa, se muestra dibujado de color negro, resaltando el contraste entre lo compacto e impenetrable que representa el material y la cavidad llena de aire de su interior. Viendo el dibujo contiguo se observa que el grosor que tiene el oboe es casi constante. Sin embargo, el espesor que aparece en el dibujo seccionado y de color negro disminuye a medida que el espacio interior se agranda.

La lámina donde se encuentra el oboe es rectangular. Los tres dibujos están realizados mediante líneas muy finas. Las figuras aparecen sobre un sombreado homogéneo que forma parte del fondo del dibujo. El alzado se presenta con un rallado en vertical donde las líneas dibujadas se encuentran más juntas en el borde que en el centro, indicando el contorno cilíndrico. Hay veintiuna perforaciones cilíndricas en toda la longitud de la caña de distinto radio y dispuestos alternadamente. Las perforaciones son del color del fondo y están remarcados por una rebaba sobre la que coinciden las llaves que aparecen dibujadas a un lado. La sección, dibujada mediante una línea vertical que divide el interior, hace referencia a la simetría del dibujo.

Si se comparan, mientras que en uno se muestra la cualidad de la textura exterior cilíndrica, en su interior no aparece ningún rallado que indique su textura, no hay nada que haga referencia a su concavidad. El perfil que define la sección y que representa el material opaco se encuentra impregnado de tinta, el interior aparece con el color gris de la lámina.

El aspecto exterior que muestra el alzado no se expone en el interior de la sección. Ésta se refiere a un interior que no puede verse. El dibujo manifiesta un interés por mantener encubierta la apariencia interna.

⁶ VV.AA., *Education of an architect. The Irwin S. Chanin School of architecture of the Cooper Union*, cit., p 135.

La definición del dibujo especifica la diferencia que hay entre dos estados, el del espacio y el de la materia. Es una representación, que no solo por referirse a un espacio interno no nos presenta su textura, sino que por ser cualidad espacial alude a su invisibilidad, a lo que no se ve. En el dibujo, el espacio está representado por la propia condición que tiene de no ser visible.

Si nos referimos a la condición invisible de los tres dibujos, da la impresión que se presentan para mostrar ciertas cualidades que son propias del instrumento y de la música. La caña, la boquilla o las llaves dibujadas no pretenden únicamente ser la exhibición de un objeto. No facilitan exclusivamente al observador información sobre su ligereza, o su aspecto brillante y alargado. No queda referido propiamente a la materialidad y a la forma del objeto.

Si se tiene en cuenta que el instrumento no es construido para hacerlo ostensible, que no es construido con la pretensión de hacer alarde o conformarlo para crear un cono vacío en el interior, sino que más bien se formaliza según la música, el dibujo del oboe tal y como aparece insinúa una misma intencionalidad. La razón de ser del dibujo está en mostrar y en hacernos ver algo más del instrumento que lo que se refiere a exhibir de que está hecho o a exhibir su forma. La realización del dibujo pasa por un proceso de análisis en el cual se ha tenido en cuenta la melodía, la nota o el sonido que ocasiona el aire al salir.

Al sonar un oboe, cuando el aire que llena el instrumento sale e invade al oyente, la forma que adopta la música depende de muy distintas manifestaciones que dependen de quién lo haga sonar⁷, de la calidad del utensilio, y también de si el oyente es capaz de apreciar los sonidos. Si se mira el dibujo, la lámina se acerca a esta misma conveniencia. Aunque el dibujo del oboe no hace sonar las notas como cuando se sopla por la boquilla, da a entender que el espacio representado se refiere al momento que es invadido por sonidos. Si nos fijamos en la sección del dibujo, el papel impregnado de tinta nos muestra el corte que se le ha realizado al instrumento para perfilar el límite del espacio

⁷ La música, en este sentido, queda irremediabilmente vinculada a las condiciones humanas, dentro de una concordancia entre la expresión y el sonido referida a conceptos cualitativos. La alusión no se menciona para referirse a la música en sí, si no al hecho de escucharla irremisiblemente dependiente del espacio, el instrumento, el músico y las personas que la presencié.

interior. El color negro de la tinta hace resaltar la figura del sólido seccionado⁸.

Aunque el protagonismo que adopta la figura es resaltado por el color oscuro de la tinta, el sentido que parece mostrar el dibujo está en lo que no aparece dibujado. La hoja de papel parece mostrar un sombreado con manchas difuminadas de color gris. El fondo es una neblina de color claro, que dibujada con carboncillo, es la propia textura del papel la que se presenta como la base del dibujo. Mientras que la tinta hace referencia al material seccionado, el fondo hace referencia al material que rodea al instrumento. El interés de lo que se presenta no está en las figuras, en el dibujo realizado con tinta, sino más bien se encuentra en lo que queda entre ellas, en el espacio que se presenta allí donde no hay dibujo. El espacio que envuelve las figuras, el fondo vacío de tinta y definido por la textura de la hoja, se refiere al sonido que queda envuelto en el aire mientras vibra el instrumento, en el momento que un sonido sale del interior de la caña e inunda el espacio. La ilustración del oboe es un dibujo del aire cuando el instrumento es oído.

En el *Oboe*, la hoja de papel es la música. La tinta es el instrumento musical.

En otra de las ilustraciones publicadas, titulada *French Horn* (Fig.3), aparecen distintas secciones, una detrás de otra, desde el lado superior de la lámina al lado inferior. En el lado derecho, uno junto a otro, hay dibujados dos alzados del instrumento apoyados sobre su campana. Los dos muestran los pistones que han de ser presionados. En uno, se muestran en planta y en el contiguo en alzado. Junto a los pistones unas líneas sinuosas definen los conductos por donde el aire circula cuando son presionados los cilindros. Los dibujos con las secciones se dividen en 18 proyecciones superpuestas. Se encuentran disponiendo un espacio igual entre cada sección y su contigua. En negro se expone la parte seccionada. Al contrario

⁸ "Escribir sobre esta piedra no es como escribir sobre un papel, una tela o un pergamino. Cuando se escribe sobre papel, cualquier pigmento empleado, sea lápiz, carbón, tiza o tinta, se integra en el papel, lo empapa y tiñe, se mete entre sus fibras, que transforma y modifica. Es el propio papel que chupa y muestra, asumida en su interior, la palabra inscrita. La palabra se encarna y vive en la materia misma del papel. Para borrar el letrado habría que fregar el papel, rasparlo, habría que llegar hasta arrancarle una capa de su piel: hasta tal punto está integrado lo escrito en el cuerpo del papel. El papel acepta y hace suya cada letra escrita. La palabra se hace de papel y el papel se hace palabra, habla." VV.AA. *La resistencia de la piedra. Acerca de una pieza de Oteiza sobre el Bidasoa*, ALA.

que en el anterior dibujo, a pesar de ser un conducto se muestra como un sólido.

Si se analiza cada sección se podría identificar el lugar del corte según el tamaño y los orificios que son seccionados. El propio trazado de cada dibujo se concibe desde una progresión. La serie de las secciones dibujadas se corresponde con una sucesión que varía según una función matemática. Se podría establecer una fórmula que concibiera el corte del material seccionado según el punto en el que se pretendiera situar la sección. Dibujar la sección del instrumento supone establecer el diámetro y la separación de los cilindros cortados según el punto por el que se secciona. De la misma manera, un músico debe interpretar las notas al leer una partitura estableciendo una relación con la nota siguiente, y posteriormente la que le sigue.

Observando el dibujo se podría decir que la distancia que hay entre las secciones, el espacio que hay entre un dibujo y otro, se refiere a los tiempos que se establecen en un compás musical. Representan un transcurrir en el tiempo. De la misma manera que cualquier composición musical establece una relación de valor entre las distintas notas con el ritmo que marca el compás, las secciones están dibujadas para expresar una pauta que se refiere al tiempo que hay entre una nota y otra. El espacio que queda entre las secciones dibujadas es una representación del tiempo regulado que produce una melodía. Lo dibujado, las figuras que aparecen unas encima de otras, son como golpes: tac, tac, tac. Producen un choque en la mirada, como lo produce un metrónomo en el oído, al sonar y marcar el tiempo.

En el *French Horn*, la distancia entre las figuras se refiere al tiempo. Las secciones que definen el dibujo se refieren a cada golpe dentro de un compás.

Esta analogía del instrumento musical y la arquitectura, no se refiere exclusivamente a representar las figuras sobre el papel a partir de un aprendizaje. No es una pretensión llegar a representar sobre el papel el objeto referido exclusivamente a una descripción formal.

Si hubiera alguna posibilidad de plantear una mirada que descontextualizara la cualidad del instrumento, en el cual no se tuviera en cuenta su uso, se podría hacer alusión exclusivamente a la técnica del dibujo representado. El perfil que define sus contornos o la calidad de sus acabados, serían la razón del objeto. La cognición del instrumento dependería exclusivamente de todo lo que no tuviera que ver con lo funcional. Esta nueva disposición serviría para interpretar el objeto ajeno al uso y al objetivo de hacer música. En este estado, el instrumento dejaría de serlo. Las condiciones primordiales sobre las que se debería

hablar serían sobre el diseño de la forma, la textura, las técnicas de perfeccionamiento o el acabado del material.

A los estudiantes de arquitectura se les ofrece la propuesta sobre un instrumento musical que exige estudiar las razones por las que es construido, las razones por las cuales se dibuja, lo que expresa su materialidad, su uso, las notas que produce, etc. Se les propone que se razone sobre algo que está indisolublemente ligado al propio instrumento y que ha de quedar manifestado mediante el dibujo lineal. Los alzados, las plantas y las secciones son el medio que propone Hejduk para representar el instrumento y de esta manera poder presentar, por ejemplo, el espacio y el lugar por donde pasa el aire.

Hejduk comenta a los estudiantes la propuesta para que sean capaces de describir la espiritualidad de un instrumento musical a través del dibujo arquitectónico. John Hejduk, "quizás el arquitecto que mejor a comprendido y seguido a Le Corbusier,"⁹ hace una propuesta que se rige desde los principios que Amédée Ozenfant y Charles Edouard Jeanneret mencionan en 1918 cuando dicen:

"Concebir es discernir las invariables plásticas, es proporcionar, es verificar los medios de expresión. «No debe salir de la mano de un artista, dice un pintor del Renacimiento, ninguna línea que antes no haya sido formada en el espíritu».

Con demasiada frecuencia se ha acostumbrado a pintar sin búsquedas previas, bajo el peso de una emoción que uno se esfuerza en expresar mediante tanteos sucesivos. Creemos, en cambio, que la obra debe estar enteramente determinada en el espíritu; la realización técnica ya no es entonces sino una materialización rigurosa de la concepción, casi una fabricación."¹⁰

La complejidad que asume la propuesta exigiendo una exposición de lo espiritual y lo no visible en un instrumento musical, pone de manifiesto la posibilidad para hacer ver las cualidades, también no visibles, que pueda tener implícitamente un dibujo arquitectónico.

Mediante estas premisas, el dibujo musical vinculado a la representación arquitectónica, ocasiona un sentido al dibujo del instrumento que amplía el sentido que puede tener el plano de un proyecto arquitectónico. El dibujo del oboe, trazado mediante una

⁹ F. Marzá et J. Quetglas, *Le Corbusier et le livre*, Col.legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona 2005, p. 86.

¹⁰ A. Ozenfant et C. E. Jeanneret, *Acerca del purismo. Escritos 1918/1926*, El croquis, Madrid 1993. P. 42.

sección y un alzado por los cuales se pretende mostrar su espiritualidad, plantea realizar un ejercicio para después tratar el dibujo de las secciones y los alzados de un proyecto arquitectónico como si fuese un instrumento musical. La propuesta de trabajo tanea manejar el medio de expresión que utiliza el arquitecto con instrumentos musicales que facilitan revelar su alma mediante el dibujo.

Hablar de los instrumentos musicales, requiere por un lado referirse a la música, y por otro lado requiere referirse al espacio donde ésta se produce. Aluden a distintos espacios. Por una parte al espacio propio del instrumento, y por otra, al lugar donde el instrumento es escuchado. No obstante hay una relación entre un espacio y otro. Por un lado la música no solo ha de salir del instrumento que se ha de producir en él sino que además debe apreciarse. Para que esto ocurra, el espacio que rodea el instrumento es tan importante como su espacio interno. Los dos han de estar interrelacionados. Uno no puede funcionar sin el otro.

A partir de lo escrito, se corrobora que el análisis de los dibujos no solo exige conceptuar el espacio dibujado sino también el espacio donde se lleva a cabo el hecho de dibujarlo. Tiene que ver con distintas concepciones. Tiene que ver con el espacio propio que se utiliza para dibujar el instrumento y los materiales utilizados: papel, tinta, escuadra, cartabón, escalímetro y compás. Tiene que ver con el lugar donde se dibuja, un aula. Y por último, tiene que ver con el espacio donde es presentado el dibujo.

Hejduk dice: "La razón por la que planteo este problema del instrumento musical, no sólo aquí sino también en otros sitios, es por que quiero que captéis la materialidad del instrumento, y materialidad no quiere decir madera y cuerdas sino la materialidad del espíritu del instrumento."¹¹ Los trabajos realizados por los estudiantes se dibujan en un medio que plantean la posibilidad de contener la espiritualidad del objeto representado. La propuesta, relacionada con el dibujo de un proyecto, es un modo que plantea tener en cuenta la espiritualidad de una actividad en un espacio arquitectónico.

¹¹ C. Sánchez-Robles et al, (eds), John Hejduk. Seminario de arquitectura, cit., p.116.

CONCIERTO DE LA WALL HOUSE 2 SOBRE PAPEL

Si partimos de la representación de la *Wall House* (fig.4), las plantas y secciones del proyecto se podrían relacionar con los dibujos de las plantas y secciones de un instrumento musical, como el que Hejduk plantea dibujar a los estudiantes de la Escuela de Nueva York. El medio de expresión que se utiliza para representar los dos objetos es el medio de la expresión arquitectónica, mediante tinta sobre papel. De la misma manera que con los dibujos del *Oboe* y el *French Horn* se concibe una espiritualidad propia de la música, con los dibujos de la *Wall House 2* se puede concebir una espiritualidad propiamente arquitectónica. Esto conduce a corresponder el sentido que tiene el dibujo del instrumento musical con el sentido que tiene el dibujo del proyecto de la casa, y por lo tanto la relación no solo va a quedar referida a lo que representan sino también al medio en el que cual se presentan. Se plantea comparar los dos dibujos a partir de un vínculo que lleva a ligar lo que se dice con el modo en el que se dice¹².

En un proyecto arquitectónico, en el conjunto de planos y escritos que lo definen, hay un motivo que es la causa fundamental para que la propuesta surja. Un proyecto es un diseño, un propósito razonado que plantea la relación del usuario con la construcción del proyecto. Proyectar supone pensar en la relación. Mostrar el proyecto de una casa no solo atañe a una exhibición del proyecto que ha de ser construido sino también a un deseo por mostrar un modo de relacionarse. Una casa es vivida cuando se produce una relación sensible en el espacio que

¹² Cuando John Berger en *Modos de Ver* dice: "las pinturas al óleo a menudo representan cosas. Cosas que pueden comprarse en la realidad. Tener una cosa pintada sobre un lienzo no es muy distinto de comprarla y ponerla en la casa de uno. Si ustedes compran un cuadro, compran también el aspecto de las cosas representadas en él. Esta analogía entre la *posesión* y el modo de ver el contenido de una pintura al óleo es un factor que suelen ignorar los expertos en arte y los historiadores", relaciona el medio con el significado de ese medio, en este caso la pintura al óleo. De una manera parecida y en conceptos distintos se pretende hacer referencia a esta cualidad que tiene John Berger para especificar el modo de ver una pintura con el medio que utiliza para exponerse. J. Berger, *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona 1974.

la define. El dibujo arquitectónico del proyecto de una casa es la representación de un deseo¹³.

El hecho de utilizar el medio de expresión del dibujo para representar el espacio arquitectónico, muchas veces conlleva un empeño del arquitecto por construirlo. El dibujo se sirve de unos recursos técnicos que aspiran a definir lo más exactamente posible la representación de lo construible. Si comparamos los dibujos del proyecto arquitectónico de una casa con los dibujos del instrumento musical se puede ver que, en principio, se llevan a cabo para cuestiones distintas. Mientras que el proyecto de la casa es dibujado antes de ser construido, el dibujo del instrumento musical es al contrario. El dibujo es realizado a partir de la pieza construida.

Dibujarlo supone utilizar los recursos técnicos de la expresión gráfica para representar sus características. Tal y como se ha explicado, los dibujos que aparecen publicados en *Education of an Architect* muestran una representación del espacio, la forma o las texturas propias de cada pieza, también se ha comentado que se refieren a atributos propios de la música. No obstante se ha de tener en cuenta que en la propuesta hay un planteamiento para manifestar y hacer ver la espiritualidad de un instrumento musical utilizando el medio de expresión gráfica, como medio propiamente arquitectónico. Se puede ver que a partir de un

¹³ En *c'est ne pas une pipe* el autor nos presenta la dicotomía entre el dibujo del objeto y el objeto representado. La mirada a la pipa dibujada podría ser la mirada al deseo para utilizar el objeto, el deseo de fumar la pipa. El autor trastorna la apetencia escribiendo debajo esto no es una pipa, y por lo tanto no puede ser utilizado como tal. En sí plantea que al no ser una pipa uno no se la puede fumar. "Sin embargo, me temo haber descuidado lo que quizás sea lo esencial en la *Pipa* de Magritte. He actuado como si el texto dijese: «Yo (ese conjunto de palabras que usted está leyendo) yo no soy una pipa»; he actuado como si existieran dos oposiciones simultáneas y bien separadas una de la otra, en el interior del mismo espacio: la de la figura y la del texto. Pero he omitido que de una a otra estaba señalado un lazo sutil, inestable, a la vez insistente e incierto. Y está señalado por la palabra «esto». Por tanto, hay que admitir entre la figura y el texto toda una serie de entrecruzamientos; o, más bien, ataques lanzados de una a otra, flechas disparadas contra el blanco contrario, acciones de zapa y destrucción, lanzadas y heridas, una batalla. Por ejemplo: «esto» (este dibujo que usted ve, cuya forma sin duda alguna reconoce y cuya influencia caligráfica apenas acabo de desenredar) «no es» (no está sustancialmente ligado a..., no está constituido por..., no cubre la misma materia que...) «una pipa» (es decir, esa palabra que pertenece a su lenguaje, compuesto de sonoridades que usted puede pronunciar y que traducen las letras que en esos momentos usted lee)." M. Foucault, *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*, Anagrama, Barcelona 1989.pp. 39-40.

dibujo en el que se han aplicado técnicas gráficas arquitectónicas para plasmar la espiritualidad de un instrumento musical nos puede permitir, con muchos más argumentos, referirnos a la espiritualidad de una casa en el dibujo de un proyecto arquitectónico.

En las publicaciones que presentan el proyecto de la Wall House, aparecen en tres plantas y una sección por el corredor cada uno de los dibujos que se refieren al espacio interior. Viendo las secciones que cortan por el primer, segundo o tercer nivel y comparado con la sección en vertical, se aprecia el espacio dibujado que muestra el pasillo, las escaleras, los baños, las habitaciones, el estudio y el espacio que hay entre cada uno de ellos. Si se compara con alguno de los dibujos de los instrumentos musicales, explicados anteriormente, podemos remitirnos al aire, al movimiento, al programa de la casa, a la distancia o al tiempo que denotan las representaciones del espacio en un dibujo u otro.

Si por un lado nos referimos al aire, se puede ver como los dibujos del *Oboe* y el *French Horn* nos muestran que es necesario un soplo para que el instrumento musical funcione. Nos presentan el espacio interior por donde el aire pasa. No obstante, si uno se enfrenta al instrumento físico realizado con metal y madera, no aparece a la mirada del observador el límite interior del objeto. Uno da por hecho que los agujeros que tapan los mecanismos de metal están conectados y que por dentro pasa el aire. Se piensa, sin la necesidad de destripar ni partir por la mitad el oboe, que el objeto necesita del aire y de su movimiento para que se produzca música. El caso de una casa es parecido. Al verla por fuera uno sabe que dispone de un espacio interior privado que no es necesario verlo por dentro para saber que existe¹⁴. Sin embargo, de la misma manera que el instrumento musical requiere del aire desplazándose para cumplir con su función, la casa para que funcione precisa del movimiento de su habitante. Si para que exista la música es necesaria que sea oída, la casa necesita ser habitada. Tanto un instrumento musical como una casa nos pueden mostrar una misma cualidad de un interior, al mirar desde fuera sin entrar. No obstante, cuando son dibujados, tanto el instrumento musical como el proyecto de una casa, nos evidencian un interior y nos hacen pensar en él.

¹⁴ El profesor Mark Wigley, en el salón de actos de la Escuela de Arquitectura de Valencia, comentaba que nadie de los que habían asistido a su conferencia había comprobado que la estructura del edificio se pudiera caer. Se pensaba que aquello no iba a ocurrir, y que por el hecho de usarse debía de soportar las cargas a las que le era sometido. De lo contrario nadie hubiera acudido a su conferencia.

En las plantas del proyecto de la *Wall House 2* se aprecia la figura del contorno que delimita el interior. En los dibujos se distingue el lugar por donde el individuo se ha de mover. Al mirar el espacio interior de las plantas, de una manera parecida a como se mira el dibujo de un oboe, el proyecto adquiere un sentido que relaciona el espacio interior del dibujo con la idea del movimiento del aire en el espacio construido, de una manera parecida a como se planteaba en el dibujo del instrumento musical. La casa, exige comprender que ésta necesita del aire moviéndose en su interior tal y como lo puede necesitar un oboe. El aire lo mueve el cuerpo. La hace respirar. El movimiento del cuerpo consigue hacer que funcione la casa¹⁵. Esto pone en marcha "la máquina de habitar" cuando el individuo circula por el corredor y las escaleras.

Este hecho de comparar los dos dibujos para relacionar el movimiento del aire con el movimiento del cuerpo plantea además una interpretación sobre el espacio que hace referencia al modo como se va a llevar a cabo la actividad. Si nos referimos a la actividad como la acción de una persona cuando toca un instrumento o la acción de otra cuando se mueve por el interior de una casa, en cada uno de los dibujos se puede ver que además de mostrarnos una representación del objeto, éstos aluden al acontecimiento de tocar un instrumento musical y el acontecimiento de vivir una casa.

Al mirar el dibujo del oboe, y al compararlo con el proyecto de la casa, se puede ver que la referencia al movimiento del aire no es exclusivamente a los sonidos que produce cualquier soplo en el instrumento, sino que expresa una referencia a las notas desde la cualidad de quien sabe tocar el utensilio. La calidad del trazo de la línea, y el orden en que aparece el instrumento dibujado del oboe expone esta particularidad. El detalle de las llaves de metal dibujadas y separadas de la caña hace referencia al tacto y al movimiento del aire como dos hechos imprescindibles para hacerlo funcionar¹⁶. Saber tocar supone acompañar la expulsión del aire de determinada manera cuando se sopla la boquilla con el movimiento de los dedos cuando se presiona cada

¹⁵ "A house's blood is the moving people within when they still-stop". J. Hejduk, *Pewter Wings Golden Horns Stone Veils*, The Monacelli Press, New York, 1997.

¹⁶ No sólo un instrumento musical necesita del tacto para poder ser tocado sino que el dibujo también necesita de él. Quetglas dice: "Dibujar es una actividad en la que se juntan los ojos y la mano, la mirada y el tacto. Ninguno de nuestros sentidos es un canal independiente, autónomo, sino que todos juntos forman un único sistema integrado." Aparece en J. Quetglas, *Artículos de Ocasión*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, pp. 178.

una de las llaves. Éstas controlan el orificio por el que se ha de mover el viento. Las referencias al movimiento del aire que sale por los agujeros, que el dibujo presenta, no están para referirse exclusivamente al sonido de un oboe sino a la música que expresa. El dibujo se refiere, además, al movimiento de los dedos como actitud propia de quien lo toca¹⁷.

Si el dibujo del oboe alude al modo como son producidos los sonidos, la representación del espacio de la casa alude al modo como acontecen las distintas actividades. Hay una correspondencia entre los dos objetos descritos que se refiere a la manera de llevar a cabo la acción.¹⁸

Se puede decir que entre los sonidos para hacer música y las actividades para estar en una casa existe un vínculo que tiene que ver con el modo de tocar un tipo de instrumento y el modo de habitarlo. Si vivir una casa¹⁹, entre otras cosas, supone estar cocinando, estar sentado, estar leyendo, estar durmiendo, estar comiendo, estar estudiando o estar lavándose, el hecho de compararlo con los sonidos de la música supone plantear un modo de estar que tiene que ver con llevar a cabo las actividades según un modo de llevar a cabo los sonidos cuando se hace música. El proyecto de la Wall House plantea una manera de estar. La condición de relacionar las dos ilustraciones no se refiere a la figura que presentan los dibujos sino que más bien se refiere a una representación del espacio para una música y una representación del espacio para una forma de vida. La relación de los dibujos de la casa no quedan referenciados a un planteamiento formal y figurativo respecto un instrumento musical. No es un

¹⁷ John Berger, en un texto sobre Henry Moore escribe: "no estaba fascinado por el análisis de las emociones sino por el tacto: no estaba fascinado por el análisis del subconsciente profundo sino por lo que es tangible." J. Berger, *Infancia, Siempre bienvenidos*, Huerga y Fierro, Madrid 2004, pp. 197-207.

¹⁸ La acción no la refiero exclusivamente al "a priori" de la propuesta de un proyecto, que suele corresponderse con la catalogación de las distintas actividades que lo forman. Más bien tiene que ver con la relación que plantea llevar a cabo una actividad según las condiciones que lo rodean y por lo tanto es una insinuación al modo de llevar a cabo una actividad. Este concepto plantea relacionar la forma que puede tener un espacio con la manera de llevar a cabo la acción. Es algo parecido a diferentes instrumentos que tocados producen diferentes musicalidades.

¹⁹ Alvaro Siza escribe: "Nunca fui capaz de construir una casa, una auténtica casa. No me refiero a proyectar y construir casas, cosa menor que aún consigo hacer, no sé si acertadamente. / La idea que tengo de una casa es la de una máquina complicada, en la cual cada día se avería alguna cosa..." A. Siza, *Vivir una casa*, Alvaro Siza. *Obras y proyectos*, Electa, Santiago de Compostela 1995, p.78.

tropo que denomina la casa como si fuera un oboe o una flauta. La cuestión de relacionar un objeto y otro no está en una forma de la figura que la imagen nos presenta en los dibujos sino que se refiere a una manera de relacionar la música y la vida. La comparación entre los dos dibujos, en un principio referido a la representación del espacio capaz de hacer ver el aire moviéndose por el interior²⁰, lleva a referirse a los sonidos propios de una casa al vivir en ella.

Toda esta cuestión sobre la forma de vida en la Wall House forma parte de una propuesta que surge de un razonamiento sobre el programa. Poner en marcha el cometido según la proposición del edificio supone considerar la interrelación de las funciones²¹, "que está determinada por el *conocimiento* de la presencia de ciertas formas"²².

²⁰ Hay un texto de Josep Quetglas que se titula *Respiración de la mirada*. Más que hacer referencia al contenido del texto, citarlo es para comentar su título. Como bien sabemos, y según el diccionario, la respiración es acción de "absorber el aire los seres vivos, tomando parte de las sustancias que lo componen, y expelerlo modificado." La respiración es la acción que se sucede constantemente en el hombre para poder vivir. Lo hacemos sin darnos cuenta, uno no piensa constantemente que está respirando y sin embargo lo hace porque lo necesita para poder vivir, para no morir. Si se relaciona la respiración con la mirada, se inmiscuye la mirada también como necesidad para la vida, no obstante la mirada no es concebida como acción obligada de los órganos que insuflan la luz. Uno puede dejar de mirar al cerrar los ojos pero no puede dejar de respirar. Respirar de la mirada supone relacionar el aire con la luz. Y aunque tampoco uno piensa en todo lo que ve, la mirada cabe para razonar, escribir, y contextualizar sobre ella. J. Quetglas, *Respiración de la mirada, Artículos de Ocasión*, Gustavo Pili, Barcelona, 2004, pp. 176-187

²¹ Norberg-Schulz escribe: "El control físico está interconectado con funciones específicas, y las funciones, por su parte, están determinadas por condiciones sociales que presuponen la existencia de objetos culturales. Estas cuatro dimensiones no sólo nos permiten hacer un balance de las funciones, interacciones y valores que constituyen el cometido del edificio, sino que también posibilitan la comparación y clasificación de los diferentes cometidos. La historia de la arquitectura nos muestra que éstos se han asignado, normalmente, a dos clases representativas: la de los que tienen un carácter principalmente práctico, y la de aquéllos en los que los objetos superiores juegan un papel más decisivo." C. Norberg-Schulz, *Intenciones en arquitectura*, Gustavo Pili, Barcelona 1998, pp. 82,83

²² C. Norberg-Schulz, *Intenciones en arquitectura*, cit., p. 127.

En la comparación con los dos dibujos, el marco funcional²³ en el que se encuentra un instrumento musical y una casa respectivamente está en el hecho de hacer música y habitar, tal y como se ha comentado. Si para la música es necesario la existencia de los sonidos, para habitar una casa es necesario que se dé cada una de las partes del programa, como comer, dormir, cocinar, asearse, estar o estudiar. La condición que lleva tanto a comprender la música como entender el modo de vivir está en el hecho de que se den los medios para la interrelación de los sonidos y la interrelación de las partes del programa, tanto de un instrumento musical o de una casa respectivamente²⁴.

Si atendemos a las condiciones para los sonidos y la música de un instrumento, mientras que los sonidos son producidos por el movimiento vibratorio que se elabora según diferentes graduaciones, la música es capaz de oírse gracias al intervalo o el espacio entre los distintos sonidos. Entrar en la música, es acaparar el espacio que hay entre éstos. Esta cualidad, que podría darse en un concierto de por ejemplo un contrabajo, un piano, un saxo y una batería, supone asumir el hecho de entrar dentro del espacio sonoro que hay entre los sonidos que produce cada uno de los instrumentos. Es un estado que permite percibir la relación entre ellos. Si por el contrario se escucha cada uno de los instrumentos independientemente, cuando se acostumbra al oído a escuchar únicamente el piano o la batería, el resto de instrumentos se dejan de oír. Escuchar solamente el contrabajo, significa dejar de lado el piano o el saxo. Con esto se pretende expresar que el espacio entre los sonidos es aquel que permite en cierta manera percibir la música. Es una cualidad que faculta concebirla. Es un modo de razonar el sentido de, por ejemplo, un piano junto a una batería o, por ejemplo, un contrabajo junto a un saxo.

²³ "Un edificio está determinado por las acciones que se llevan a cabo dentro de sus muros. En este apartado consideraremos los aspectos físicos de las acciones; un cierto número de personas tienen una actividad que hacer, y necesitan para ello un marco arquitectónico útil." C. Norberg-Schulz, *Intenciones en arquitectura*, cit., p. 74.

²⁴ Hasta este párrafo, se ha llevado a cabo la comparación de la casa con un instrumento musical, equiparando el espacio y el movimiento del aire que se producen en sus interiores. Se plantea la espiritualidad de la casa y del instrumento a partir del movimiento del aire, por ser ambos incorpóreos, etéreos. Por otro lado, tanto el título de los dibujos como de la casa se refiere a conciertos musicales, a partir del siguiente párrafo la comparación es desde el momento que se juntan varios instrumentos musicales o varios espacios diferenciados en la propia casa.

Esta cualidad propia de la música se podría aplicar también al espacio de las palabras habladas. Al pronunciar una palabra y luego otra, después de otra y así, el espacio que queda entre ellas, en continuo movimiento que genera la propia vibración del aire, permite concebir un significado de la expresión del habla. El espacio que hay entre el final del sonido de una palabra y el principio de otra es un lugar que permite la relación de dos personas al enfrentarse una junto a otra para hablar.²⁵ Esto supone notar el movimiento que producen los sonidos cuando se acercan a uno en el momento que le hablan. Es un movimiento casi imperceptible, que no se presenta con la rotundidad de la propia pronunciación sino que queda entre las palabras. La disposición propia de los sonidos, que hay entre uno y otro, dificulta la percepción de lo que no es sonido. Esto plantea la dificultad añadida de poder explicar mediante palabras el sentimiento que produce la pausa cuando uno se encuentra en el espacio del lenguaje hablado. Si cuando se habla y se escucha, se intenta descubrir los sonidos que producen los trasfondos de la propia palabra, se corre el peligro de entrar en el murmullo que impide percibir lo que se dice. No hay posibilidad de devolver mediante las palabras un sentimiento sobre el sentido de los intersticios que quedan entre ellas. Habría que trasladar la propia palabra a un espacio que permitiera comprender justamente lo que no goza de palabras. Un espacio que coincide con lo que hay entre las palabras.

Blanchot habla. Muchos de sus ensayos son investigaciones sobre las palabras. Intentan significar el intervalo que producen. Cuestionan el intervalo. Las palabras son el medio. Es una significación a partir de un ensayo que realiza con palabras. Dice:

“La definición, quiero decir, la descripción más simple de la conversación más simple podría ser la siguiente: cuando dos hombres hablan juntos, no hablan juntos, sino uno tras otro. Uno dice algo, luego se detiene. El otro dice otra cosa (o la misma cosa) y se detiene. El discurso coherente que sostienen está compuesto de secuencias que, cuando hay cambio de interlocutor, se interrumpen, aun cuando se ajustan

²⁵ Jose Luis Pardo escribe: “Yo no puedo «simplemente hablar porque respiro», suspiro cuando hablo (y la mano retiembla cuando escribo), no puedo «limitarme a hablar» porque dejaría de respirar. Pero mientras todos saben lo que significan mis palabras, nadie sabe lo que quieren decir mis suspiros o mis temblores. Todos sabéis lo que significan los términos que utilizo (y, en caso de duda, siempre podéis acudir al diccionario), pero sólo yo sé lo que quiero decir al decirlos.” J. L. Pardo, *La intimidad*, Pre-Textos, Valencia 1996, p.54.

para corresponderse. El hecho de que el habla necesite pasar de uno a otro, ya sea para confirmarse, ya sea para contradecirse o desarrollarse, muestra la necesidad del intervalo. Se interrumpe el poder de hablar, y esta interrupción desempeña un papel que parece subalterno, el papel, precisamente, de una alternancia subordinada. Papel sin embargo tan enigmático que puede interpretarse como portador del enigma mismo del lenguaje. Pausa entre las frases, pausa de un interlocutor a otro y pausa vigilante, la de la audición que dobla el poder de locución.

Me pregunto si se ha reflexionado lo suficiente sobre las diversas significaciones de esta pausa, sin embargo la única que permite que se constituya el habla como diálogo e incluso como habla. Al que habla sin parar terminan por encerrarlo. (Recordemos los terribles monólogos de Hitler y cualquier Jefe de Estado, si goza de ser el único que habla y, gozando de su habla altiva y solitaria, la impone a los demás, sin cuidado, como un habla superior y suprema, participa de la misma violencia del *dictare*, la repetición del monólogo imperioso). Démonos la conversación más seguida, más sustraída al capricho aleatorio. Aun cuando el discurso sea coherente, siempre tiene que fragmentarse cambiando de protagonista. De uno a otro, se interrumpe y la interrupción permite el intercambio. Interrumpirse para oírse y entenderse, oírse para hablar." ²⁶

Habitar supone pasar de una actividad a otra para dejar de hacer algo y pasar a hacer otra cosa. Es un hecho que acontece constantemente en el acto de vivir una casa. Es la relación entre las actividades, como lo es entre distintos sonidos que producen varios instrumentos musicales o el habla entre las personas.

La Grande Bouffe, de Marco Ferreri, aproxima una presentación sobre la actividad de comer en el interior de una casa en la que se omite o se menosprecia el resto de actividades o el momento de dejar de hacer una cosa para hacer otra. En la película, la casa se presenta en un ambiente que acoge un programa para habitar, no obstante Marcelo Mastroianni, Michel Piccoli, Philippe Noiret y Ugo Tognazzi se encierran en su interior y se dedican a comer para no dejar de comer hasta morir. La película presenta la ininterrupción de una de las actividades que se llevan a cabo en una vivienda hasta tal punto que el acto lleva a la muerte. Sobre

²⁶ M. Blanchot, *El Diálogo Inconcluso*, Monte Avila, Caracas 1993, pp. 135,136.

una actividad en el interior de una casa, se podría decir: al que come sin parar terminan por encerrarlo.²⁷

En una casa, pasar de hacer algo para pasar a hacer otra cosa es un trabajo y una decisión que viene dado por la interrupción del hacer. Es un esfuerzo que supone decidirse a empezar una labor y dejar de hacer la anterior. La determinación, propiamente, subordina y contrapone las acciones para dar mayor importancia a una que a otra. La decisión supone poner fin a una actividad para dar comienzo a otra. No obstante, hay un tiempo que está entre los dos, entremedio, que no pertenece ni a la acción que se comienza ni a la acción que se finaliza. Es un lugar de coordinación, que al estar entre lo dos le quita importancia al que prevalece. No subordina. Esta condición de la existencia de un tiempo intermedio proporciona un mismo valor al hecho de comenzar que al hecho de terminar, restando valor a la decisión u obligación que impone el hecho de determinar un tipo de labor y trabajo condicionado por el hecho de habitar²⁸. Al fin y al cabo, no es más que dar una importancia al tiempo entre actividades, que por el hecho de darse se coordinan mediante el espacio que hay entre ellas. Es por lo tanto que la decisión a la preferencia o exigencia de tener que hacer algo deja de ser importante al encontrarse en el espacio intermedio.

El proyecto de la *Wall House* tiene que ver con el modo de plantear las actividades del programa. Cada una de las partes - comer, cocinar, dormir, estar o estudiar- son mostradas en el dibujo del proyecto mediante la representación independiente en cada una de las distintas habitaciones. Cada una se refiere a una actividad.²⁹ La independencia que muestran las salas en los planos

²⁷ Esto hace alusión a lo que Blanchot dice: "al que habla sin parar terminan por encerrarlo." Op.cit.

²⁸ "Vivir en una casa, en una casa auténtica, es oficio a tiempo completo. El dueño de la casa es simultáneamente bombero de guardia (las casas arden constantemente, o se inundan, o el gas se escapa sin ruido, generalmente explota); y un enfermero (¿ya vieron las astillas de madera del pasamanos clavándose profundamente en la raíz de las uñas?); y un socorrista, domina todas las artes y profesiones, es especialista en física, en química, es jurista -o no sobrevive. Es telefonista de guardia y recepcionista..." A. Siza, *Vivir una casa*, Alvaro Siza. *Obras y proyectos*, Electa, Santiago de Compostela 1995, p.78-80.

²⁹ En una casa el tiempo se fragmenta. La linealidad del tiempo, por ser tendenciosa, establece una direccionalidad que puede ser despojada habitando una casa. Transitar de una sala a otra, abandonar el tiempo que acontece en una habitación para entrar en el tiempo que acontece en otra supone romper la linealidad que irremediablemente uno está abocado a sobrellevar.

lo muestra el espacio que hay entre ellas. El dibujo del proyecto manifiesta una separación entre las salas motivada por un espacio sin uso.

La distancia que hay entre las líneas dibujadas de cada pieza, como representación de un espacio que separa, también puede comprobarse en el momento que ocurre la acción de dejar una actividad para pasar a otra en el interior del edificio construido. Si se compara la acción de mirar el espacio que hay entre las líneas que delimitan cada pieza del proyecto de la *Wall House* con la acción de atravesar con el cuerpo el espacio que hay entre éstas, se puede ver que aunque las condiciones varíen y se trate de dos lenguajes distintos hay un significado muy parecido en las dos lecturas.

Viendo los dibujos de las plantas de la *Wall House* se ve como la separación de las piezas referidas a cada parte del programa, está referido a un lenguaje que mediante el dibujo expresa la intención de mostrar una distancia entre cada una de las salas, en las cuales se plantea llevar a cabo parte del programa de la casa. La distancia nos presenta el intervalo, parecido al que se produce entre una nota y otra y que precisamente es el que nos permite diferenciar cada nota. El intervalo separa y distancia las actividades. Hay un espacio que las confronta mediante un lapso referido al espacio y al tiempo.

Tal y como se ha comentado, el proyecto es un designio que sugiere una relación del usuario con la propuesta. Pensar en el espacio entre las estancias, necesarios para acceder a cada una de las habitaciones, supone referirse al tiempo que un individuo tarda en salir de una sala para entrar en otra. La capacidad del cuerpo para dejar un espacio y entrar en otro, en la *Wall House 2* se refiere a la contrariedad que supone franquear un lugar que no dispone de uso. Es un espacio intermedio. Si se piensa en el momento que uno tardaría para pasar de una habitación a otra según las plantas del proyecto, no es el mismo que se utilizaría si se deja un espacio y se pasa a otro cuando simplemente se traspasa un tabique. El hecho que se produce al traspasar el hueco que perfora cualquier pared, es alterado en la *Wall House*

Una casa encierra el tiempo de la actividad del hombre. Lo encierra en distintos espacios donde se desarrollan las actividades que el hombre necesita para vivir. Una casa divide el tiempo. En una casa se sucede el ciclo del tiempo mediante el fragmento, mediante el tiempo que se separa. El tiempo, al ser separado en actividades, se le extirpa su linealidad. Es cuando el tiempo acontece y ocurre en una casa. En la *Wall House* el espacio que hay entre una actividad y otra es a través de un espacio que separa dos salas.

mediante un espacio transitorio, mediante una distancia. Cuando se traspasa un tabique que compartimenta un interior ocurre en un instante. El instante, aquello que pasa entre un momento y otro, en la *Wall House* es perturbado al haber un espacio.

Un instante, de por sí, no dispone de más espacio que el propio hecho que ocurre en el momento que el tiempo está de paso. Ocurre entre dos acontecimientos y sucede cuando uno de ellos deja de serlo para ser otro. El instante no tiene razón de ser en un acontecimiento y ocurre cuando el tiempo es tan breve que llega a ser un diferencial. El instante es efímero y el mismo hecho que lo produce lo consume. Es al tiempo como el fuego lo es al aire.

El instante no tiene medida. No se puede estar siempre en un instante. El instante se relaciona con el tránsito, como manera para pasar de un acontecimiento a otro, sin necesidad de conllevar una relación entre los dos estados. Es un tiempo que no se mide. Es como llevar al límite el valor del tiempo. Un instante no conlleva una relación. No ocurre necesariamente para relacionar dos acontecimientos. La relación se concibe en el tiempo y el instante carece de él, por ser diferencial, por carecer de tiempo.

Mediante el espacio que hay entre las habitaciones se puede ver que las salas no están compartimentadas. El hecho de salir de una habitación supone entrar en el espacio que hay entre ellas. Es un lugar de enfrentamiento, fronterizo, que está entre ellos. Forma parte de una discontinuidad.

La distancia que hay entre las salas es una dimensión que no solo separa dos espacios sino que también se refiere a la fragmentación del tiempo, en el momento que es traspasada la distancia que se plantea entre las salas. Transitar de una habitación a otra transgrede la noción del instante.

La *Wall House*, al modificar el tiempo de un instante, al distanciarlo y darle un valor, en el momento de dejar el espacio de una actividad para pasar a otro espacio, el instante goza de tiempo y espacio. El propio instante se desvanece. Se convierte poco a poco en una variable. Al ser algo más, por si mismo tiene lugar para un significado. El espacio y el tiempo de separación³⁰ adquieren significado.

En la *Wall House*, el espacio entre las salas tiene un sentido que se refiere a aislar las habitaciones. El sentido de separar las salas no surge como necesidad de una actividad. Adquiere un valor

³⁰ Sobre "separarse" Blancot escribe: "El afuera: allí donde conducen los ojos -unos ojos separados del ser, que se podrían considerar solitarios e impersonales". M. Blanchot, *La bestia de Lascaux. El último en hablar*, Tecnos, Madrid, 2001, p. 61.

por el hecho de intercalar espacio, que a pesar de estar fuera de las necesidades que la casa establece y a pesar de estar fuera del lugar donde se llevan a cabo las funciones, no dispone de programa aunque de por sí distancia cada parte del programa.

En este sentido, la *Wall House*, redundante en una expresión que se define desde la contradicción de relacionar actividades al separarlas. Supone establecer un espacio entre ellas. La casa es un medio que establece disociaciones entre las actividades. Supone concretar y concebir el espacio como distancia para que se pueda percibir el hecho de dejar de hacer algo para después hacer otra cosa. La distancia permite percibir el desarrollo de lo que allí ocurre, de lo que al habitante le sucede como protagonista de la casa. La distancia, por lo tanto, en la casa, se plantea como el espacio que permite concebir el tiempo entre dos actividades. Hay un doble sentido en el aislamiento de las partes del programa. Hay un doble sentido en aislar las actividades. Hejduk dice: "This breaking down into independent units, this achievement of ambiguity through the complete isolation of elements is, I might say, the American phenomenon, whereas Europeans achieve ambiguity through interlocking elements."³¹ Si por un lado el vínculo que permite relacionar las distintas partes y las actividades de la vivienda se concibe a partir de un distanciamiento, la contradicción plantea una reflexión sobre como se relacionan cada una de las partes. En la casa se establece una distancia que separa, con la contradicción que conlleva que esa misma distancia al separarlas permite una relación mediante un espacio, como el que hay entre las palabras o como el que hay entre los sonidos, que sin ser palabras o sin ser sonidos permiten su entendimiento.

Si por ejemplo nos paramos a reflexionar sobre lo que ocurre al pasar del estar al comedor o del comedor al dormitorio, tal y como se ha comentado en el capítulo sobre la visita a la casa, es a través de la escalera, que al recorrerla y al no poder ver un punto de referencia en el exterior, uno se aísla. Tal y como se ha comentado, los espacios de circulación, como el corredor o la escalera, impiden una relación visual con el exterior. No obstante el sentido que se plantea no es un aislamiento con el exterior sino consigo mismo. El recorrido que se lleva a cabo por la escalera, a la vez que relaciona partes del programa de la casa a partir del movimiento del cuerpo, evidencia la distancia entre dos actividades. Es un distanciamiento que aparta el cuerpo de la acción propia del programa que se ha de llevar a cabo en la casa. En el recorrido por la escalera, la desorientación y el desequilibrio que se suceden no tienen mayor trascendencia sino

³¹ J. Hejduk, *Mask of medusa*, cit., p. 63.

es a partir de la desorientación y el desequilibrio de uno. Es por lo que uno, al moverse, desubica su cuerpo y lo desorienta.

Es un momento donde el cuerpo al estar pendiente de algo que realiza casi inconscientemente, entra en un estado de desequilibrio entre los estados de las actividades que realiza en la casa, entre el momento de comer, leer, lavarse, cocinar o dormir. Generalmente el momento que hay entre ellos son momentos sin tiempo, no importa lo que duren porque no son relevantes en el tiempo de una actividad que parte de un programa. Estar en una habitación supone dar una importancia al cuerpo que ocupa el espacio en función de la actividad que tenga que desarrollarse en el interior de la sala. Sin embargo dejar de hacer algo para hacer otra cosa supone no hacer, ya que entremedio no está el hacer. Uno se ha de transportar y pasar de un lado a otro. Uno muy bien no sabe como llega a los sitios. Recorrer el espacio supone momentos que, por el hecho de no estar pendiente de lo que uno hace, son inexplicables. No obstante tal y como se comenta en el capítulo de la visita, al percibirse individualmente no son disculpables. No es fácil percibir lo que a uno le rodea cuando está en movimiento ya que al moverse la mente puede adoptar una posición secundaria. Hejduk dice: "I have often thought that when we actually move physically in space our mind takes a secondary position to our body's tactile sensations. When we physically stop moving and become fixed, our mind takes over the primary position. How often while walking when deep in thought do we suddenly re-alize that we have no recollection of having walked from point A to point B. When our mind is working intensively, our body, for all intents and purposes, seems to be fixed and might as well not be in motion."³²

Si por ejemplo, uno está comiendo en la sala comedor-cocina y le entra sueño, lo normal es que diga: -me voy a dormir- y por lo tanto deberá levantarse, salir de la habitación, atravesar el muro, entrar en el corredor, girar a la derecha, entrar en la escalera, girar de nuevo a la izquierda, atravesar el muro para entrar en el dormitorio y echarse en la cama. Después de todo esto si realmente tiene sueño dormirá. Sin embargo todo este recorrido no lo explica. Uno no piensa en ello para decir que se va de una habitación a otra. Se da por hecho. No obstante, también puede ser al contrario. Toda la serie de acontecimientos que uno puede percibir al recorrer la escalera no es que se den por hecho y por eso no se comentan, sino que al formar parte de uno, no es que no se comenten, sino que son indefinibles.

En la escalera de la *Wall House 2* ocurren otras cosas, además del recorrido que ha de hacerse para ir de un sitio a otro. Tal y

³² J. Hejduk, *Mask of medusa*, cit., p. 68-69.

como ocurre si se visita el edificio, la luz que cae desde arriba, ilumina el cuerpo. El límite del espacio es definido por las distintas tonalidades de luz que establece el cuerpo al bajar y que uno ve. A través del espacio, a través de la distancia³³, entre los cuerpos sobre los que se proyectan las distintas tonalidades de luz y el cuerpo de quien mira, uno puede acercarse a ver el reflejo de su cuerpo en movimiento.

Si se compara el espacio entre las salas con la música, o sea con el espacio que hay entre los instrumentos que la componen, es porque de una manera parecida se puede atribuir al espacio entre las actividades de la *Wall House*. Es como el espacio de relación de la música, en donde se pone de manifiesto por un específico poder de revelación que se obtiene mediante los sonidos, el drama de lo representado. Ocurre en el momento de la experiencia musical y en el momento que se aprecia, mediante los sentidos y el tiempo de una simple relación entre el espectador y el músico. De igual modo ocurre entre el habitante y la casa, como acto comunicativo sin fines prácticos, el momento de la relación entre las actividades, entre leer y comer, estudiar y dormir. Es el momento de la experiencia que se da entre una actividad y otra, el momento en el cual ocurre una relación entre el habitante y el espacio de la escalera como el espacio que hay entre las actividades. Es el momento que las relaciona tal y como ocurre entre nota y otra, o entre dos instrumentos musicales, entre dos partes de una pieza musical.

La casa se presenta como un tema musical. El momento de escuchar algún tema musical de músicos como pueden ser Perico Sanbeat, Vicente Espí, Albert Sanz, o Ramón Cardo, entre otros³⁴, la música no expresa únicamente el optimismo, la tranquilidad y la alegría que se podría desear al escucharla, sino que además muestra la consternación, la desolación, la tristeza y el desconsuelo que revela lo opuesto, como expresión de la diferencia, donde en un soplido, al tocar una tecla, o al golpear un platillo se

³³ "Todo cuanto la mirada muestra es mostrado separado de nosotros. La mirada nos dice nuestra separación de cuanto vemos." J. Quetglas, *Artículos de Ocasión*, cit., 2004, pp. 179.

³⁴ El hecho de citar a Perico Sanbeat como saxo alto y flauta, Vicente Espí como batería, Albert Sanz como piano, o Ramón Cardo como saxo tenor, y añadir además a Jesús Santandreu como saxo tenor, Toni Berenguer como trombón de varas, Santi Navalón como piano, Jordi Vila como contrabajo, Voro García como trompeta, Joan Soler como guitarra, Lucho Aguilar como contrabajo, David Pastor como trompeta, Kiko Berenguer como saxo, Felip Santandreu como batería, Lluís Llarío como contrabajo, o Andrés Belmonte como flauta entre tantos otros que tocaron en la ciudad de Valencia, es por las veces que siendo escuchados han influido en el escrito de este capítulo.

manifiesta una sensación, "de forma que lo Bello es el resplandor de un misterio"³⁵.

"A través del espacio siento que está ahí, en la distancia, en la proximidad: me busco a mí mismo en el espacio. Pero, como no puedo dejar de ser espacial, sé también que nunca me encontraré, aunque nunca me reuniré conmigo mismo hasta ese punto de fusión en el cual podría ser uno sin fisuras, no dividido. Así que de mí mismo sólo sé en la distancia y gracias a la distancia. [...] Mis cómplices y, por tanto, mis íntimos, son aquellos que caben en esa distancia que mantengo con respecto a mí mismo, los que me ayudan a sentirme a mí mismo."³⁶

Es algo parecido al cuento del elefante "Babar". Sobre el cuento Hejduk escribe: "There's one incredible drawing of the Babar story, a double page spread depicting day and night. The composition is diagonal. It shows a bunch of flying elephants - Babar being an elephant - and they have goodness and hope and optimism and all that written over them, beside them, underneath. That's on one side of the diagonal, the top side. Then there's a whole bunch of monsters on the bottom half. They are running away. It's captioned greed, jealousy and so forth. I looked at that drawing many, many times. I read those stories to my daughter Renata many, many times. And what I slowly realized was that in the daytime the animals were all elephants, and they all looked alike. It's really, when you come to analyze it, a phenomenological projection."³⁷

En el momento que se transita por la escalera, al ir de una sala a otra, es donde uno ve la proyección de la luz en movimiento después de iluminar el cuerpo. Es un resplandor, donde el tiempo de lo que acontece está entre el tiempo de los acontecimientos propios de una casa.

³⁵ J. L. Pardo, *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Ediciones del Serbal, Barcelona 1991.

³⁶ J. L. Pardo, *La intimidad*, cit., p.161.

³⁷ J. Hejduk, *Mask of medusa*, cit., p. 63.

DEL CUADRADO AL MURO. ENTRE 20 AÑOS O UN INSTANTE

Los bocetos que aparecen en una lámina publicada en *Mask of Medusa*¹ (fig. 1) nos presentan las plantas de las casas que proyectó John Hejduk en un periodo de tiempo que dura 20 años. En el dibujo se exponen 24 plantas dibujadas de forma esquemática con rotulador sobre papel. El repertorio de los proyectos de viviendas van desde la *Texas House 1*, proyectada entre 1954-55, y la *Wall House 2*, proyectada entre 1972-74. A cada una le acompaña una numeración remarcada por un círculo grueso que va desde el número 1 hasta el número 21. Hay otra numeración donde cada proyecto se muestra referido a un tiempo, a unos años que aparecen señalados debajo de cada trazado. Otras marcas advierten de la singularidad, no sólo de cada propuesta sino del grupo de casas al cual se refieren, donde una línea ondulada, por debajo de los bocetos, remarca siete casas con el título *Square Series*; contigua a ésta, una línea recta con doble trazo remarca tres casas tituladas *Diamond Series*, y seguidamente, las numeradas con el 11 y 12, están remarcadas con un zig-zag bajo el título *Wall Series-Phase I*.

El color gris claro del fondo del papel queda resaltado por un gris más oscuro dibujado con rotulador que subraya la relación de casas vinculadas a las *Diamond Series*, a la *1/2 House*, a la *3/4 House*, a la *Wall House 1* y a la *Bernstein House*. Otros distintivos dibujados con el mismo rotulador señalan cada planta.

Las propuestas, según el grupo al que pertenecen, se denominan *Texas Houses*, *Diamond Houses* y *Wall Houses*. Las primeras son siete propuestas para viviendas, se definen a partir de la figura de un cuadrado y son proyectadas entre 1954 y 1961. Las segundas son dos propuestas para vivienda y una propuesta para un museo. Son proyectadas entre 1962 y 1967 y se definen a partir de la figura de un rombo. Las *Wall Houses*, con ocho propuestas para viviendas y alguna variante de éstas, se definen a partir de un muro y son proyectadas entre 1964 y 1974.

Si se atiende a cada uno de los grupos, en las *Texas Houses*, desde la *Texas House 1* hasta la *Texas House 7*, las viviendas se configuran como resultado de una investigación sobre la figura geométrica de un cuadrado que va apareciendo con más claridad a medida que el proyecto es más tardío. En las *Diamond Houses*, cada planta tiene forma de rombo. Aunque la planta es realmente un cuadrado definido por sus lados iguales y sus ángulos rectos, hay

¹ John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, Rizzoli, New York 1985, p.285.

una disposición del interior de las casas en las que prevalece la diagonalidad y el giro a 45 grados de la figura geométrica, que predispone al espectador para verla como si se tratara de un rombo. Esta propuesta de tres casas con forma de rombo es el resultado de la serie de las *Texas Houses*. Si nos fijamos en la geometría del perímetro podemos ver que la planta ha sufrido un giro respecto a las plantas de las propuestas anteriores. Los dos grupos parecen disponerse a partir de una obsesión: generar el perímetro de las plantas con la figura geométrica del cuadrado y del rombo respectivamente.

En las *Wall Houses* el muro que aparece en cada propuesta, como característica de esta serie, surge a partir de una transformación un tanto más complicada. Es consecuencia de la figura de la serie anterior ya que el rombo se transforma al estirar dos de sus vértices para convertirse en un muro. Por un lado se tracciona una de sus diagonales y se comprime la otra.

El repertorio de dibujos que aparecen en la lámina de los bocetos, muestra una concordancia entre ellos, al exponer una transformación² en la que se manifiesta la modificación de las plantas como progresión geométrica.

Otra progresión transcurre en el tiempo. Las fechas y la sucesión de números encerrados por un círculo ligan cada propuesta con el resto por una correlación lineal que va desde 1954 hasta 1974. No obstante esta correlación únicamente nos interesa para definir la sucesión de los proyectos comprendidos en un periodo. El conjunto de bocetos se plantea vinculado a una investigación que trata sobre la transformación de la forma de un cuadrado, la forma de un rombo, y la forma de un muro. Los proyectos son como un proceso que concluyen con las *Wall Houses*. Uno de los últimos dibujos de la lámina, fechado entre 1972-74, es la *Wall House 2*.

Cuando Hejduk explica su biografía, en una de las dos conferencias que ofreció en Valencia, dice: "La segunda Wall-

² En algunas publicaciones de John Hejduk se pueden encontrar varias referencias a este proceso. "FOLLOWING WALL HOUSE I CAME THE BYE HOUSE (Wall House 2) and Wall House 3 (which was later incorporated into the Cemetery for the Ashes of Thought). Within the publication *Fabrications* were a number of variations on the theme, or different versions of the "Wall House" idea.

Simultaneously with the inception of the Wall House a series of projects evolved called the $\frac{1}{4}$ House, $\frac{1}{2}$ House, $\frac{3}{4}$ House, taking the basic geometry of a square, circle, and diamond and dividing these basic shapes into parts, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$. Deeply structured into these studies were the construction and traditional system of columns, walls, beams, slabs. The $\frac{3}{4}$ House exuded some kind of mysterious space. Here the construction system generated the L form shape, supporting wall with geo-metric (square, circle, diamond) fireplace and either circular, square or diamond columns." John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., p.60.

House es la Bye-House, es la más importante de todas las Casas-Pared." ³ Sin embargo, la lámina no parece darle el protagonismo que Hejduk le da en su conferencia. El dibujo de la planta es más pequeño que el resto de los dibujos de las otras plantas. Únicamente cuatro líneas definen el boceto. En él aparece el estudio, el corredor con una línea doble, el muro dibujado con una raya y la sala de estar. No sólo aparece más pequeño el boceto sino que Hejduk parece haber ocupado menos tiempo al dibujarlo que en el resto de los bocetos. No obstante, la lámina se refiere a un proceso y las *Wall Houses* son parte de ese proceso. El interés que muestra la casa no se encuentra en la clasificación.

En la lámina, la casa no se manifiesta únicamente a partir de unas necesidades. No surge exclusivamente para satisfacer las partes de un programa. En la lámina, la casa forma parte de un desarrollo a partir de las propuestas anteriores, a partir de las *Texas Houses* o las *Diamond Houses*. Surge a partir de una investigación.

Si se mira de nuevo cada uno de los esquemas dibujados de la serie, se perciben los bosquejos como una sucesión. El dibujo no tiene la pretensión de mostrar las exigencias y los compromisos a los que se ha de enfrentar cada propuesta. Más bien, las distinciones que puede haber entre una *Texas House* y una *Diamond House* quedan referidas al propio proceso. Su formalización queda expuesta para liberarse de cualquier cometido que plantee una lectura pretendidamente erudita sobre cada casa. La mirada al dibujo tiene que ver con la secuencia de los proyectos como transformación geométrica. Tiene que ver con la modificación del cuadrado en una diagonal y tiene que ver con la dimensión de la arista, cuando el cuadrado se estira. Cada uno de los esquemas, cada dibujo, es presentado como una continuidad que forma parte del anterior y del siguiente boceto, y a su vez del que le sigue y así.

En la lámina de otro dibujo (fig.2), también realizado por Hejduk y publicado en *Mask of Medusa*⁴, se expone en la parte inferior la alteración que sufre un cuadrado al modificarse su diagonal. En la hoja se descubren distintos bocetos. En ellos se puede ver la figura de un cuadrado, la figura de un rombo, la superposición de unas figuras, unas representaciones en sistema isométrico, unas letras que hacen referencia a los vértices del polígono y su diagonal, y en la parte inferior la planta de una *Diamond House*. Ésta se presenta mediante una perspectiva isométrica por la proyección que hay dibujada debajo de ella. En la parte inferior

³ John Hejduk, *John Hejduk. Dos conferencias*, cit., p. 46.

⁴ John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., p.251.

y por encima de la *Diamond House* se encuentra, envuelta con un punteado, la representación de la modificación del cuadrado presentado en cinco fases. En él se ve cómo la figura se va transformando y cómo el cuadrado girado aparece progresivamente mermado de superficie. Mientras que en los cinco bocetos la diagonal vertical mantiene su dimensión, la diagonal horizontal disminuye y modifica la figura. El polígono, al contraerse, se convierte en una arista vertical.

Hejduk dice:

"He pasado 10 años de mi vida con este cuadrado y he pasado otros 5 años de mi vida dividiendo el cuadrado. Cuando hice una isométrica del cuadrado obtuve un rombo. Si hubiera puesto un piso encima de otro en el cuadrado hubiera conseguido esta isométrica de tres niveles.

Un día hice una planta de un rombo y cuando hice la isométrica del rombo obtuve esto.

Esto tuvo un efecto muy profundo en mí por las siguientes razones: si dibujo una sección del cubo, se vería así. Ahora voy a hacer una isométrica del cubo con esta sección A B C D para trasladar la parte de arriba, la parte de abajo, la parte de delante y la parte de detrás a esta figura. Os pido que consideréis esto por un minuto.

Ahora si yo dibujo una diagonal en esta sección, desde A hasta D, la diagonal se dobla y desaparece a la vez. Lo cual supone un sistema de proyección nuevo. El viejo sistema de proyección implantó la perspectiva, el sistema isométrico, el desvanecido. Pero siempre tenía el problema de la diagonal ya que no estaba en dimensiones reales. Los lados estaban en dimensiones reales pero, la diagonal no. En mi sistema de proyección solo hay esto, la diagonal se ha doblado y ha desaparecido." ⁵

El texto, comparado con las dos láminas, plantea la sucesión vinculada a una investigación sobre la figura del cuadrado, la figura del rombo y su diagonal, y el sistema de representación.

Por lo tanto, las plantas de las *Wall Houses*, se configuran a partir de una evolución que relaciona los bocetos de cada una de las propuestas de las casas con un proceso de investigación a partir del sistema de representación isométrico.

⁵ John Hejduk, *John Hejduk. Dos conferencias*, cit., pp. 35-36.

Si nos detenemos a mirar la última lámina comentada (fig. 2) vemos que aparece un cuadrado en el lado superior izquierdo. Por debajo hay un rombo e inferiormente un cubo representado en una perspectiva isométrica. Respectivamente, a la derecha de éstos, aparecen dibujadas las superposiciones de cada figura. Una encima de otra, superpuestas y construyendo una isométrica, nos presentan la superposición de la figura del rombo. A su vez junto al rombo aparece la superposición de la figura del cuadrado. En el lado izquierdo, en la mitad de la lámina, aparece un triángulo. Las líneas de cada uno de sus lados aparecen repasadas tres y cuatro veces, recalcando el contorno de la figura. El boceto parece representar el sistema de proyección del que habla Hejduk, donde la proyección de la mirada, en planta, se proyecta sobre un plano en una representación cónica. Contiguo a éste hay otros dos triángulos. De los tres, el más alto es un triángulo isósceles con dos lados de doble tamaño que el lado de su base. El siguiente se asemeja a un triángulo equilátero y el tercero a un triángulo escaleno. Si se relacionan los tres triángulos con los dibujos que representan la transformación del rombo, comentados anteriormente, podemos ver que si los triángulos plantean la proyección de la mirada sobre un objeto, la transformación del rombo plantea el objeto mirado. Ambas nos presentan una relación de las figuras que el ojo ve cuando estas últimas se transforman. Mientras que la altura del triángulo se refiere a la distancia que hay entre el observador y el objeto al cual se mira, por debajo, la transformación se refiere a la pieza mirada. La transformación se refiere a la desfiguración de los perfiles del objeto mientras uno se mueve, y por lo tanto, cuando varía la distancia entre el observador y el objeto mirado⁶.

El planteamiento sobre el proceso permite interpretar la relación de la pieza con el observador.

En este sentido el significado que adoptan las plantas, referidas en la lámina con los bocetos (fig. 1), se colapsa al ver el proceso de transformación del cuadrado, referida en la lámina con el proceso de transformación (fig. 2). Cada uno de los esbozos se presenta desde la alteración que sufre respecto el proyecto anterior. Esto, que quizás tiene que ver con la transformación que plantea la figura del cuadrado y el rombo, es además una

⁶ Sobre esto, más adelante en este capítulo, con ejemplos de la *Dag Hammarskjöld Memorial* de John Hedjuk y *les Maisons en Série pour Artisans* de Le Corbusier, se comenta la transformación de la figura del cuadrado en relación a la distancia que se tiene respecto a los dos edificios, en el supuesto de ir acercándose a éstos mientras son observados.

investigación sobre un sistema de proyección referido al plano vertical.

Si por un momento nos abstraemos del significado del proceso y nos fijamos únicamente en la lámina primera (fig. 1) vemos que cada uno de los bocetos, concernientes a cada una de las distintas propuestas, tiene como referencia el plano horizontal. Son dibujos que, mediante esbozos, aluden a las plantas de las propuestas mediante una sección paralela al suelo. En cierta manera, el proceso y su representación está supeditado a este plano horizontal, tanto en las plantas dibujadas como en la lámina que muestra y proyecta la mirada hacia la superficie de la mesa donde se encuentran los dibujos. Sin embargo, si se tiene en cuenta que la diagonal de cada una de las figuras, ya sea la de un rombo o la de un cuadrado, se sitúa en el interior del polígono, al transformarse éste convirtiéndose en una línea, la diagonal se disipa y deja de serlo. No solo se colapsa el espacio representado del interior, sino que aquello que hace referencia al plano horizontal desaparece. El interior deja de ser representado. El significado de plantear la referencia a un plano que se eclipsa concierne a un planteamiento donde el plano vertical se establece como un plano preferente. Éste no sólo colapsa el espacio sino también el propio medio de representación que altera al observador cuando ve que un plano de referencia horizontal se transforma en un plano de referencia vertical.

La base de referencia del dibujo es el plano de la mesa sobre el que se apoya el papel donde los bocetos se encuentran dibujados. El plano de referencia de las propuestas son las plantas, seccionadas por un plano que coincide con la base de referencia de la hoja de papel. No obstante, en la *Wall House*, al disponer de un plano de referencia vertical mediante un muro, dicho plano se representa mediante una línea. El plano horizontal que establece la representación de los bocetos imposibilita exponer el nuevo modo de referencia. Hay una contraposición entre una base de referencia y otra. Las *Wall Houses*, consideradas como conclusión de la transformación, colapsan el espacio de representación. La representación del proceso alude a un plano que no puede ser mostrado en el sistema en el que se representa el proceso. Es dibujado con una línea que se refiere al muro, al plano vertical.

Esta interpretación, surge al ver los dos dibujos que aparecen en *Mask of Medusa* (fig. 1 y 2). No es más que un razonamiento que se produce al relacionar un dibujo y otro. Es una relación que transforma la manera de mirar los dibujos de las *Wall-Houses*. Adquieren otro cariz. El muro, ya sea en el dibujo de una planta o un alzado, va a estar representado por una línea o un

rectángulo respectivamente. Un muro que es un referente en el proyecto de la casa.

Con esto, y como introducción a una conceptualización sobre el plano vertical y el plano horizontal, se plantea que una vez se han mirado estas dos láminas no se puede desatender las conclusiones que se obtienen analizando cualquiera de las casas del proceso, ya sea una *Texas House*, una *Wall House* o una *Diamond House*.

En los dibujos que realiza Hejduk y donde se muestran unos 24 esquemas de las casas que él proyecta, se puede mirar cada uno de los esbozos para identificar la casa a la que se refiere cada uno de ellos. Sin embargo, como se ha explicado anteriormente, cualquier mirada no puede ser excluida de la globalidad del dibujo. Por un lado parece como si la lámina, mediante la numeración y los años que acompaña a cada boceto, solamente pudiera ser vista desde un seguimiento y con una perseverancia que llevara a mantener la mirada en una misma actitud: la de ver una serie que va desde el primer esquema hasta el último.

Por otro lado, aunque se ven 24 esquemas de distintas propuestas, las cuestiones propias de cada proyecto se desvía del sentido al que se refiere la lámina. Si se atendiera a cada proyecto en sí, al ver los planos de una de las *Diamond House*, una *Texas House*, o una de las *Wall House*, se podría ver las cualidades de cada planteamiento, en donde se podrían establecer distintos enfoques. Se podría estudiar el proyecto de la casa según las necesidades, el programa, la superficie, o la situación. Se podría considerar el espacio, imaginar las condiciones de luz, la materialidad de los cuerpos, y se podría llevar a cabo una investigación según sus distintas formas. Es una de las muchas maneras con las que se puede responder al estudiar los planos de un proyecto arquitectónico.

La manera de mirar la serie de las casas expuestas con los bosquejos es distinta de la manera de mirar los planos de cada proyecto. En el sentido que tiene mirar la hoja con los bosquejos, no quedan expuestas las cuestiones específicas referidas a cada casa.

El dibujo plantea una actitud alejada de los requerimientos de cada propuesta. No hay indicios que lleven a pensar en la función propia de las casas. Están representadas con esquemas. Son bocetos. Están liberadas de su condición como instrumentos realizados y proyectados para unas necesidades, para cumplir unas funciones. Mirar los bocetos supone discriminar las creencias referidas a las condiciones que ha de cumplir la casa. Si por un lado el boceto no dispone de la información suficiente para el análisis de los requisitos de cada una de las propuestas,

cualquier reconocimiento que se pueda hacer a cualquiera de las casas no tiene cabida al mirar el dibujo de la serie. El dibujo está libre de los compromisos que exigen pensar con una predisposición. Es una manera de manifestar una transformación.

No obstante, si al mirar la lámina nos referimos a la transformación del cuadrado excluido de la información propia de cada proyecto, el caso contrario, la mirada a los planos con las plantas y secciones de cada uno de los proyectos no excluye pensar en la transformación del cuadrado. Es una cuestión que lleva a analizar las casas sin olvidar que parten de un proceso de transformación.

Si vemos las plantas de cada una de las propuestas de las Texas Houses que aparecen publicadas en *Mask of Medusa* se puede observar que se conforman a partir de la figura de un cuadrado (fig. 3-9). Las plantas de cada una de las casas se encuentran inscritas en un cuadrado, que se va conformando con más precisión geométrica a medida que el proyecto es más tardío.

En la *Texas House 1* (fig. 3), la planta de distribución está ordenada a partir de la figura de distintos cuadrados, conformados por la estructura de hormigón armado de unos 30 centímetros de lado que se ubican en sus vértices. Otras figuras cuadradas más pequeñas se ubican en los cuatro lados principales: arriba, abajo, a la izquierda y a la derecha. La casa, tal y como aparece dibujada en planta, dispone de dos baños en el lado izquierdo, otro baño en el lado derecho, una cocina en la esquina inferior derecha, tres habitaciones en las esquinas superiores izquierda y derecha, y otra en la esquina inferior izquierda. Entremedias se ubican distintas salas de estar y por encima de la cocina el comedor. Junto a los dos dormitorios del lado izquierdo hay una fuente con agua. La distribución se organiza en una sola planta con una escalera de caracol que permite descender hasta el nivel del terreno. La casa se ubica en la posición central de una parcela rectangular separada del suelo mediante una estructura de 24 pilares cuadrados de unos 30 centímetros de lado y unos 38 pilares también cuadrados más pequeños entremedio de los anteriores. Otros pilares aún más pequeños se dispersan geoméricamente en el perímetro de la planta.

Tanto por la figura definida por la estructura como por el bosque de pilares de distinto tamaño, la geometría cuadrada se conforma más claramente en el centro de la casa. Los cuadrados de menor tamaño que hay en los bordes quebrantan la figura exterior. Además, salvo en el centro, los otros cuadrados quedan interrumpidos, en los lados, por la estructura de menor sección. El bosque de pilares que conforma la estructura del edificio se dispersa hacia el borde exterior de la casa.

La *Texas House 2* surge de la *Texas House 1* (fig. 4). La estructura de pilares cuadrados regula la compartimentación que se organiza en planta mediante figuras cuadradas de algo más de cuatro metros de lado. En la esquina superior, izquierda y derecha, y en la esquina inferior derecha se ubican los dormitorios. En la esquina inferior izquierda está la cocina. Entre éstos se encuentra la sala con el comedor, la sala de estar

y el recibidor. Hay una sala que tiene un pequeño estanque con agua.

La casa se distribuye en una planta, levantada del suelo mediante un zócalo de un metro de altura.

Si en la planta de la *Texas House 1* los resaltes que hay en los cuatro lados desfiguran la forma cuadrada que define el límite de la planta, en la *Texas House 2* los resaltes situados en la parte superior e inferior quedan integrados en la figura de un cuadrado por un porche que bordea la casa en los otros dos lados. Al compararla con la anterior parece que la figura geométrica está más definida.

La *Texas House 3* (fig. 5), al igual que la *Texas House 2* se sitúa sobre un zócalo. El proyecto de la casa surge de la *Texas House 2*. Los dos accesos a la casa se ubican en dos lados opuestos, y descentrados, hacia el vértice derecho por arriba y hacia el vértice izquierdo por abajo. Tiene un patio interior con forma cuadrada en planta. Lo rodea un corredor por el que se accede a las distintas dependencias. La distribución conformada por los baños, los dormitorios, el salón, la cocina, el almacén, el corredor, la sala de audición o el patio -posiblemente lleno de agua-, se inscriben en el interior de un cuadrado, definido en planta por los tabiques y la estructura de acero junto a algunos pilares de hormigón armado hacia el exterior. Los resaltes que aparecían en los anteriores proyectos pasan a formar parte del interior del cuadrado. Fuera queda el porche que bordea la parte superior e inferior de la planta dibujada.

Si seguimos con la *Texas House 4* y la *Texas House 5* (fig. 6-7), el corredor desaparece y la planta con forma de cuadrado se define exclusivamente en la figura que delimita el perímetro de la planta. En la *Texas House 5* (fig. 7) el mobiliario se interpone entre las líneas que dividen el cuadrado y que conforman la estructura de soportes y vigas de hormigón, asociando la división que ocasiona la estructura de pilares y vigas en cada casa.

Si nos fijamos, el cuadrado principal de la *Texas House 1*, definido en el centro de la casa, se expande hasta acaparar los bordes y el interior de la casa en la *Texas House 5*. A partir de aquí, La *Texas House 6* (fig. 8) al introducir la figura del cuadrado también en las fachadas, obliga a conformar la vivienda en distintos pisos. Las escaleras se ubican en el exterior, siendo englobadas por la figura del cuadrado en la siguiente y última propuesta de las *Texas Houses*. La *Texas House 7* (fig. 9) se conforma por la figura de un cuadrado en planta y por la figura de un cuadrado en los alzados. La superposición de cada

una de las plantas genera la figura de un cuadrado en vertical.
La casa origina un cubo.

El proyecto de las Diamond Houses se presenta en una publicación de la Cooper Union, *Three Projects. John Hejduk*⁷. El libro, de formato cuadrado, incluye un texto de presentación que comenta el giro de la planta cuadrada y el modo de representación (fig. 10-13). La propuesta consta de dos proyectos de viviendas, la *Diamond House A* y la *Diamond House B*, y un museo, la *Diamond House C*. Las plantas del proyecto, dibujadas con la precisión y dureza que generan los trazos de un dibujo realizados a tinta y con regla⁸, se definen mediante figuras referidas al cuadrado girado con los vértices confrontados a los lados de la hoja. Las axonometrías que presentan la superposición de los pisos en vertical se disponen con los lados paralelos al límite de la lámina, de manera que la planta se dispone como un cuadrado. Los dibujos muestran un contraste entre la figura, delimitada por su borde, y el fondo del papel sin dibujar. Muestran una delimitación muy clara de un interior y un exterior. Cualquier trazo se refiere al interior, dibujado por líneas o tramas que remarcan el suelo, el grosor de un muro o la estructura, encerradas dentro del perímetro subrayado por dos líneas.

Si atendemos a la propuesta de una Diamond House, se puede ver como las plantas se exponen dispuestas desde la superposición de las plantas y los forjados por un lado y desde los límites que encierran el perímetro cuadrado por otro.

El proyecto de la *Diamond House A* (fig. 14), consta de 13 láminas⁹. En él se exponen las 4 distribuciones que tiene el edificio, una planta de cubierta, 5 axonometrías seccionadas por cada una de las plantas, una axonometría exterior y una imagen de la maqueta. En las plantas del proyecto el suelo aparece dividido por líneas que dibujan cuadrados en cuyo interior se ubica el mobiliario. En sus vértices se ubican los pilares de la estructura, conformada por una sección circular de color negro. Los tabiques compartimentan el interior, distanciándose de los

⁷ J. Hejduk, *Three Projects. John Hejduk*, The Cooper Union School of Art and Architecture, New York 1969.

⁸ "It was the first time that Hejduk used a fine pencil. The brittel 8H and 9H inherently began to suggest an architectural content as much as the plans and elevations themselves." P. Eisenman, Preface, *Seven Houses*, The Institute for Architecture and Urban Studies, New York. Pp. 1-2.

⁹ La publicación que recoge el proyecto completo es J. Hejduk, *Three Projects. John Hejduk*, cit. En J. Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., pp. 240-251, aparecen algunas plantas del proyecto.

ejes de la estructura. En la última planta los tabiques se conforman por líneas curvas y aunque está techado por un forjado perforado no dispone de cerramiento vertical en el perímetro.

El proyecto de la *Diamond House B* (fig. 15), consta de otras 13 láminas. En él se exponen 4 plantas del edificio, una planta de cubierta, 5 axonometrías seccionadas por cada una de las plantas, la axonometría con una vista de la cubierta y otra axonometría con los muros del interior sombreados. En las tres plantas principales del proyecto se puede observar que hay un predominio de la diagonal del polígono. Los muros remarcados por el color negro dividen la planta en bandas paralelas a la diagonal. No sólo se encuentran sombreados los muros. Otro sombreado, conseguido mediante una malla de cuadrados muestra los baños y las cocinas. El resto de las salas se conforman por un sombreado muy suave que contrasta con el mobiliario, del mismo color que el fondo de papel. En la última planta la distribución cambia: aparecen tabiques curvos y rectos con partes descubiertas, sin forjado de cubierta.

El proyecto de la *Diamond House C* (fig. 16) consta de 4 láminas. En él se expone una planta y una axonometría, la axonometría con una vista de la cubierta y una imagen de la maqueta. En planta, unas líneas horizontales coincidentes con la estructura divide el interior en ocho partes. En vertical otras líneas en el pavimento, coincidentes con la carpintería y la estructura, dividen el interior en 24 bandas verticales. Tabiques curvos y rectos compartimentan el interior.

Los tres proyectos se definen desde el dibujo de los objetos que contiene el perímetro. Por la claridad geométrica del contorno y por la aglomeración de objetos que este encierra se define un interior y un exterior. Da la sensación de que se le da importancia a mostrar el interior repleto de objetos: los pilares, las vigas, las carpinterías, las escaleras, los tabiques, los forjados, las mesas, las chimeneas, las sillas o los sanitarios. El dibujo parece mostrar el contraste de un interior ocupado y un exterior desprovisto.

Los dibujos están realizados con tinta sobre papel. Hay un contraste entre lo que supone definir el interior de la casa y el espacio exterior. El fondo es blanco, el color del papel que aparece sin dibujar. La doble línea de borde, de color negro, enmarca el interior. Mediante el sombreado gris y las juntas del pavimento, junto a los muros seccionados o el mobiliario, cada planta es presentada individualmente en unos planos, como superpuesta a las plantas inferiores, como aparecen en las isométricas. Mirar el contorno es la manera de identificar las plantas del proyecto. Es una manera de distinguir el perímetro del objeto.

Cualquier aspecto que se refiere a la distribución, al programa, al espacio o a la actividad, se encuentra dentro del perímetro que define la planta cuadrada y girada. Todo lo que se pretende estudiar de estos proyectos se puede encontrar dentro, en un interior repleto, invadido y determinado por todo aquello que encierra el borde, y superpuesto en vertical. La mirada a cualquiera de los planos de una *Diamond House* va a estar determinada por las líneas que dibujan un interior. Mirar la hoja blanca de papel es ver un exterior sin dibujar.

Esta representación deliberada del interior, el exterior, el área y su ocupación, el perímetro y el borde, lleva a la comparación de las *Diamond Houses* con las *Wall Houses* en relación con el proceso de la transformación geométrica (fig. 17).

Viendo las propuestas de las Wall Houses (fig. 18) -y pensando en el supuesto de la transformación del cuadrado-, el borde y el límite que conforman las Diamond Houses, en las Wall Houses, se transforma en un muro. La diagonal del cuadrado al estirarse se fusiona con los lados que definen el perímetro. Es una propuesta que, planteada desde la transformación de la figura, fusiona el interior con el límite de las anteriores propuestas. Esta transformación plantea la fusión del espacio interior sobre un plano vertical. El colapso que supone la transformación del cuadrado, al estirarse y convertirse en un muro, desbarata la definición del interior. Supone la ruptura de la superposición y delimitación del espacio.

Si se comparan en este proceso las plantas de las Wall Houses con las plantas de las Diamond Houses, en el transcurso y en el momento del colapso mediante la transformación del perfil se destapa lo interno y se pone al descubierto aquello que únicamente se percibía al mirar al interior de las plantas de las Diamond Houses. En el proceso, en la transformación que colapsa la figura del cuadrado, las Wall Houses suponen el resultado de dejar fuera del muro y del límite de la casa aquello que se refiere a la distribución, al programa, al espacio, o a la actividad. El interior queda exhibido.

Este planteamiento del muro, del límite de la casa y del interior exhibido se puede ver también en algunos proyectos de Le Corbusier, como la Villa Savoye, o la Villa Stein¹⁰.

En el proyecto de la Villa Savoye (fig.19), la planta de la terraza muestra un lugar al que se accede subiendo. La rampa junto a la escalera, como medio de relación de espacios superpuestos, permite acceder a la cubierta por encima de las otras dos plantas. En ésta, la disposición de los tabiques o la ausencia de la superposición superior, indica diferencias con los pisos inferiores. Es un lugar donde, en su mayor parte, la ausencia del techo, como límite del espacio interior de la

¹⁰ Sobre la Villa Stein Hejduk escribe: "Le Corbusier's earlier buildings such as Villa Garches were magnificent conceptions of the flat two-dimensional aspect of architectural form, yet are curious because of the insistence of a single preferred point of view; the facade is presented as a flat composition to the eye of the observer, very much like the plans. There is in the elevation a recall of the Renaissance vision of external form, the problem of composing upon a two-dimensional surface." John Hejduk, *Mask of medusa*, cit., p. 48.

vivienda, libera la última planta de la casa descubriéndola hacia el cielo y la vegetación, acercándose a lo exterior.

En uno de los proyectos de las *Diamond Houses*, el "Project B", la última planta parece disponerse de manera parecida a la *Villa Savoye*. Liberado de la superposición de otras plantas por encima, el interior del perímetro cuadrado se define por una distribución conformada por tabiques curvos y rectos que definen una figura amorfa techada. El resto, está al aire libre. Queda desalojado de un interior completamente ocupado. Las plantas de los otros pisos, en los tres proyectos, se caracteriza por una distribución mediante una geometría ortogonal. En esta última planta hay un predominio de la curva. Algunos tabiques son de vidrio y la cubierta cubre sólo en parte el perímetro tabicado.

Este protagonismo de la última planta, más cercana al cielo, conformada por los tabiques curvos junto a la liberación del espacio interior y de la geometría ortogonal, parece ser una de las características que define el proyecto de la *Wall House* respecto a los precedentes.

Durante las investigaciones sobre la *Wall House 2* se entendía que la influencia de los proyectos de Le Corbusier y Pierre Jeanneret sobre la casa tenía que ver con el espacio exterior e interior. En un principio, se entendía que la semejanza entre los proyectos estaba en la cualidad que tienen para supeditarse al espacio exterior, como hemos visto. No obstante, al estudiar el proceso sobre la transformación del cuadrado, parece que la consecución del colapso del espacio, representado por el cubo que se estira, requiere de un estudio más minucioso sobre un interior que se libera del perímetro cuando la figura se abate. Viendo la última planta de alguna de las casas, como la *villa Savoye* o la *Villa à Garches* (fig. 20) donde en su mayor parte la ausencia de forjado de cubierta libera la planta del límite superior, se intuye que puede haber también un vínculo entre las plantas de Le Corbusier, eximidas del techo, y las plantas de la *Bye House*, donde cada sala se halla eximida del muro.

Este tratamiento de los proyectos de Hejduk como un proceso que va desde las *Texas Houses* hasta las *Wall Houses*, en el cual las propuestas se plantean, entre otras cosas, como motivo de una correlación, no solo hace referencia a una cuestión de liberación del interior y la geometría ortogonal y perimetral, sino también al sentido y al alcance que pueda significar introducirse en un interior que ha quedado fuera¹¹. Referir el proceso a una

¹¹ "Dentro de la casa siempre está el «afuera». Lo que aguarda al penetrar y desvelar lo más escondido del interior de la caja es, paradoja, un inesperado exterior, «otro» exterior, un exterior más verdadero, de superior valor a cuanto había recorrido el visitante

transformación geométrica alude al espacio de las *Diamond Houses* que ha sido colapsado al estirarse la diagonal para formalizarse la *Wall House*.

Las Texas Houses, las Diamond Houses y las Wall Houses, son los instrumentos para un ensayo sobre como se modifica la figura geométrica de un cuadrado que se convierte en un rombo para transformarse en un muro y como el interior de una casa, al quedarse fuera, lleva a conceptuar el interior y el exterior, no de la casa sino, del habitante.

antes de entrar." F. Marzá et J. Quetglas, El libro abierto, *Le Corbusier et le livre*, Col.legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona 2005, p. 82.

DE LA DAG HAMMARSKJOLD MEMORIAL A LES MAISONS EN SERIE POUR ARTISANS

Un precedente a la culminación del proceso antes comentado es el *Dag Hammarskjold Memorial*¹², proyectado por John Hejduk (fig. 21-22). La propuesta aparece publicada en *Mask of Medusa*, en el mismo capítulo donde se encuentran las Texas Houses, que cronológicamente van entre 1954 y 1963. La propuesta es un monumento conmemorativo con forma rectangular en planta. Está delimitado por un perímetro donde dos de sus lados tienen doble tamaño que los contiguos. El borde, según los alzados, lo conforma un muro de unos 3 metros de alto. Es un muro perimetral en el cual se hallan cuatro accesos y dos huecos cuadrados que situados superiormente impiden la visión de lo que pudiera haber tras el muro. En el interior se diferencian dos partes. En la parte derecha hay un rectángulo y un cuadrado en la parte superior junto a otro mayor en el que se inscribe otro cuadrado. En la parte izquierda hay una serie de cuatro rectángulos iguales alineados en vertical. Los cuatro rectángulos conforman cuatro hendiduras en el suelo en las que hay en cada una siete árboles plantados en línea. Entre ambos están los caminos de aproximación al monumento con forma de cubo. El rectángulo con el cuadrado inscrito es una superficie piramidal donde se sitúa el monumento, un cubo con su base apoyada sobre los ángulos poliedros a una altura que no supera un metro.

Si imaginamos el momento en el que se entra al recinto una vez se traspasa cualquiera de los huecos que dispone el muro que delimita la parcela, se puede observar que atravesar el acceso plantea un acercamiento hacia el cubo ligeramente levantado. El cubo tiene dos huecos que hay en dos de sus vértices enfrentados. Adentrarse va a suponer enfrentarse a las caras del cubo. Para entrar es necesario acercarse a una de las esquinas en la que se encuentra el hueco de acceso. Para llegar al vano uno debe

¹² Sobre este proyecto Hejduk escribe: "There was a project between the series of the Texas House studies and the Diamond projects which was called the Dag Hammarskjold Memorial. It was located on the U.N. Plaza, off the East River. It was a monument and was contained within four walls. There were trees that you went under through footpaths and the site at the cube was slightly raised. In the plan you carne in, went up a little stair into the diagonal and there in the center was the monument itself. You exited out upon the diagonal overlooking the river. There was just a cube which began to move. The cube isometric began to move into a diamond. It's important the way light penetrates the cube, the way the shadow is importan! to the diagonal features of the Hammarskjold project." John Hejduk, *Mask of medusa*, cit., p. 50.

aproximarse mientras sube ligeramente la pendiente que posee el suelo. Durante este trayecto la figura del monumento que se presenta a la vista, se va a ir deformando hasta el instante de irrumpir en su interior, donde repentinamente la imagen cambia al aparecer los lados internos. Una vez dentro uno se encara a la salida en dirección diagonal mediante un recorrido por el interior. Se ha de subir unos escalones y como si de una trayectoria se tratara se camina hasta el otro hueco que se halla enfrenteado.

La propuesta plantea la experiencia de acercarse a un cubo, para entrar por uno de sus vértices y salir por otro. La propuesta plantea que en el momento en el que se accede a la parcela, sobretodo desde el instante en el que se ve la pieza tridimensional hasta que se accede al cubo, el objeto mirado, sobreelevado del nivel del suelo que pisa el visitante, adquiere un movimiento que deforma sus superficies como si se ejerciera una tensión violenta en sus caras. El momento de entrar, un instante antes de traspasar el hueco que se encuentra en el vértice, la tensión es tan grande que la pieza tridimensional se aplasta literalmente sobre el cuerpo que entra. En este lapso la figura tridimensional y volumétrica se abate sobre un plano en un espacio de tiempo tan pequeño que debería medirse como un diferencial, un tiempo infinitesimal que proporciona un cambio de estado tan intenso que podría entenderse como una manera de percibir "el momento del presente".

Sobre esto Hejduk dice:

"To answer that I have to rely on an idea called «the moment of the present.» In his book, *The Failing Distance*, Jay Fellows talks about the factor of looking into perspective, which is a diamond configuration flattened out with the point in the distance. So that at the moment of madness, the diamond configuration turns in upon the person internally. Well, that moment is the hypotenuse, which is the point of entry-exit, the threshold. The hypotenuse of the diamond-perspective is what I call the moment of the present which I suspect might also be considered the moment of death. I can't tell you that because I haven't had that experience yet. But the hypotenuse of the perspective is constantly in motion and flat-tening as you approach any building from the exterior. It flat-tens out right on top of you at the moment of entry – the moment of the present. It is the quickest condition time-wise; also, it's at once the

most extended, the most heightened, and at the same time the most neutral and repulsive.”¹³

Hejduk, a partir de esta tesis sobre la transformación de la hipotenusa en constante movimiento cuando uno se acerca desde el exterior, plantea una experiencia visual que él mismo refiere en el proceso de las *Texas Houses*, las *Diamond Houses* y las *Wall Houses*. No obstante, la relación que se puede plantear entre la experiencia arquitectónica que uno percibe al enfrentarse al monumento, comparado con las tres series desarrolladas entre los años 50 y 70, presenta la complejidad de poder establecer un vínculo entre un razonamiento que parte de un proyecto realizado durante 24 años y las sensaciones que produce la experiencia al enfrentarse a la propuesta *Dag Hammarskjold Memorial*, proyectada unos años antes. Da la sensación de que el proyecto es un fundamento que permite relacionar conceptos atribuidos al tiempo, al espacio, al movimiento y a la visión desde la experiencia que sufre el cuerpo al enfrentarse a la propuesta. La transformación del cuadrado se relaciona con la propia experiencia en el tiempo. La deformación que sufren las propuestas en el proceso sugerido por Hejduk -mediante el cuadrado, el rombo y el muro- plantea una definición teórica sobre como los objetos se transforman. Es una reflexión sobre la deformación. Es una manera de presentar un razonamiento sobre una alteración que se producen en las figuras que uno ve mientras se mueve. Es un razonamiento sobre una experiencia arquitectónica.

Al igual que sucedía al comparar el proyecto de Hejduk con algun proyecto de Le Corbusier, si relacionamos el proceso de las tres series de casas y el *Dag Hammarskjold Memorial* con *les Maisons en Série pour Artisans*¹⁴ de 1924 (fig. 23) se puede ver que “la caja de aspecto cúbico”¹⁵ que proyecta Le Corbusier contiene los fundamentos del planteamiento de Hejduk. En únicamente dos plantas y una sección del proyecto que aparece en las obras completas de Le Corbusier, se encuentran las tres partes principales que definen la transformación del cuadrado. No sería muy descabellado afirmar que la planta baja del proyecto para *les Maisons en Série pour Artisans* se corresponde con las *Texas Houses*, la planta primera con las *Diamond Houses* y la sección por la diagonal con las *Wall Houses*; o si lo planteamos con una mayor

¹³ J. Hejduk, *Mask of medusa*, cit., pp. 62-63.

¹⁴ El proyecto se encuentra publicado en Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Ouvre complète 1910-29*, Ed.d'Architecture Girsberger, Zurich 1934. p.54.

¹⁵ Vid; J. Quetglas, *De visita, Le Corbusier. Maquetas*. Delegación de Sevilla del Colegio de Arquitectos, Sevilla 1989. p. 21.

concreción, la planta baja podría referirse al cuadrado, la planta primera al rombo y la sección a la diagonal.

LA PLANTA BAJA Y LA PLANTA PRIMERA DE LES MAISONS EN SERIE POUR ARTISANS

En la planta baja de *les Maisons en Série pour Artisans* (fig. 24) las líneas del dibujo que muestran las paredes seccionadas componen la figura de un cuadrado. El perímetro tiene un grosor ennegrecido, totalmente en uno de sus muros y parcialmente en los otros tres. En el dibujo, un plano acotado de la planta inferior, aparecen los muros de carga, un pilar circular, el mobiliario, unas líneas de cota y referencias al programa de la casa. En esta planta se ubican la cocina, diferenciada por la pila y el refrigerador, y el taller separado de la cocina por el arranque de la escalera y el pilar central. En el exterior hay un pequeño banco sobre un pavimento de baldosas y un escalón a la entrada junto a la proyección de una marquesina que se adosa a dos de sus lados.

La figura que puede verse es un cuadrado. El dibujo de la planta baja, con el contorno resaltando sobre el resto de las líneas y el centro del polígono, hace que nos fijemos en este plano a partir del protagonismo que adopta el borde. A pesar de los apéndices dibujados, de las líneas de cotas, del arranque de la escalera o del mobiliario de la cocina, la figura geométrica mantiene su forma a pesar de lo que pueda aparecer dibujado a su alrededor. Además, si seguimos mirando, si nos fijamos en lo que no aparece, la figura geométrica del cuadrado se enfatiza por lo que oculta el dibujo, por lo que está encubierto. No es necesario precisar mucho para darse cuenta que la línea que define la proyección del altillo no está delineada. Hacer referencia a esta línea, referir la planta al espacio que define la altura del techo, supondría mostrar la raya a trazos entre los dos vértices. Si queremos darnos cuenta que el espacio interior queda dividido se debe mirar la planta superior.

En la planta primera (fig. 25) se halla la diagonal dibujada junto al mobiliario y los tabiques que delimitan el lugar para dormir. La planta está fragmentada, no solo por la diagonal que atraviesa el interior de un lado a otro sino también por el contraste entre una parte que aparece repleta y otra parte que aparece vacía. Estas condiciones transforman el dibujo. Si por un lado la diagonal confiere a la figura una trascendencia, ya que adopta una importancia dentro de la figura del cuadrado, por otro el lado repleto y el lado vacío configuran dos estados opuestos y a su vez enfrentados. El dibujo muestra una desigualdad. Exige fijarse en algo más que en las distribuciones del proyecto. Va a exigir fijarse tanto en las partes que producen el desequilibrio como fijarse en el significado y la interpretación que se le puede dar a esto.

El contorno de la planta inferior, la continuidad que se establece en el perfil cuadrado cuando se mira la pieza, queda perturbada por la diagonal si se observa el dibujo de la planta superior. Al ser oblicua, al cruzar transversalmente el interior del polígono, la diagonal desequilibra el seguimiento del contorno. Concede un efecto que modifica la figura. Si nos fijamos en esto, el efecto hace que toda la pieza voltee 45 grados mediante un movimiento que gira sobre el centro y que tiende a alterarla de tal manera que aparece a la vista como si fuera un rombo. La línea que une los dos vértices desfigura la pieza y confiere inestabilidad.

La planta superior del proyecto para la casa taller tiende a ser vista con la diagonal en vertical. Al estar inclinada, desestabiliza la figura de la planta.¹⁶ Presenta un movimiento que transforma la figura en el momento, en el que se mira una planta y consecuentemente la otra.¹⁷

De una manera parecida a lo que se comentaba respecto a la planta baja, el contorno no sólo no se disipa por los añadidos dibujados, con el pavimento o el banco, sino que también la figura se mantiene por lo que no aparece dibujado. Si en la

¹⁶ No solamente la inestabilidad en la planta primera puede atribuírsele al giro de la figura ocasionado por la diagonal. Roger Such establece una serie de transformaciones que va desde el proyecto de las casas en serie para artesanos hasta el proyecto de viviendas de Enric Miralles y Carme Pinós en Igualada, en los que se puede ver en una serie de dibujos, cómo la figura de la planta se modifica como si se tratara de una característica propia que incita a plantear distintas transformaciones del proyecto de Le Corbusier. R. Such, *Transfiguraciones: de Le Corbusier i Pierre Jeanneret a Enric Miralles i Carme Pinós, Massilia, 2003. Anuario de estudios lecorbusierianos, Caja de arquitectos, Barcelona 2003. PP.100-101.*

¹⁷ Esta característica que le otorga la línea inclinada en el interior del cuadrado no solamente es consecuencia de la diagonal. El resto de líneas dibujadas también origina inestabilidad en el cuadrado. Si nos fijamos en la distribución de las habitaciones y el mobiliario, se puede ver que la variación que generan es semejante a la que establece la línea que cruza el cuadrado. Al fijarse en las dos partes de la pieza, una se encuentra repleta y la otra se encuentra vacía. En una los tabiques, los armarios y una cama rellenan la parte superior del polígono. En otra en el lado de doble altura, únicamente la escalera ocupa esta mitad, y al adosarse a la diagonal parece que forme parte de ésta. Da la sensación de que el lado repleto pese, desestabilizando el lado superior frente al inferior. El lado superior se desplaza paralelamente sobre el inferior deformando la figura y estableciendo un movimiento que hace que se asemeje, de nuevo, a un rombo. Es algo parecido a un rombo dispuesto con uno de sus lados apoyado sobre la horizontal: consecuentemente se desestabiliza hacia un lado.

planta inferior no aparece dibujada la proyección de la diagonal o si el pavimento al exterior con el banco junto al peldaño de la entrada no perturban la figura del cuadrado, en la superior la marquesina de la entrada, que no está trazada, ayuda a que la figura se vea también como un rombo. Si hubiera un apéndice en el lado inferior izquierdo de la planta se rompería la simetría del contorno. La tensión propia de la diagonal en el interior del cuadrado se reduciría y la fuerza que ejerce la diagonal sobre el vértice inferior dejaría de tener tanta presencia. Si se mira la pieza con la diagonal en vertical, la figura se presenta como un rombo, ayudado por el hecho de que no aparece el cuadrado de la marquesina.

Con los dos perímetros, con la diagonal ausente y la diagonal dibujada, con las distribuciones y con lo repleto de una parte y lo vacío de otra, el dibujo de la planta del proyecto adquiere un aspecto que parece más referido a manifestar una expresión de los planos en su conjunto. Esta condición subordina las líneas que definen la distribución de cada planta respecto al perímetro que los encierra, supeditándose las cuestiones propias del programa a la forma de un cuadrado y a la forma de un rombo en la planta baja y la planta primera respectivamente.

Las dos plantas se disponen sobre la base de un cuadrado de siete por siete metros. Aunque en la lámina las plantas se encuentran una junto a otra, se entiende que están superpuestas verticalmente en un volumen con forma de cubo, y es necesario observarlas conjuntamente si se desea analizar el proyecto. Si se comparan las dos partes, la mirada va a ir dirigida correlativamente de una planta a la contigua para ser dirigida de nuevo a la anterior. La mirada va y viene. Son vistazos que implican duda. Inducen a mirar de un lado a otro, por la indeterminación que constituye iniciar un análisis a un plano arquitectónico donde muy bien no se sabe a que corresponde cada línea. En este balanceo de la mirada, en décimas de segundo, la mente encaja y hace corresponder las dos distribuciones para distinguir que la cocina se encuentra por debajo del dormitorio doble o que la puerta se encuentra en una esquina de la diagonal. No obstante, lo peculiar en la visualización simultánea de los dos dibujos no está en poder diferenciar los peldaños de la escalera, el banco de la cocina o las estanterías de los dormitorios, si no en el ir y venir de la mirada que permite percibir como se deforman los contornos de las plantas. Es un efecto visual que trasforma la figura de la planta superior y permite percibir la alteración que hay entre ambas plantas. Presentan una transformación.

El cuadrado, mediante lo repleto de una de sus mitades y mediante la diagonal, desencadena unas sensaciones que atribuyen a la

figura un movimiento que la deforma. La relación que puede haber entre estas dos mitades parte de la impresión que ocasiona fijar la vista en los dos planos. Al ser comparados, en el momento que se deforman, adopta más importancia la sensación que produce ver la figura transformándose que el valor que adopta la línea por aquello que representa. Esta condición, el vaivén de la mirada, el vistazo a una planta y consecuentemente a la otra, deforma la figura como si de un zoótrofo se tratara, y ocurre de un modo semejante a como se transforman las figuras cuando se proyectan a través de un cinematógrafo.

Si se compara la transformación que se produce al mirar las plantas con la imagen en movimiento de una proyección cinematográfica, en la cual la representación se realiza mediante imágenes fijas proyectadas sucesivamente una tras otra a velocidad constante, no es difícil darse cuenta de que es posible presentar el movimiento de un objeto mediante la figura de una imagen estática. Si imaginamos uno de los primeros instantes de la proyección cinematográfica, el momento en el que se presenta en una pantalla la imagen filmada por los hermanos Lumiere¹⁸ donde se ve un tren que parece que vaya a atropellar literalmente a los espectadores, se podría pensar que el asombro de los asistentes debería ser tal que más de uno, asustado por aquellas imágenes neófitas, debió sentir un violento deseo de salir corriendo de aquella sala. La imagen en movimiento, el intento que hasta el momento se había querido representar mediante la pintura¹⁹, se mostraba en unos instantes mediante el descubrimiento del cinematógrafo, un aparato infernal para muchos en aquel momento.

¹⁸ Una de las películas donde aparece el film de Lumiere se titula *Lumiere y Cía.* En ella, una serie de directores de distintos países graban con la misma cámara de madera que utilizó Lumiere, unos minutos de cine. Acompañan con sus cortos otra grabación, la del tren de Lumiere llegando a la estación. En la película aparecen directores de cine como Abbas Kiarostami, que nos presenta el momento de freír un huevo, o también se puede ver la mirada de Ulises al resurgir de las aguas, del director griego Theo Angelopoulos.

¹⁹ Le Corbusier dice: "En el campo de las artes, en el campo de la pintura, el fenómeno de geometría intervendrá cada vez más; la pintura considerada hasta ahora normal, permitida, la de imitación, no podrá reinar en exclusiva. Será reemplazada por un haz de hechos plásticos nuevos que, por una parte, la desembarazarán del interés que podía tener desde el punto de vista representativo -hago alusión al cine y a la fotografía, que absorben por sí solos todas las curiosidades de orden representativo- y que, por otra parte, harán que ya sólo pueda vivir de las relaciones que existen entre sus colores, sus masas, sus líneas, por consiguiente de la proporción y las cualidades de orden matemático que ahí se encuentran." Le Corbusier, *El espíritu nuevo en arquitectura*, COAATM, Murcia 2003. p.24.

Si nos paramos a pensar en cómo se define la propuesta de Le Corbusier, el proyecto de *les Maisons en Série pour Artisans* dispone de los planos en los cuales se presenta una idea referida al movimiento de la imagen tal y como podría presentarlo un cinematógrafo. Entre una figura y otra, entre la planta baja y la primera, se encuentra la deformación que nos presenta el movimiento. Se trata de imágenes que por su condición de imagen modificándose no están dibujadas, pero que la mente es capaz de componer. Por ello exponen el sentido de un objeto transformándose.

LA SECCIÓN DE LES MAISONS EN SERIE POUR ARTISANS

Entre los dibujos del proyecto no se encuentran únicamente el plano de la planta baja y el plano de la planta primera. En el proyecto, que aparece publicado en *Vers une architecture*²⁰, se incluyen dos plantas, una sección, una perspectiva del exterior y otra perspectiva del interior junto a un texto explicativo²¹ (fig. 23). Al mirar en el interior de la sección (fig. 26) se ve que los trazos dibujados se corresponden con los trazos del interior de las dos plantas. Se debe mirar la sección y a continuación mirar las plantas para identificar cada una de las piezas que la componen. Aparecen en el dibujo la barandilla de la escalera, la barandilla del altillo, el cilindro en la parte central, la ventana en la planta baja, el forjado de cubierta seccionado, el forjado apoyado sobre el nivel del suelo, un sumidero bajo del

²⁰ La publicación del proyecto, además de aparecer en la obra completa; Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1910-29*, Ed.d'Architecture Girsberger, Zurich 1934; se puede ver en, Le Corbusier, *Vers une architecture* (1923), Arthaud, Paris 1977. La versión española se encuentra en Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, Apostrofe, Barcelona 1998.

²¹ El texto que acompaña los dibujos dice así: "MAISONS EN SERIE POUR ARTISANS 1924. - Le problème: loger des artisans dans un grand atelier (mur libre de 7 m X 4 m 50) très éclairé. Diminuer la dépense en supprimant les cloisons et les portes, en réduisant par un jeu d'architecture, les surfaces et les hauteurs habituelles des chambres. La maison porte sur une colonne unique, évidée, en ciment armé. Murs isothermiques. Dans toute la maison, 2 portes. La soupente en diagonale permet au plafond de se développer dans son entier (7m X 7m); le mur aussi montre ses dimensions les plus grandes et, de plus, on créa par la diagonale de la soupente une dimension inattendue: cette petite maison de 7 mètres impose à l'œil un élément capital de 10 mètres de long." Aparece en; Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1910-29*, cit., p.54.

En la versión española dice: "Casas en serie para artesanos. El problema: albergar a los artesanos en un gran taller (muro libre de 7 m. por 4,50 m.) muy claro. Disminuir el gasto suprimiendo los tabiques y las puertas, reduciendo, mediante un juego arquitectónico, las superficies y las alturas corrientes de las habitaciones. La casa se apoya en una única columna hueca de cemento armado. Muros isotérmicos de "solomita" (paja comprimida) revestida en el exterior por 5 centímetros de "cement-gun", enyesado por el interior. En toda la casa sólo hay dos puertas. El desván en diagonal permite que el techo se desarrolle en toda su extensión (7 m. por 7 m.); el muro muestra también sus dimensiones mayores y, además, se ha creado por la diagonal del desván una dimensión inesperada. Esta casita de 7 metros ofrece a la vista un efecto capital de 10 metros de largo." Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, cit., p.215.

soporte, los tabiques seccionados y unas cotas que indican tres alturas.

El alzado interior, tal y como está dibujado, no se ajusta a la proyección desde donde se secciona. Se muestra una sección que no representa lo que se debería ver desde donde se sitúa el corte. Éste es por la diagonal al corresponderse la dimensión de la recta que une los dos vértices de la planta con la longitud de la diagonal. No obstante, mirando el dibujo se pueden ver las siguientes características: el cilindro que representa el soporte estructural desde su arranque hasta cerca de la parte superior se encuentra entero, la escalera no está seccionada, los salientes de la barandilla que en planta forman dos curvas tampoco, los escalones están dibujados con una línea de puntos por detrás del peto y los tabiques de la cocina y los dormitorios que se ven en las plantas no aparecen. Son condiciones del dibujo que muestran una particularidad que evade lo preceptivo de la sección de un dibujo lineal, y por lo tanto no se muestra objetivamente la sección desde donde se supone la línea de corte.

Esta característica incita a pensar que, tal y como se muestra el alzado de la sección, el plano es un dibujo que podría tener la función de aportar una información añadida, ya que por un lado, al seccionar por la diagonal la magnitud entre los dos vértices aparece íntegra y por otro la totalidad del alzado por delante de la barandilla de la escalera también aparece, aunque debiera quedar por detrás de la sección.

Pero si pensáramos que la sección se ha dibujado con otro carácter, que se desvía de la función de definir las alturas o el alzado interior, quizás se podría entender que es una muestra de lo que expresa la propuesta y que forma parte del proceder que plantean las plantas.

Pensemos pues que la sección, al ser uno de los tres planos del proyecto, forma parte del proceso de transformación que se emprende con el cuadrado y el rombo. Pensemos que es parte de un proceso en el que se satisface "la reacción de nuestros sentidos frente a un efecto óptico"²². Pensemos que es la culminación de un proceso. Pensemos que la deformación de las plantas se detiene repentinamente con la sección como parte del proceso.

Ya hemos visto que las plantas presentan a la mirada un movimiento generado por un giro que se produce en torno al centro de la figura. Si se estima que la deformación, que se plantea con la figura de un cuadrado que tiende hacia un rombo, no culmina con el giro de la planta primera sino que se desencadena una transformación progresiva hasta el aplastamiento de sus lados,

²² Le Corbusier, *El espíritu nuevo en arquitectura*, cit., p.33.

donde una de sus diagonales se va acortando hasta que sus dos vértices completan la transformación en el momento que se superponen, entonces la deformación del rombo alcanza su máxima y se convierte en un plano vertical. Este plano es la sección. Es la culminación de la deformación que plantean los otros planos. Es el resultado de una transformación en la que aparecen la escalera, el cilindro, la barandilla y la ventana aplastados sobre una superficie que es el resultado de la acción de desplegar los muros de las plantas en un único plano vertical.²³

Pero veamos a qué se refiere este proceso. Por ejemplo, si la característica propia de un cuadro como imagen que se remite a la mirada de un pintor es a partir de un punto fijo, o mejor dicho, al mirar un lienzo y permanecer frente al cuadro sin moverse de la misma manera que permanece el pintor al pintarlo, la característica propia del proyecto de Le Corbusier plantea remitirse a la mirada arquitectónica indisolublemente ligada al movimiento. Si al recorrer un lienzo²⁴ con la vista se es capaz de construir el espacio representado en dos dimensiones, y por lo tanto la pintura se constituye como una figuración propia de la mirada que el observador puede construir mentalmente, en el proyecto de Le Corbusier, mediante la mirada a los planos de la propuesta, el observador es capaz de construir una imagen en movimiento referida a la que puede obtenerse en una visita a un edificio construido. El proyecto, mediante los dibujos, permite construir la imagen transformándose. Imaginemos, tal y como un cuadro nos presenta en un espacio bidimensional, la posibilidad de vincular la imagen bidimensional a un espacio tridimensional²⁵,

²³ Es más fácil ver la deformación entre las plantas que la que se produce entre éstas y la sección. La deformación de las plantas respecto a la sección es un efecto imprevisto. Es difícil percibirlo cuando se compara con la deformación que se produce en los dos cuadrados. Si se miran correlativamente las tres ilustraciones, se puede observar que la transformación del objeto se produce progresivamente mirando las plantas y sin embargo se transforma repentinamente cuando se mira la sección. A simple vista, por su fugacidad parece que la sección no forme parte del proceso. No obstante, la sección es parte del proyecto, es una manifestación de la propuesta. La sección muestra el colapso, la consumación de la deformación, la extinción del movimiento. Ocurre de manera fulminante, momentánea, con una cierta brusquedad y violencia. Sorprendentemente.

²⁴ Lo refiero a una pintura donde, por ejemplo, hay representado un espacio dibujado en perspectiva.

²⁵ Le Corbusier dice: "Una pintura es la asociación de elementos depurados, asociados, arquitecturados. (...) Para arquitecturar hace falta espacio; el espacio comporta tres dimensiones. Admitimos, pues, el cuadro no como una superficie sino como un espacio." Le Corbusier, A. Ozenfant, *Acerca del purismo*, El Croquis, Madrid 1993. p.77.

que la propuesta de Le Corbusier con las figuras transformándose nos presenta la posibilidad de referirlo a una visita únicamente mirando los planos del proyecto.

Imaginemos que vamos de visita²⁶. Si concebimos que nos encontramos de visita y planteamos que la deformación a la que aluden las plantas se refiere a la percepción del movimiento que se obtiene al visitar un edificio, podríamos pensar que únicamente es necesario mirar las plantas del proyecto para llevarla a cabo. Pensemos en las condiciones propias que el proyecto expresa recorriendo con la mirada las formas que nos presentan los dibujos. Pensemos pues que la deformación que sufre la figura al mirar las plantas se corresponde con la deformación de la figura que obtiene la mirada en una aproximación desde el exterior hacia la entrada de la casa, en el caso de imaginar una visita. En este caso "el camino de aproximación hacia la puerta va transformando la imagen de la pared, desde un trapecio irregular hasta una desequilibrada fuga de líneas anguladas, nerviosas,"²⁷ donde la figura que define los perfiles se modifica justo hasta el momento que ésta desaparece: el momento de entrar. En las plantas del proyecto se puede ver cómo los dibujos nos presentan la deformación que se produciría en el supuesto de un acercamiento desde el exterior del edificio la sección nos presenta el momento de irrumpir. La deformación que se produciría en el alzado de la casa, al acercarnos hasta la puerta de entrada, se alude en los planos del proyecto. La imagen que uno podría ver, desde que se encuentra en una posición alejada hasta llegar a la puerta, es la de una figura que se deforma a medida que el visitante se acerca. La figura, más bien regular desde una posición separada, se iría transformando a partir del trapecio que se modifica continuamente en la aproximación. Si uno se fija en este hecho, si uno se fija en la deformación de la pieza en el momento de acercarse, la figura que adquiere la fachada por la que se accede al edificio adopta una figuración que tiende hacia el colapso. Sus vértices se transfiguran. Mientras que los más cercanos a la puerta se distancian, los otros dos se disipan tendiendo hacia un punto. Las líneas que los unen, las diagonales, se vienen encima de uno cuando se está a punto de entrar. La deformación que sufre la imagen la absorbe el cuerpo en el momento que la figura se ha venido literalmente encima. Cuando esto ocurre, el contorno de la figura que uno ve se colapsa, el plano de la fachada nos presenta un pliegue que trastorna el espacio. La tridimensionalidad se convierte en bidimensional en el momento en que la figura de la fachada se

²⁶ Josep Quetglas, De visita, *Le Corbusier. Maquetas*, cit.

²⁷ Josep Quetglas, De visita, *Le Corbusier. Maquetas*, cit., p. 23.

repliega. Es un instante que presenta la transformación del espacio convirtiendo durante un instante la pieza tridimensional en un plano. El hecho, en sí, sepulta una magnitud espacial en el momento en que se extingue una medida, en el momento en el que la profundidad se esconde. Esto ocurre a partir del cuerpo. En el instante que desaparece una dimensión, el organismo que ocupa el espacio tridimensional determinado por la altura, la anchura y la largaria pasa a ocupar un estado determinado únicamente por el plano. Ocurre en una infinitésima fracción temporal. Es un momento en el cual el organismo siente como el espacio se transforma.

En sí, la planta inferior presenta la figura regular que uno obtendría desde una posición alejada. La planta superior presenta la deformación que adquiere al acercarse. La sección presenta el instante de entrar. Se refieren al momento en el que el volumen de la casa, semejante a un cubo, se convierte en un plano.

La sección, como plano vertical que coincide con la diagonal de la planta y que da a conocer su interior, se refiere a la destrucción de los cuerpos externos a partir del propio cuerpo. Se refiere a la desintegración del volumen exterior mediante una experiencia interior.²⁸

²⁸ "Hay un escritor americano que se llama Jay Fellows, que escribió un artículo sobre Ruskin titulado *The Failing Distance* y planteaba un concepto interesante sobre la distancia que desaparece. Decía que Ruskin veía en perspectiva y la perspectiva empezó a moverse hacia él literalmente, hasta que la perspectiva le invadió a él mismo y en ese momento Ruskin se volvió loco. De hecho, era la distancia y la experiencia más plana y sospecho, aún no lo sé, que el momento de la muerte es como el traspaso del rombo." J. Hejduk, *Dos conferencias*, cit., p.6.

"The dream activity, the product of the pressures of collapsing space and an inverted focal point, takes place in a topography in which objects are treated like the words of the young Ruskin who, interested in pagina! conservation, spends his time "cramming and ramming, and wishing days were longer and sheets of paper broader. . ." (11, XXXII). But his paper is not broader, his world is not larger, and it is not Ruskin who does the "cramming and ramming." Though unguided by Átropos, who is responsible for the discursiveness of the Third Style, Ruskin is not in control. His shrinking worlds, both the one in front, deprived of its third dimensión, and the imitative dream world behind, feel the pressure of having run out of space - out of antithetical space, at the least, and perhaps out of any space at all. With the distance failing like the "outside" of parentheses, the dream world begins to cave in.

As recessional space fails him, Ruskin finds it difficult to make the distinctions that were modelled on spatial gradations. Eliminating the outside, much as the impulse towards the "collective aspect" eliminated the middle, the parenthetical self achieved the homogeneity of the interior. Everything was turned in. But now, with the confusión between outside and inside established, Ruskin, at least for a moment, inverts the process, turning the "inside out" as if in the act of creating a visionary landscape.

Pp. 132-133. The Failing Distance, The Autobiographical Impulse in John Ruskin, by Jay Fellows. Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland, 1975." J. Hejduk, *Mask of Medusa*, cit., p. 55.

1
3
5

El planteamiento de Le Corbusier, al mostrar el proyecto en únicamente tres planos, además de presentar una considerable información en prácticamente la mínima expresión va a exigir del observador una atención exclusiva³⁰ que reivindica la máxima

²⁹ Si se compara el proyecto de Le Corbusier con el cine se podría mencionar a Yasuhiro Ozu. En las películas del director japonés la altura de la cámara se encuentra muy cerca del suelo. Mediante imágenes fijas va presentando distintos escenarios donde se desarrollan los hechos y donde los personajes aparecen moviéndose de un lugar a otro. No hay casi ningún travelling en sus películas. Para presentar, por ejemplo una habitación, primero muestra una imagen desde un punto que podría ser desde la entrada y repentinamente exhibe la sala desde el lado contrario que es muy distinto al anterior. Así continuamente, desde el principio hasta el final de cada uno de sus films, ya sea al referirse a un interior o al referirse a un exterior. Mediante las imágenes que presenta Ozu, el espectador se ha de someter al hecho de tener que construir mentalmente el espacio. Las imágenes, desde la interrupción que supone mostrarlas una detrás de otra, han de ser identificadas en cada uno de los escenarios donde se desarrollan los hechos. Es un planteamiento que exige estar atento. La manera como está presentada no solamente suscita una construcción de las imágenes en la mente del espectador sino que son una manera de presentar el momento en el que son concebidas en la mente del director. En sus películas, la altura donde se posiciona la cámara se corresponde con la altura de los ojos de una persona sentada de rodillas con las nalgas en el suelo. Es la posición que se adopta en el interior de una casa japonesa. Es la posición que adopta Ozu cuando realiza el guión, cuando concibe las imágenes antes de grabarlas. Ozu presenta las imágenes desde la posición en la que se encuentra cuando las piensa. Presenta el lugar desde donde se percibe la imagen cuando se discurre sobre lo que se quiere exponer. Las películas de Ozu tienen en cuenta la posición que adopta el cuerpo en el momento en el que el director concibe las imágenes que han de ser filmadas. El proyecto de Le Corbusier, se podría decir, también tiene que ver con una representación de su imaginación. La propuesta al referirse al movimiento de las figuras, describe la deformación de los objetos que uno ve cuando se mueve como concepción arquitectónica que es imaginada antes de concebir la obra. Representa una experiencia arquitectónica ligada al desplazamiento. Le Corbusier escribe: "Es una gran palabra moderna. Todo es circulación en la arquitectura". Le Corbusier, *Precisiones*, Apóstrofe, Barcelona 1999. p.150.

³⁰ Lo exclusivo excluye lo superfluo. La exigencia de los dibujos pasa de alguna manera por impedir la mirada al indiscreto, al entrometido, al impertinente, al hablador, al chismoso. Impide que se hable de los dibujos de la misma manera que habla el charlatán. Si la propuesta se dispusiera con los planos que se exigen en la definición del proyecto arquitectónico de muchas escuelas de arquitectura, por ejemplo la de

disponibilidad. Mirar los planos de la propuesta plantea que la imagen que entra por la retina pueda ser modificada en el interior de la mente³¹. La propuesta plantea un proceso que exige reconstruir el proyecto. Exige una parte individual e independiente, propia de cada observador. En este sentido lo que uno es capaz de apreciar es el objeto a partir de la distinción que se puede hacer. Por el hecho de posibilitar una disposición subjetiva de la pieza en movimiento, el objeto es constituido en el espacio propio, en un lugar interno. Cuando se miran las plantas del proyecto y se aprecia la deformación que presentan sus perfiles se ve que la propia transformación del objeto no se presenta de manera obvia. No es posible que el dibujo muestre el objeto deformándose si uno no es capaz de construirlo. Entre los planos, o entre dos de los dibujos, se encuentra la transformación, la alteración que aparece mediante la sucesión de dos o más imágenes que permite generar la pieza que se deforma. No obstante esta pieza es presentada al margen de la evidencia que hace referencia al movimiento.

El movimiento está entre las imágenes, entre lo que aparece, entre lo visible. La imagen dibujada, inmóvil y fija es el medio para presentarlo. Es una controversia que imposibilita representar un objeto transformándose. El proyecto, mediante la deformación construida a partir de una planta y otra, presenta un espacio no medible, indeterminado, que no puede ser representado mediante el propio dibujo. Con el proyecto se presenta un objeto que muestra un movimiento que no se puede medir en el dibujo. De la misma manera, el dibujo se rige fuera de los cánones tal y como los marcan las reglas que condicionan el dibujo lineal; al expresar un movimiento que no es medible o al concebir una medida que una regla de unos centímetros milimetrados no puede dar.

la Universidad Politécnica de Valencia, la propuesta debería ir acompañada de un plano de cubierta, cuatro alzados, una maqueta, una sección constructiva y una memoria en la que se detallara el cálculo de las instalaciones y el cálculo de la estructura junto a toda una serie de pormenores. A partir de ahí, desde el momento en que se obliga a realizar una entrega tan pródiga, tiene rienda suelta el parlanchín, aquél que al hablar de cada propuesta se excusa en decir lo que se ha dicho y en hacer lo que se ha hecho. La escuela de arquitectura se convierte en el lugar donde el vendedor callejero anuncia a voces su mercancía.

³¹ "La fisiología de las sensaciones nos da un punto de partida útil. Esta fisiología de las sensaciones es la reacción de nuestros sentidos frente a un efecto óptico. Mis ojos transmiten a mis sentidos el espectáculo que se les ofrece". Le Corbusier *El espíritu nuevo en arquitectura*, cit., p.33.

Las ilustraciones no son engañosas por transgredir las normas que se establecen en el dibujo lineal, ya sea en el dibujo de la perspectiva cónica o en el dibujo de las plantas. Más bien, el proyecto pone de manifiesto un espacio que no puede dibujarse, presentando un mundo que se disfraza con la imagen por el hecho de ser visible, y se revela desde la oscuridad, por el hecho de presentar un movimiento que permanece oculto³². Se trata de un mundo donde las sensaciones coexisten con lo medible, con lo representado, con el tiempo, y que al depender de lo que uno construye, escapan de lo evidente.

En este sentido, aunque el plano de un edificio es interpretado desde lo que es un dibujo realizado en dos dimensiones, el proyecto, como diseño que concibe un lugar para poder vivir y trabajar, no puede plantearse separado de la transformación que sufren las cosas cuando uno se mueve. Sin embargo, el proyecto como propósito, plantea algo más que un diseño. Es manifestación de la diferencia. La modificación de la imagen adquiere significación cuando se constituye como sentimiento, como conmoción, como impresión construida en el interior, "como cosa sentida."³³ En esta relación se realza la condición de que la propuesta no es otra cosa que modificación³⁴. La propuesta se refiere al proceso que permite construir la imagen que se transforma cuando se visita una casa. Se refiere a la transformación de un cuadrado, como modificación de las figuras que uno ve cuando se mueve, y nos presenta el hecho como algo propio, ya que solamente puede ser sentido por uno mismo. Lo que el proyecto expone mediante las dos plantas y la sección, cuando aparece moviéndose sucede por la presencia de quien lo observa.

³² Quetglas escribe: "Creo que esta diferenciación entre ambas mitades está el núcleo principal del pensamiento y obra de Le Corbusier, en su continua manifestación de dos principios, antagónicos y complementarios. Así puede encontrarse en cualquier objeto salido de su mano, sea libro, pintura o edificio.

Esos principios pueden pronunciarse con múltiples nombres y encarnarse en múltiples figuras: son el ingeniero y el arquitecto, la razón y el sentimiento, la idea y la imagen, el urbanismo y la arquitectura, la utilidad y el símbolo, el gimnasta y la bailarina, lo masculino y lo femenino, el ángulo recto y la serpentina, «L-C», el cubo y el cilindro, lo vertical y lo horizontal, la luz y la penumbra, la palabra y el dibujo..." Josep Quetglas, *Con el público en suspenso, Artículos de ocasión*, Gustavo Gili, Barcelona 2004, p. 245-246

³³ J. L. Pardo, *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar*. Barcelona 1991, ed. Del Serbal. P. 75.

³⁴ Vid: J. L. Pardo, *De Sorber a Cézanne, Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar*, cit., pp.67-78.

Tiene que ver con la relación entre el espacio exterior y el espacio interior, entre lo que uno percibe y lo que uno construye. Puede darse visitando la *Ville Savoye*, la *Ville à Garches*, la *Wall House 2* o el proyecto para *Les maisons en série pour artisans*.

En la Escuela de Arquitectura de Nueva York, una propuesta del profesor John Hejduk a los estudiantes era realizar un trabajo que consistía en seleccionar una caja de puros (fig. 27) para que cada uno introdujera una parte de su vida, pero una muy especial³⁵. Posteriormente se sugería que ello se expusiera al resto de los estudiantes.³⁶

Cuando Hejduk visita Valencia en 1980, plantea a los estudiantes de arquitectura el trabajo de la caja de puros.

Según tengo entendido, la actividad programada para el curso se llevó a cabo desde una afectividad. Sin pretender ensalzar la sensibilidad ajena, pretendo referirlo al sentido de la experiencia y la relación entre las personas en el lugar donde se realizó el seminario. Ocurrió sin una predisposición. Simplemente sucedió como una posibilidad cargada de un misterio propio de lo recíproco, de la activa participación sensible entre hablante y oyente. La sorpresa que causó desarrollar los trabajos desde los sentimientos, no fue exclusiva para el estudiante, no se desarrolló como un recurso educativo para provocar la admiración al hacer advertir algo nuevo. Aquello aconteció fuera de cualquier estipulación, y la conmoción y el asombro de lo que estaba sucediendo se produjo tanto en John Hejduk³⁷, como él dice, como en muchos de los estudiantes del curso.

La propuesta planteada por Hejduk en el seminario de arquitectura, tiene que ver con la posibilidad que supone poner de manifiesto el misterio que uno puede encerrar en una caja, desde una postura individual y referida a un proceso de creación para revelar una interioridad.

No sé realmente lo que suscitó cada una de las obras o cuales fueron las impresiones que llevaron a expresar lo enigmático de quienes exponían su trabajo, pero tiene que ver con una propuesta muy pretenciosa: plantear que en una caja de puros pueda

³⁵ Hejduk dice: "Confío que podréis, en tres o cuatro días, situar una parte de vuestra vida en esta caja, pero una muy especial." Cecilio Sánchez-Robles et al, (eds), John Hejduk. Seminario de arquitectura, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia 2001, p. 118.

³⁶ Hejduk dice: "Mi objetivo sería que vosotros pusierais en la caja de puros una parte de vuestra vida, que lo expongáis a vuestros colegas." Aparece en; Cecilio Sánchez-Robles et al, (eds), John Hejduk. Seminario de arquitectura, cit., p. 124.

³⁷ "he encontrado la mejor experiencia de trabajo que podía imaginar, que es la de la humanidad." John Hejduk, *John Hejduk. Dos conferencias*, cit., pp. 34.

encerrarse una parte muy especial de la vida de uno y que después ésta sea mostrada al resto de los estudiantes.

Con esta propuesta, Hejduk estimula el hecho de poder mostrar una privacidad. Se planteaba introducir en el interior de un pequeño espacio una parte de la vida, para que cuando se destapase ésta quedara al descubierto. La propuesta, en sí, no sólo es un ejercicio que manifiesta una actitud de relacionar el espacio y la privacidad, sino que además afecta al cuerpo en el momento en que se observa que algo propio y personal, y que se pone en evidencia cuando se destapa la caja. Mediante el ejercicio, en el momento que la caja es abierta, hay una relación entre el observador y el espacio privado. El espacio donde se ha encerrado una parte especial genera un vínculo propiamente arquitectónico.

El hecho de hacer visible algo privado no se refiere a la curiosidad, a lo que pudiera suponer mirar a través de una mirilla. Cuando la caja es abierta, la tapa desplaza el aire del lugar en el que se ubica, es cuando el interior se muestra y sale de la caja. Hay una relación entre dos espacios que repercute en la persona que se ubica ante ellos. Al poner de manifiesto algo específico de la vida de uno se evidencia que el descubrimiento de algo propio exige de la presencia del cuerpo. No es fácil exponer una privacidad y el ejercicio conlleva que sea percibida a partir de los sentidos.

SOBRE *BLOW UP* DE MICHELANGELO ANTONIONI. UNA FOTOGRAFÍA EN UN PARQUE

En la película *Blow up* de Michelangelo Antonioni, que Hejduk cita en uno de sus trabajos, *Fabrications*³⁸, un fotógrafo famoso y adinerado, rodeado del glamour que supone trabajar con guapas modelos, localiza en una de sus fotografías, realizada en un parque, un asesinato (fig 28-31). Una vez revelada y ampliada a papel, al mirar la fotografía, el autor descubre algo que nunca había aparecido en sus anteriores reproducciones. El personaje, fotógrafo de guapas modelos que han de ser expuestas en los medios publicitarios, descubre un misterio que ninguno de sus anteriores trabajos había podido expresar. En la imagen, que en principio iba dirigida a una chica en el parque, aparece un motivo que desvela la acción escondida de un asesinato³⁹. Para el personaje de la película este hecho supone un descubrimiento, y no solo por el acontecimiento en sí, sino porque supone una nueva manera de mirar su obra.

Además de lo propio del protagonista, como sus paseos en un descapotable o sus ligues con jovencitas que llaman a su puerta, se plantea otro aspecto relacionado con su ayudante. Cuando el protagonista se da cuenta de lo que ocurre, cuando llega a su máximo asombro por lo que está viendo, lo pretende comunicar. Se lo comenta a su amigo Ron con el que ha compartido cientos de veces la imagen de las modelos fotografiadas. No obstante la imagen no es compartida. La expresión que pretende explicar lo visto es mediante el lenguaje hablado. Es un descubrimiento en el que es difícil compartir la respuesta del cuerpo o las sensaciones que surgen de la mirada. Su compañero, además de estar pendiente de todos los actos que el glamour conlleva, no quiere asumir el descubrimiento del otro, la experiencia del otro. No puede apoderarse de la explicación de una experiencia. Como un idiota, prefiere estar pendiente de aquello que le rodea, su estatus, desde una posición desde la cual es difícil ver el misterio que conlleva una mirada inocente, desde la ingenuidad que permite descubrir un misterio.

La imagen del parque que aparece en la película *Blow up*, aparentemente en calma, muestra un lugar supuestamente idílico

³⁸ John Hejduk, *Fabrications*, The Cooper Union School of Art and Architecture, New York, p. 2.

³⁹ Hay una cita en *Mask of Medusa* que dice: "The hallucinatory effect derives from the extraordinary clarity and not from mystery or mist. Nothing is more fantastic than ultimately than precision. Robbe-Grillet on Kafka." John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., p.39.

entre la espesura de la vegetación. Sin embargo entre las ramas frondosas de los matojos se esconde un asesino.

El fotógrafo, mientras mira a través del objetivo, incesantemente fotografía a una chica que se encuentra en el parque. La persigue y le va sacando fotos desde distintos ángulos. Ésta, acobardada, le llama la atención cuando se da cuenta y se inicia un altercado. Entre todo esto, detrás de las ramas, como fondo de la escena donde se desarrolla el desenlace de las fotografías y la discusión, está el asesino. En el lugar donde parece suceder una discusión se desentraña un asesinato y es fotografiado como fondo. Ocurre en un instante. Entre el momento de realizar la fotografía, o la discusión, y el revelado de la imagen, está el tiempo que compone y define el descubrimiento del asesinato, y esto permite una relación con el objeto, con la fotografía. Por otro lado, la sorpresa que descubre el espectador viendo la película no está en darse cuenta del asesinato como le sucede al protagonista del film, sino más bien, en darse cuenta de la sorpresa que puede causar la mirada a una fotografía. Más bien no es darse cuenta de cómo se sorprende el personaje sino de cómo uno puede sorprenderse viendo la película donde todo aquello que conforma el entramado, uno lo hace propio⁴⁰. Descubrir un

⁴⁰ Hay películas en las cuales el espectador se identifica con alguno de los personajes del film. La mirada que presenta cada uno de estos actores se relaciona con la mirada del espectador que está viendo la película. No es una ilusión, no es un deseo por llegar a ser un actor de cine y ser famoso por mostrarse al público, más bien es una particularidad que forma parte de uno y de la relación con aquello que mira. En la película *Cielo sobre Berlín* de Wim Wenders hay unos ángeles que sobrevuelan la ciudad y escuchan lo que las personas piensan. Son capaces de oír las palabras que no son dichas. Se introducen donde la gente habita, por las ventanas. Entran en sus casas, en los hospitales, en los coches, en las ambulancias. Escuchan y ven las emociones y los pensamientos de las personas. Los ángeles acuden allí donde encuentran la esencia que los alimenta. Entran en la biblioteca de Hans Scharon y escuchan las palabras leídas. El sonido que captan no es el de las personas que se mueven, hablan, arrastran una silla o doblan la hoja de papel del libro que leen, sino más bien oyen y sienten las palabras sin necesidad de leerlas o escucharlas. Además de poder ver como las personas se mueven, hablan, se miran y gesticulan, son capaces de captar sus pensamientos, haciéndolos suyos para que formen parte de su propia esencia espiritual de la cual están constituidos. La historia que se expresa en la película de Wim Wenders también hace partícipe al espectador de los pensamientos de las personas que viven en Berlín. La película transmite las preocupaciones de los ciudadanos al espectador, desde cualquier perdido rincón de la ciudad. Hay un momento de la película, que los ángeles al saludarse entre sí se dirigen a la pantalla, mirando al espectador, que siente el deseo de devolverles el saludo porque es como ellos. No hay cruce

asesinato no supone exclusivamente ver cómo el personaje de la película lo descubre. Es una exaltación que ocurre por el hecho de descubrir cómo afecta desenmascarar un asesinato, más que el hecho de descubrirlo. Cuando se da este caso, el espectador se convierte en fotógrafo. Se encuentra en su condición de observador.

La interpretación de la película "Blow Up" surge de algunos de los comentarios de John Hejduk en *Mask of Medusa* sobre su experiencia en la casa La Roche. Hejduk dice:

"But the La Roche experience is something else. A few weeks ago an Indian architect came to visit me. He had read some of my writings. Someone told him of my La Roche experiences and my interpretations of them. So he came to visit. And he told me a story about what makes architecture great. «There are two people on a ship looking over a calm ocean. Just a twilight, the still ocean parts and the fin of a shark come up. Maybe for only two seconds. Then the fin drops down. Both men are terrorized.» It hit the architect Correa that all great architecture like La Roche has underneath its plane of calmness, monsters. In the depths of the volumetric, monsters are down there.

de miradas entre aquel que ve la película y los habitantes de la ciudad de Berlín. Los ciudadanos pertenecen al ámbito de lo terrenal, lo material, lo físico, lo sentimental, lo humano. Los espectadores son ángeles, son espíritus, son entes capaces de entender lo esotérico, inmateriales, que vuelan por el cielo. El habitante de la ciudad de Berlín nunca sabe que alguien escucha sus pensamientos; sin embargo ocasionalmente éste hace alguna mueca, como si hubiera sido capaz de intuirlo. El espectador es un ángel y los lee. La película acorta la distancia propia del medio cinematográfico que hay entre actor y espectador. Presenta algo que va más allá de los acontecimientos que se cuentan en la propia película.

Con Sam Peckinpah ocurre algo parecido. En sus películas, el espectador se identifica, en este caso, con los niños que suelen aparecer en las historias que cuenta. En todos sus films aparecen niños en imágenes que se exhiben intercaladas entre toda la trama. Se presentan con una mirada distante de lo que ocurre. Son observadores. Ocupan su tiempo en sus quehaceres. Entre sus juegos miran. Es una mirada parecida a la del espectador, es como si la trama de la película no fuera con ellos, como si los acontecimientos ocurrieran distanciados. Alguna vez el espectador siente el deseo de hacer lo que ellos, como cuando un chaval le tira una piedra a Pat, en la película *Pat Garret and Billy the Kid*. Son como el espectador que se identifica con lo que ve pero sin involucrarse en los sucesos.

Si en *Cielo sobre Berlín* el espectador se convierte en un ángel, en *Pat Garret and Billy the Kid* el espectador se convierte en un niño.

Some of the greatest architecture in the world has that aspect. But he didn't come to understand this until he heard about my interpretation that La Roche could perhaps be a program of other undertones. The La Roche House is a double house, the other being the Jeanneret House. Dr. Blanche was, I believe, a nineteenth century medical man who ran an asylum for the mentally disturbed. He was a highly respected cultural figure mentioned by Cocteau and de Maupassant. I think Proust mentions him. Gloria found out all this." ⁴¹

El relato, referido al monstruo que puede haber detrás de lo aparentemente calmado, pone de manifiesto un contenido que vulnera la sensación de bienestar que puede ofrecer un lugar, por muy tranquilo que parezca. En unos segundos, ver la aleta de un tiburón, como comenta Hejduk en el texto citado, o la figura de un asesino invierte la sensación que uno puede tener sobre un sitio. Todo lo que antes satisfacía unas necesidades de disfrute y deleite del medio, deja de ser complaciente. El hecho de presentarse a la vista una imagen que trastorna y desconcierta la conformidad o la complacencia de aquello que se mira, va a transformar el objeto.

La sensación que se puede tener del idílico parque queda trastornada al convertirse en el lugar donde actúa un asesino. El efecto de la calma en la inmensidad del océano es estremecedor al aparecer en un instante la aleta de un tiburón. Estas situaciones, que parecen quedar ligadas tanto al desequilibrio como al asombro, al desconcierto y a la confusión, en sí parten de una sensación. Parten de un motivo que conmociona y ocurre por lo inesperado de lo que uno cree que puede ver.

Si relacionamos estos relatos con la caja de puros, se puede hacer referencia a lo que plantea el ejercicio sobre destapar lo oculto. El ejercicio que plantea Hejduk parece disponer de unas condiciones que, mediante la sorpresa y el misterio, ponen al descubierto lo privado.

⁴¹ John Hejduk, *Mask of medusa*, cit., p.127.

SOBRE LA PRIVACIDAD. TRES PELÍCULAS DE MICHAEL HANEKE

En cada una de las tres películas del director austriaco Michael Haneke, tituladas *Benny's Video*, *Funny Games* y *Cache*. *Escondido*, la trama se desarrolla en un entorno doméstico, en el cual, a medida que transcurre el film, la unidad familiar se va desestabilizando violentamente hasta desmembrarse. Haneke presenta distintos momentos de crisis que desbaratan las relaciones entre los miembros de cada una de las familias, constituidas por un padre, una madre y un hijo. Existe un vínculo entre ellos que se va deteriorando a partir de las dificultades que se originan por causas que se presentan externas a la cotidianeidad de la casa. Se crea una angustia que desequilibra la relación que hay entre ellos.

Si se comparan las tres películas, los interiores que se presentan son distintos.

En *Funny Games*, la primera imagen del interior de la casa aparece en el momento que se abren las puertas y el interior se inunda de luz junto a las sombras en movimiento que se proyectan sobre las paredes (fig. 32). La película nos presenta un interior de la casa formado por tabiques pintados de color blanco, suelo de parquet con alfombras y mobiliario de tela y madera. Es una casa de vacaciones, tiene dos plantas y está construida en su mayor parte con madera. Se sitúa junto al embarcadero de un lago, entre un tupido bosque. La escalera que comunica las dos plantas está en el hall, entre la cocina y el salón.

La cocina está repleta de utensilios, cubiertos y tarros de vidrio. Está delimitada por estanterías de madera junto a un aparador también de madera enfrentada a un banco de trabajo, a un lado, donde se ubica la pila. La luz entra por dos ventanas que se encuentran por encima del banco con una cortina que las tapa a media altura. La planta tiene forma alargada (fig. 33).

En el salón, las ventanas son más altas que anchas y las enmarcan dos cortinas blancas a cada lado. Hay dos sillones dobles y otros dos individuales con cojines blancos junto a pequeños muebles en los que se ubica alguna lámpara, el aparato de música, el video y alguna figura decorativa. Unos pocos libros en la parte inferior de una mesa pequeña y varios candelabros iguales en un escritorio forman parte de los objetos que se ubican en esta sala. En un mueble bajo con ruedas se sitúa el televisor (fig. 34).

En la película *Benny's Video* la casa se presenta al comenzar la película mediante la filmación de un video en el que se observa una reunión festiva de chicos y chicas. La casa está repleta de gente y viendo las imágenes no se puede ver muy bien qué compone su interior. Es un piso ubicado en un edificio de viviendas de

lujo. En el transcurso de la película aparece el hall, el salón comedor, la cocina, la habitación del hijo y un baño. La casa tiene las paredes pintadas de color blanco hueso, el suelo está enmoquetado y las puertas son de madera lacadas en blanco.

Si en el hall un perchero, como único mobiliario, ocupa el espacio de entrada, el salón-comedor está repleto de reproducciones de grandes obras pictóricas. Hay una mesa con la superficie de vidrio y ocho sillas de madera. Un sillón de cuero de color negro protagoniza la zona del salón. Hay una cómoda donde está el teléfono junto a una pequeña estantería con libros (fig. 37).

La cocina dispone de un banco de madera en L y unos focos colgados del techo con mobiliario liso del mismo color que las paredes (fig. 36).

El dormitorio del hijo es muy oscuro. Unas cortinas negras delante de las ventanas permiten la entrada de luz mediante unas rasgaduras verticales que se originan entre ellas. Desde el interior, la luz de un flexo encendida en algún momento y la luz que desprende el televisor ilumina tenuemente la sala (fig. 38).

El principio de la película *Caché. Escondido*, es un plano fijo de la cámara que enfoca el exterior de una casa de un barrio de París. La casa está enfrente a una calle en la cual se ubica la cámara por encima de los vehículos que se encuentran aparcados (fig.40). El tiempo de duración de la imagen fija es de más o menos tres minutos y entretanto se oyen pájaros y se ve a algún ciudadano cruzando la calle. Al cabo de un rato, y durante el enfoque, se oye la conversación de un hombre y una mujer que mediante sus voces nos presentan quienes habitan la casa de la imagen. Más tarde, el espectador se da cuenta que la imagen que está viendo, es la misma imagen que ven los habitantes de la casa mediante su reproductor de VHS, una imagen que ha sido grabada desde el exterior.

La casa tiene dos plantas. En la planta baja hay un pequeño recibidor desde el cual se accede al salón comedor (fig. 41).

La cocina no es muy grande. Tiene unos armarios lisos y una ventana que da a un patio interior por el cual entra la luz (fig. 42). A la cocina se accede desde el comedor por una puerta que se ubica entre el sillón y la mesa de comer (fig.43).

El salón-comedor tiene dos paredes repletas de libros y otra de películas de video, ubicadas junto al televisor (fig.44-45). Hay un sillón enfrente a la televisión junto a una chimenea.

Si se mira cada una de las tres películas podemos darnos cuenta que el objeto común que es usado habitualmente en el interior de las viviendas es el televisor. Uno se imagina que su presencia, tal y como aparece, tiene un protagonismo que sustituye a

cualquier otro objeto de la casa, por imprescindible que pueda ser. En muchas de las imágenes que nos presenta el interior de la casa, el televisor es un medio que se constituye como un modo perseverante, al llenar con sonidos e imágenes su interior. Es un objeto de fondo que coexiste con los desenlaces que se desarrollan entre los miembros que habitan la casa. En las tres películas aparece este hecho en distintas ocasiones. La televisión establece un fondo de lo que ocurre en el interior. El televisor lo conforma. Se establece como medio en el cual acontecen los hechos que interpretan los miembros de la familia.

En *Funny Games*, en el momento en el que el hijo se encuentra tumbado en el suelo junto al televisor y cubierto de sangre por un disparo, el televisor retransmite carreras de coches de lujo. El salón se inunda de un persistente ruido del motor de los coches entre los destellos de las imágenes. No importa lo que ocurra en el interior de la casa. El televisor puede retransmitir de la misma manera cualquier reportaje, noticia o programa deportivo. Al emisor no le incumbe si es escuchado o no. Simplemente el televisor funciona. El ruido de los motores del coche es un ruido de fondo, es como un sonido sostenido que se oye y que no es escuchado. De esta manera el televisor puede estar funcionando constantemente.

En *Benny's video*, mientras el hijo estudia sentado enfrente de la mesa de su habitación, las imágenes del televisor se suceden, unas tras otras. Mientras se retransmite un partido de básquet o una persecución de coches, el hijo, junto a la pantalla del televisor realiza los trabajos acompañado por el ruido de fondo que proviene del televisor.

En *Caché. Escondido*, el padre es presentador de un programa de televisión sobre literatura, donde aparece delante de un decorado que simula una estantería de libros como fondo de escena del plató (fig.46). Además de estas imágenes se suceden programas de noticias internacionales, entre conversaciones que desarrollan el padre y la madre.

Además del aparato televisivo, en las tres películas hay un individuo que proviene del exterior y que perturba el bienestar familiar. No se sabe de dónde sale. El guión de la película no describe muy bien quién es, ni lo que pretende. Más bien se presenta como si fuera un fantasma. Es más que evidente que el personaje que aparece tergiversa el funcionamiento y la relación familiar; no obstante, de la misma manera que se presenta y no se sabe muy bien de dónde procede, el argumento tampoco explicita los motivos por los cuales en cada institución familiar se genera tal violencia. No se evidencian motivos ni se aclara realmente la presencia repentina del extraño. Además, en ciertos momentos de la película los personajes externos al ámbito familiar tienen una

cierta apariencia etérea. Las tres películas no manifiestan razones que expongan con claridad el motivo de la aparición de estos personajes.

En *Funny Games*, dos chicos vestidos de blanco y con guantes en las manos se introducen en la casa educadamente, y cuando los propietarios se ponen nerviosos, tras un forcejeo y al pretender echarles del espacio privado, comienza la trama de desequilibrio y desmembración familiar en el interior de la casa

En *Benny's Video*, hay una chica de unos 16 años que no se sabe muy bien quien es. Entra en el dormitorio del hijo después de ser invitada, tras conocerse en un comercio que hay en la calle. Durante la premeditación de un juego, la chica es asesinada por el hijo mientras es grabada en video. Poco tiempo después, en la misma sala se le muestra la grabación a los padres. A partir de aquí la familia entra en una terrible crisis hasta desestabilizarse.

En *Caché. Escondido*, mediante unas cintas de video que son enviadas a la casa familiar se descubren acontecimientos relacionados con el pasado del padre. Cuando la madre conoce este pasado del padre se suceden algunas discusiones y riñas entre ellos, junto a alguna discordancia con el hijo. En la película no se sabe muy bien quién envía las cintas. No aparece un emisor concreto.

Da la sensación de que si lo que desestabiliza la familia no lo aclara el guión es por que no forma parte de éste. Se podría decir que la causa es ajena al propio argumento. Si pensamos en su trasfondo se puede ver que la violencia tiene que ver con otras causas que directamente no se explicitan en la propia película.

Desde una interpretación, es el espectador quien lo genera. Éste se identifica con las imágenes que ve y las enlaza con su cotidianeidad doméstica.

Si analizamos las condiciones del público que mira el film, de la misma manera que hay un personaje que se introduce en el interior de cada unidad familiar, el espectador al ver la película también se introduce en el desarrollo de la trama que se expone. Se podría considerar que el espectador, en el momento que comparte las imágenes del interior de las viviendas, se equipara al intrusismo del personaje que desestabiliza las familias. El espectador no se adentra en la pantalla, pero al mirar descubre la manera como se conforma la privacidad de cada familia. El espectador, al mirar desde fuera el interior de las casas, comparte el desequilibrio que la película plantea, no por ver la película y consecuentemente siguiendo el guión, sino por el hecho de descubrir el motivo de tal violencia, por descubrir la causa

que la genera: al descubrir que la violencia no forma parte de un guión escrito sino que, más bien, se genera a partir de un soborno.

Si nos fijamos en el propio espacio doméstico de cada casa podemos ver que a medida que se sucede la película, éstas, dejan de lado su domesticidad para dar paso a una ceremonia violenta. El espacio privado de cada casa es conformado mediante imágenes que acaparan constantemente su interior. La reproducción sonora y visual que emiten persistentemente los televisores inundan el espacio; atestándolos de destellos, luces, ruidos y resonancias. Es un momento en el que el espacio privado se inunda de las imágenes y de los sonidos que emite la televisión, y ésta, por este hecho, se convierte en el espacio expositivo de imágenes públicas, imágenes que se encuentran impregnadas de terror. Si analizamos la violencia que puede haber en la imagen expuesta de cualquier emisión televisiva podríamos ver que éstas están cargadas de connotaciones criminales y violentas. No obstante, esto no quiere decir que el espacio privado atestado de todas estas imágenes tenga como consecuencia implicarse en tal violencia; en la violencia propia que expone la imagen cuando lo que muestra es la crueldad del asesino, el horror de la guerra o la tiranía del represor. No obstante la violencia, en el espacio doméstico, se genera por si sola, está generada por otras connotaciones que también se encuentran en la imagen pero que no tienen que ver con la violencia que la imagen expuesta contiene. Cuando en la película, miramos un espacio que es privado, miramos al interior de cada una de las casas que nos muestran las tres películas, se observa que este interior nos aparece como un espacio público. Se evidencia que el lugar privado está conformado y atiborrado de lo público. Lo público nos aparece como si fuera privado. Es un hecho que podría ser comparado con un delito⁴².

La privacidad, en la película, más que poner al descubierto una interioridad pone en evidencia el fraude. Hay una contrariedad entre lo que el espectador ve, al observar el interior de la vivienda, y la exhibición de la vivienda, constituida desde las imágenes que el televisor expone.

Por otro lado la casa, organizada a partir de la televisión, es mostrada mediante las connotaciones de la privacidad que defienden sus propietarios. Por un lado, el habitante intenta proteger su casa y lo realiza como si se tratara de su privacidad. Defiende algo que, considerado como propio, está

⁴² Quizá podríamos ver con mayor claridad un delito sobre lo público como si fuera privado cuando se trata de un tema urbanístico, cuando el espacio público de un equipamiento social nos aparece como si fuera privado.

constituido a partir de lo público. Sin darse cuenta el habitante, esta actitud hace evidente la usurpación, por defender una privacidad pública. El habitante se constituye como fraudulento, se formaliza desde lo ajeno, desde la coacción. Se trata de un comportamiento ilícito que no conlleva problema cuando no se descubre al malhechor, cuando el suceso no se pone al descubierto, cuando no se sabe que se está cometiendo un delito. No obstante uno no queda eximido de su culpabilidad por el desconocimiento. Las películas de Haneke nos muestran el delito, nos muestran un entorno familiar constituido desde la publicidad, desde lo que a uno le viene dado. Las imágenes que muestran las películas son capciosas y se contradicen, por ser públicas y mostrarse como privadas.⁴³

⁴³ La visita del papa Benedicto XVI a Valencia los días 8 y 9 de julio de 2006, tiene como tema principal el V Encuentro Mundial de las Familias. El acto se realiza en el entorno de la *Ciudad de las Artes y las Ciencias* y el *Palau de les Arts*, proyectado durante casi una década por el arquitecto Santiago Calatrava. Si se tiene en cuenta que el lugar donde se realizan los actos ha supuesto una de las inversiones más grandes realizadas en toda la historia de la ciudad de Valencia por parte de las instituciones autonómicas y que está previsto la construcción de tres torres de 308 metros de altura con algo más de 160.000 metros cuadrados de edificabilidad para viviendas y oficinas, el acto religioso tal y como está planteado podría ser considerado como un mero compromiso publicitario de las instituciones valencianas para sacar rendimiento a lo que ha supuesto la quiebra de la economía de la Generalitat, ya que el evento al ser retransmitido por casi todas las televisiones del mundo supone la difusión no solo de los actos sino del lugar donde se realizan y la divulgación de su entorno. Si además nos fijamos que la Ciudad de las Artes ha sido objeto de la imagen de la ciudad proyectada al exterior, como símbolo publicitario para atraer turistas de todo el mundo, se podría decir que el papa se convierte en una de las mejores campañas publicitarias, para el turismo y también para la venta y alquiler de futuras viviendas. El entorno de la Ciudad de las Artes y las Ciencias de la ciudad de Valencia se convierte en el lugar donde el acto del V Encuentro Mundial de las Familias se lleva a cabo para la publicidad inmobiliaria. Hay que tener en cuenta que la previsión de las viviendas, desarrolladas en las tres torres pueden alcanzar los precios más caros de casi toda Europa. Se trata de unos edificios que por la situación, por las minutas del proyecto de un arquitecto como Santiago Calatrava, por la construcción mediante alta tecnología y por la promoción especulativa del suelo y de la imagen que se presenta de unos edificios de ese tipo para la ciudad, van a alcanzar unos precios muy altos. Por otro lado son muchas las viviendas y oficinas las que se van a construir, que no se si su compra puede ser absorbida por las familias más ricas de esta ciudad. Es por lo tanto que la venta ha de ser dirigirla a las familias con mayor poder adquisitivo de todo el mundo. El evento sirve para acoger a las familias que, o bien allí

La violencia, en las tres películas surge por la propia defensa de la casa, del hogar, por el hecho de la defensa de lo privado⁴⁴.

Mediante las películas, el espectador confirma la forma de un interior conformado de una manera parecida a como se constituye una estafa. Las películas evidencian un desequilibrio, que más que ser expuesto directamente, el espectador es quien lo evidencia. El espectador se implica con la violencia, al conocerla. Al darse cuenta de los motivos que la generan es partícipe de ella. Es coautor.

La complicidad que se genera en el observador al identificarse con el personaje que se inmiscuye en las casas, es la misma complicidad que puede haber entre la violencia que se expresa y se representa con la sangre y la violencia que se esconde y no se presenta a la vista.

En el caso que la película se mostrara con explicaciones que justificasen las razones por las que se desestabiliza la unidad familiar, entonces no habría desequilibrio. Sería como una balanza donde la violencia quedaría compensada con las justificaciones del por qué tal violencia. El argumento sería reconocible y entonces la película la determinaría la propia trama. Sin embargo, el espectador, al descubrirlo por sí solo, es cómplice; actúa como los personajes que generan la desmembración de la unidad familiar. Esta complicidad entre la violencia que es mostrada en la imagen televisiva y la violencia escondida que uno descubre es a partir de una cotidianeidad doméstica propia del espectador.

El desequilibrio familiar que se expone permite descubrir un reconocimiento que es propio, no es el reconocimiento de las imágenes que uno ve, no es identificar las imágenes, más bien es cuando el observador se identifica.

Al espectador lo único que le incumbe es descubrir su desequilibrio⁴⁵, que descubre por el hecho de ser espectador. La

reunidos o bien mirando a través de la televisión, garanticen una previsión inmobiliaria de las ventas a cualquier país.

⁴⁴ En *Funny Games* el primer atisbo de violencia surge cuando se expulsa al intruso del espacio privado. En *Benny's video*, surge al encubrir el asesinato para evitar que el hogar se desestabilice. En *Cache. Escondido* cuando se hace evidente que es rota la sinceridad sobre la que se había construido la relación familiar.

⁴⁵ "...«el tenerse» del «tenerse a sí mismo» no indica identidad, naturaleza, posesión ni propiedad sino tensión, desequilibrio e inquietud: el hombre se sostiene a sí mismo, camina erguido, tensado. Y en ello no radica su fuerza sino más bien su debilidad, su necesidad de hacer esfuerzos: el hombre se tiene a sí mismo, se tiene en pie, camina con la cabeza alta, pero no lo hace sin esfuerzo. El hombre se tiene porque se tiene que

propia atención al objeto exige de una mirada comprometida, una mirada que no viene dada, que no es equilibrada por un guión que es contado, sino por aquella que posibilita una construcción. Es elaborado a partir de la relación con la película, como desequilibrio. En la relación que puede haber entre el espectador y la película se descubre una intimidad que está fuera de cualquier atisbo que la privacidad familiar muestra en el argumento de los tres filmes. Al adentrarse en el interior de las casas, el espectador no descubre la intimidad de sus habitantes sino que más bien descubre la suya. En el hecho de enfrentarse a las imágenes que la pantalla expone, en el hecho de ver el desequilibrio estipulado por la propia violencia que se pone de manifiesto, se haya otro desequilibrio que es generado al entrar en relación con la imagen. No es explícito del argumento por la propia incapacidad de explicitarse. El desequilibrio que el espectador siente ocurre al ser cómplice, al sentirse objeto de la farsa, al haber sido partícipe del fraude, al ser el malhechor, al ser fraudulento, al ser engañado. Es un momento donde el espectador descubre su intimidad, ligada a un lado y a otro.

tener, y se tiene que tener porque se tambalea, porque, si no hace esfuerzos por tenerse, por caminar erguido se cae. Así pues, este «tenerse a sí mismo» que permite una primera aproximación al concepto de intimidad en general no significa sustento firme ni rigidez inflexible o inamovible sino que, al contrario, designa una decadencia esencial. Sería lo mismo decir que el hombre es el animal a quien esencialmente le corresponde la posibilidad de caer. No se tiene a sí mismo como una estatua o como el *Empire State Building* (bien al contrario: una escultura o un edificio se sostienen solos, no se tienen a sí mismos, no tienen ningún «sí mismo» que les inquiete) sino más bien como un borracho que evita por algún tiempo la inevitable caída final apoyándose sobre sus propios tropiezos, inventando posturas y desequilibrios metaestables, casi inverosímiles, desplazando el último traspiés a lo largo de una serie de movimientos que bordean el desafío a la gravedad...". J. L. Pardo, *La intimidad*, Pre-Textos, Valencia 1996, p.40-41.

Al abrir la caja, al exteriorizar algo propio de la vida y que puede ser parecido a cuando se descubre la aleta del tiburón en el océano, el asesino en el parque o el sentido de la violencia en las películas de Haneke, se da a conocer algo que hasta el momento permanecía oculto. El ejercicio es un ejercicio arquitectónico que tiene en cuenta revelar el espacio privado e invisible. Al abrir la caja de puros se descubre su interior, se exterioriza el espacio que encierra la tapa, y cada uno de sus lados expone lo que contiene. El ejercicio de la caja concibe el concepto de una privacidad que es puesta al descubierto, un intento por expresar lo íntimo.⁴⁶

Encerrar algo propio de la vida en una caja es tomar la determinación de recluir en el interior de su espacio algo personal. Supone preguntarse lo que se va a introducir dentro y cómo se va a introducir. Es un ejercicio que exige preguntarse a uno mismo y exige preguntarse sobre el ejercicio. El ejercicio

⁴⁶ "La intimidad está ligada al arte de contar la vida (y no, como suele creerse, a la astucia de no contar nada, no sea que luego vayan contando por ahí...), que, dicho sea de paso, es, sin más, el arte. Creo que hay buenos motivos para afirmar que poco de ese arte está presente en las revistas de moda, en los manuales de auto-ayuda, en la clínica psicopatológica, en el periodismo amarillo o en los sumarios penales secretos. Luego debe haber alguna diferencia entre el modo de «contar la vida» que se desarrolla en las novelas y narraciones y el que tiene lugar en el periodismo sensacionalista o en esos otros géneros discursivos (es, ya lo hemos dicho, la diferencia entre la intimidad conservada y respetada, a pesar de ser dicha, y la intimidad degradada al rango de privacidad obscena y ridícula, banalizada). Pues bien, esa es la diferencia que -feliz o desdichadamente, decídalo el lector- está en peligro de muerte o en trance de extinción. El narrador no consigue crear intimidad cuando dice de sus personajes: «Él sintió miedo» o «aquello le entristeció», sino cuando hace tangibles al lector el pavor o la tristeza en estado afectivamente puro sin necesidad de nombrarlos directamente. Y es eso mismo lo que crea intimidad entre los seres humanos, y no el hecho de confesar inmundicias o el de cargar secretamente con ellas sobre la conciencia. Porque el arte de contar la vida (de darse cuenta de la vida, de tenerla en cuenta) no es más que el arte de vivir. Vivir con arte es vivir contando la vida, cantándola paladeando sus gustos y sinsabores. Y desde luego, se puede vivir sin arte, sin contar nada, sin contar para nada ni para nadie y sin que nada cuente para uno mismo. Se puede vivir sin intimidad (y quizás, según la hipótesis, es así como tenemos que ir aprendiendo a vivir), porque la intimidad no es imprescindible para vivir. La intimidad sólo es necesaria para disfrutar de la vida. "J. L.Pardo, *La intimidad*, cit, p.109.

conlleva cuestionarse el modo con el que uno ha de expresarse en el interior de una caja. El hecho de encerrar en el espacio de una caja algo propio supone, en un primer momento, esconder lo que se pretende expresar para que después sea mostrado. No es una declaración directa. El propio hecho de encerrar lo expresado comprende un tiempo. Es el tiempo que la pieza del interior de la caja se encuentra encerrada, un momento en el que el objeto del interior no puede ser visto.

Para el observador la caja cerrada conlleva una cierta perplejidad, una duda que se desvanece cuando la caja se abre. No obstante, para el autor, desde el momento en que la caja se cierra hasta el momento en el que la caja se abre el tiempo que transcurre es "el tiempo que el sonido tarda en difundirse, propagarse y regresar, entre el Yo y el Sí Mismo se abre un espacio, el lugar en donde el Yo se descubre a Sí Mismo, en donde descubre *la maldición de sí mismo*, la humillación de no poder ser exclusivamente emisor o actor, la afrenta de tener que ser, al mismo tiempo, receptor o destinatario, recipiente de todo cuanto hace y dice, de no poder limitarse a poner marcas o a dejar huellas, de tener también que recibirlas, sufrirlas y padecerlas. La condición de no ser nadie"⁴⁷.

El ejercicio comporta expresarse a partir de la duda. Implica preguntarse sobre lo que se quiere decir y decidir sobre lo que se quiere encerrar. El ejercicio entraña incertidumbre.

Se trata de un ejercicio que pone de manifiesto a los estudiantes de arquitectura poder referirse al contenido del espacio desde un análisis independiente de las necesidades que exige el uso. Es algo que ocurre en el momento que se abre la caja, donde uno es capaz de descubrir un imprevisto, de vislumbrar el espacio que hay entre lo que se dice y lo que se escucha. Es un momento donde el espacio desentraña el misterio de lo que está encerrado, tal y como ocurre en el momento que se colapsa la figura del cuadrado, en el momento que aparece la aleta de un tiburón en el océano o el momento que se descubre un asesinato en el parque. Como si se tratara de la transformación del cuadrado, parece como si tuvieran en común la capacidad para exponer una manifestación que muestra los límites de algo que está tapado y que de repente se pone de manifiesto.

El ejercicio de la caja de puros plantea al estudiante encerrar algo más. Con el ejercicio se desarrolla el intento de ocultar lo que no puede ser exhibido. Se plantea encerrar una intimidad. Cuando lo íntimo se confina, cuando pasa de estar en el cuerpo a introducirse en un espacio, aquello que se transmite, más que una

⁴⁷ J. L. Pardo, *La intimidad*, cit, p.176-177.

expresión de lo íntimo, es el acontecimiento que provoca una intimidad en el interior del espacio. La propia condición de lo íntimo es personal e intrínseca. Si existe posibilidad de mostrar una intimidad está en la propia intención de no pretender exponerla. Se podría decir que la condición para vislumbrar una intimidad se encuentra en el medio. El lugar para reconocerla se halla en el espacio, ya que es el lugar donde la intimidad se desarrolla⁴⁸. La intimidad, al permanecer oculta, dispone de unas cualidades parecidas a las cualidades del espacio, que, de la misma manera, no es visible. La construcción del ojo, el esquema básico de la visión que permite enfocar un objeto situado a una distancia, nos impide ver el espacio en el que se encuentra. No obstante es la condición que nos permite ver. Lo que hay entre el observador y aquello que se mira, el espacio, no se divisa, como no se divisan los sentimientos que otro siente estando en una misma sala.

Algo parecido ocurre con la escritura, cuando el espacio que dejan las palabras, al no decir, posibilitan el entendimiento de lo que las palabras dicen. Solamente es posible adentrarse en lo que las palabras dicen cuando no es alterado su trasfondo, cuando no se adultera aquello que hay detrás de la apariencia visible de las palabras.

El ejercicio de la caja de puros supone encerrar en un espacio algo que no va a ser mostrado, por ser íntimo, pero que de alguna manera ha sido encerrado. La mirada a la caja que se abre es la mirada a los límites donde se ha encerrado algo que no puede ser mostrado aunque sin embargo ha sido encerrado.

El hecho de plantear introducir una intimidad en el interior de un espacio conlleva contrastar el ejercicio con las características meramente arquitectónicas, y como no, de la vivienda habitada⁴⁹. El fundamento de cualquier proyecto de arquitectura, donde la pretensión es definir un espacio en el cual se ha de efectuar una actividad, está en concebir un lugar

⁴⁸ Quizá, aunque en otro contexto, cabría la alusión que hace Lyotard, cuando dice: "Pues no se puede saber lo que es el saber, es decir, que problemas encaran hoy su desarrollo y su difusión, si no se sabe nada de la sociedad donde aparece". Se encuentra en; J. F. Lyotard, *La Condición Posmoderna*, Catedra, Madrid 2000, p.33.

⁴⁹ Hejduk comenta algo parecido en Valencia al comparar lo que va a ocurrir en el seminario con el interior de la caja de puros: "No tengo ideas preconcebidas de lo que va a ocurrir aparte de que va a estar dentro de la caja de puros, pero creo que sería una lástima si no se expresaran vuestras ideas de alguna forma acerca de la arquitectura." Cecilio Sánchez-Robles et al, (eds), John Hejduk. Seminario de arquitectura, cit., p. 124.

en el cual las personas han de introducirse.⁵⁰ En el momento en que un cuerpo entra en el interior de un espacio y entra en relación con los límites que lo definen, el mero hecho de mirar supone ver aquello que no puede ser compartido. El efecto de la mirada es una marca que se estampa en el interior del cerebro y que al quedarse dentro, al adquirir una densidad que la hace imperecedera, puede llegar a convertirse en íntimo. Entrar en la arquitectura supone la relación con el objeto que se convierte en algo propio, se convierte en una intimidad que "no parece posible decirlo lingüísticamente".⁵¹ Introducirse en el espacio supone mirar los límites del lugar donde uno se encuentra. Cuando uno mira, la retina y la posición que dispone es lo que permite mirar. Únicamente es uno quien puede ver lo que ve. Si otra

⁵⁰ Últimamente, en muchos de los proyectos que aparecen en concursos o en proyectos de algunos estudiantes de las Escuelas de Arquitectura aparecen figuras de personas fotografiadas dentro de los planos, ya sea una sección, un alzado o una perspectiva. Sin entrar en las particularidades de cada propuesta, los dibujos parecen mostrar la representación de los distintos espacios donde las personas simplemente lo adornan. Las figuras de las personas no representan el cuerpo sino que más bien son la figura de los cuerpos que decoran la representación del espacio. En algunas propuestas se presentan la figura de personas famosas que suelen aparecer en la televisión, o en los medios publicitarios o en las revistas. Mas bien, las figuras de las personas expuestas parecen aludir a la necesidad de llenar un espacio que ha de ser público, que ha de ser expuesto y donde la privacidad que encierra el cuerpo no se tiene en cuenta por ser más significativa la propia representación del espacio y su publicidad, el propio dibujo del proyecto. Jose Luis pardo escribe: "Puesto que el derecho privado está obligatoriamente tutelado por el derecho público o, en otras palabras, porque la privacidad depende siempre de la publicidad (pues el derecho a la privacidad está garantizado por el estado), la expresión lingüística de esta falacia consiste en concebir el sentido íntimo de las palabras u oraciones (la intimidad de la lengua) como si se tratase de un significado tan explícito como el público pero secreto, es decir, opaco a la mirada de los demás, como si la intimidad fuese un código privado a cuya clase sólo tienen acceso ciertos individuos (claro está que existen códigos y agrupaciones de esta clase, pero son corporaciones privadas, no íntimas). De modo que el vivio que da origen a esta segunda falacia es la consideración de la intimidad como una propiedad privada - constituida por creencias, convicciones, principios o fundamentos- que serían patrimonio de los individuos que fueran sus dueños, para quienes estaría siempre disponible, y para cuya conservación tendrían que guardarla celosamente de las miradas ajenas como si se tratase de una identidad o una naturaleza de carácter privado que debe mantenerse a salvo de su corrupción en la vida pública." J. L. Pardo, *La intimidad*, cit., p.54.

⁵¹ J. L. Pardo, *La intimidad*, cit., pp. 38-39.

persona se encontrase en la misma sala, a pesar de poder mirar hacia el mismo punto nunca vería lo mismo. Lo que uno mira no se ve de la misma manera en los ojos de otro que mira. El ejercicio de Hedjuk se refiere a lo propio en el interior de una caja, de la misma manera que la arquitectura se refiere a lo propio de los cuerpos en el interior del espacio. En el momento que Hejduk dice que se ha de "situar una parte de vuestra vida"⁵² en la caja, plantea a su vez el reverso, en el cual la caja podría ser un edificio en el que uno ha de situarse.

La propuesta es un ejercicio arquitectónico que concibe la posibilidad de introducir una intimidad, como la conciben las personas al introducirse en un espacio arquitectónico.

"Lo que las palabras *quieren* decir (la intimidad, las inclinaciones inconfesables), eso *no pueden* decirlo, una carencia que hacen que nos falten las palabras en su dimensión pública es, también, lo que en la intimidad les sobra: su sentido, el modo en que son sentidas; yo, que las digo, lo sé, (lo saboreo), pero no puedo decirlo, y por eso el otro nota que en mis palabras falta significado y yo mismo las encuentro insignificantes al oírmelas decir (como cuando, por ejemplo, para manifestar a otro mi pesar por alguna desgracia que le haya acaecido, no puedo decir algo tan trivial e insulso como: «Lo siento», que es como no decir nada, mientras que a un íntimo no tengo necesidad de decirle nada -sobran las palabras- para que él sepa lo que siento)."⁵³

La propuesta es un ejercicio que no solo relaciona el espacio interno de la caja con el externo y por lo tanto el espacio del autor y el espacio del observador, sino que es un ejercicio que plantea entablar una relación con el carácter invisible que tiene lo íntimo junto a su carácter indescifrable. De la misma manera que el ejercicio del dibujo del instrumento musical, que plantea una relación con el dibujo arquitectónico, el ejercicio de la caja de puros plantea una relación con el momento de entrar en el espacio privado. Este enunciado se plantea para referir el sentido que puede tener el cuadrado que se estira, y por lo tanto el sentido que tienen las Wall Houses en la conciencia del muro cuando es traspasado.

⁵² Cecilio Sánchez-Robles et al, (eds), *John Hejduk. Seminario de arquitectura*, cit., p. 124.

⁵³ J. L. Pardo, *La intimidad*, cit., p.60.

UNA VISITA A LA CASA PARA EL HABITANTE QUE SE NEGÓ A PARTICIPAR.

En una de las propuestas posteriores a la Wall House, John Hejduk desarrolla el proyecto de una vivienda que titula *House for Inhabitant Who Refused to Participate*¹ (fig. 1). Cinco años después de la propuesta *Wall House 2* se plantea para la ciudad de Venecia una casa conformada a partir de una pared en la que se ubican doce células. En cada una de las células se desarrollan las distintas actividades² del programa de la casa.

La propuesta establece que cuando el cuerpo del habitante que ocupa la casa está en movimiento, en el lado donde se encuentra la escalera y el corredor, su silueta permanece escondida a la visión del ciudadano. Sin embargo, en el momento que el habitante se encuentra estático, su silueta es presentada a la vista del ciudadano que se sitúa en la plaza. El habitante es como si fuera

¹ J. Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, Rizzoli, New York 1985, pp.347, 349-351, 353-355,357.

² En la casa proyectada por John Hejduk para Venecia en 1979, la *Casa para el Habitante que se Negó a Participar*, las partes programáticas se presentan aisladas unas de otras. Hejduk escribe: "This breaking down into independent units, this adhievement of ambiguity through the complete isolation of elements is, I might say, the American phenomenon, whereas Europeans achieve ambiguity through interlocking elements." John Hejduk, *Mask of medusa*, Rizzoli, New York 1995, p. 63.

Con la *Casa para el Habitante que se Negó a Participar* John Hejduk, según comenta, plantea una declaración programática de una arquitectura de pesimismo, que podría tener como precedente la *Wall House 2* con la separación de las funciones en piezas aisladas. Hejduk escribe: "I would say the house is becoming more and more pivotal for me. We are no longer in an age of optimism. We went through a period where there were only programs of optimism. Schools. Hospitals. Sunlight everywhere. Boundaries open up. Privacy was at a minimum. No bedrooms. No kitchens. Open space. No need to have privacy, because this was a very utopian, light-filled, optimistic view of the future. There wasn't a counterforce culturally in the same way as we had in the Middle Ages where the programs of pessimism existed to off-balance programs of optimism. Now we are entering into an architecture of pessimism. I don't take this as a negative condition at all. It's simply a necessary psychic state. There has to be an equilibrium, a balancing in order for both lines to be running in a parallel and productive way again, like the Middle Ages, where a simultaneity of conditions will provoke certain arguments not presently possible." J. Hejduk, *Mask of medusa*, cit., p. 63.

una parte más del mobiliario. El proyecto plantea que la actividad del habitante sea expuesta. Cuando el ciudadano, desde el espacio público, mira hacia las piezas que se proyectan sobre el muro, se exhibe la actividad que realiza el habitante (fig. 2).

La propuesta es una casa pared proyectada en el año 1979. Sobre el proyecto Hejduk dice:

"Esta es la *Casa para el Habitante que se Negó a Participar*.

En las 4 unidades de abajo tenemos una ducha, un inodoro, un bidet y un baño, para la limpieza del habitante, la limpieza de la parte exterior del cuerpo.

En el piso más alto hay una unidad para comer, otra para cocinar, otra para almacenar comida, me he olvidado para que sirve la última pero era algo que tiene que ver con el cambio del organismo interior. En medio hay una cama, un estudio y una silla y una célula vacía que es para el habitante que se negó a participar.

Su único problema consiste en que, cuando entra en su casa, en cualquiera de estas células, está siempre expuesto al público, no puede escapar.

Ya no disponemos del esquema simétrico, ya no tenemos una figura central. La figura, de hecho, es como una pieza, como un mueble.

Si quisiera escapar de la exposición al público tendría que retroceder hacia la pared e introducirse en el sistema de circulación que está completamente cerrado y mantenerse en continuo movimiento."³

El proyecto se sitúa en una plaza rectangular de la ciudad de Venecia (fig. 3). A la plaza, pavimentada con baldosas, se accede por cuatro calles. Una de ellas está alineada al lado más largo, dividido en 26 partes mediante las juntas del pavimento. Otra de las calles desemboca en el lado contrario del anterior, a un tercio del borde, dividido por 33 baldosas. Las otras dos calles permiten acceder a la plaza por los lados contiguos de la casa.

El espacio urbano está definido por el suelo plano, sin bordillos ni escaleras, y por las fachadas de las edificaciones que conforman una plaza rectangular en planta.

³ J. Hejduk, *Dos conferencias*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia 2001, p. 39,42.

En la plaza hay tres objetos que forman parte de la propuesta de Hejduk. Forman parte del mobiliario urbano. Uno es una torre. Otro es una grada de madera. El tercero es una mesa. Sobre el mobiliario Hejduk dice:

"Dentro de la plaza pública existe una torre, justamente enfrente de la celda donde está este ciudadano. En la torre hay una plataforma y también un espejo. El habitante que se negó a participar mira a través de la plaza y se ve reflejado así mismo pero cualquier ciudadano que entre en la plaza puede entrar en la torre. Hay una puerta que sube y baja, que funciona con un mecanismo. Cualquier ciudadano puede observar al ciudadano que se negó a participar sin ser visto.

Esto plantea otro problema, ya que cualquier otro ciudadano puede venir y bajar la puerta y atrapar al observador dentro.

En la plaza existen unos asientos, y otros ciudadanos pueden venir y sentarse a observar."⁴

Desde el espacio urbano el muro de la casa queda alineado a las fachadas contiguas que conforman uno de los lados de la plaza. Las habitaciones, 12 células superpuestas una encima de otra en tres alturas y cuatro filas, están por delante del muro, ocupando en voladizo el espacio público.

Mientras que a la mayoría de los edificios, se accede directamente desde la plaza, a la *Casa para el Habitante que se Negó a Participar* se entra por detrás, desde el lado donde se encuentran las escaleras. Las dos calles contiguas al canto del muro, están unidas por otra calle trasera que permite acceder a los corredores y a las escaleras. El edificio se encuentra aislado. A pesar de situarse en la ciudad no es un edificio entre medianeras. Es un edificio excluido de la ordenación de la manzana, dando a la plaza por un lado, a las dos calles que la bordean, y a la calle trasera que se une a las anteriores.

Desde la plaza no se ve el acceso a la casa. Cuando el habitante entra a la vivienda, lo hace sin ser visto. Es parecido a lo que ocurre cuando se mueve por los corredores y las escaleras de la casa. Desde la plaza no puede verse al habitante moviéndose, ya sea cuando entra a la vivienda o cuando se mueve por los corredores que se encuentran en el lado contrario de la plaza.

Entre la persona que ocupa la plaza y el habitante de la casa hay un enfrentamiento, entre el hecho de mirar un lugar privado y el hecho de ser mirado desde el espacio público. Se produce

⁴ J. Hejduk, *Dos conferencias*, cit., p42.

principalmente por la confrontación de un ciudadano situado en un espacio definido por un plano horizontal, por un lado, y el habitante situado en un espacio definido por cada una de las células que están suspendidas en un plano vertical, por otro. La casa plantea ambigüedad. La perturbación que establece la propuesta asume un enfrentamiento entre el habitante y el ciudadano, entre lo privado y lo público, entre el plano vertical y el plano horizontal. Este enfrentamiento pone de manifiesto la provocación de la mirada al entrar desde el espacio público en el espacio donde se desarrolla lo doméstico. Hay una confrontación entre lo privado y lo público que queda acentuado por la delimitación de un espacio y otro.

Si se mira desde el espacio de la plaza se ve que la casa tiene 12 piezas referidas a cada una de las partes del programa. Las piezas se presentan separadas. Son módulos independientes. La casa aparece y se conforma a partir de un muro con doce piezas proyectadas sobre él. El muro es una referencia, es un fondo sobre el que aparece el contorno de las células referidas a cada una de las distintas actividades. El ciudadano puede recorrer la plaza y al mirar cada una de las piezas se da cuenta que a la vista se le presentan los elementos programáticos separados, ya que la relación que puede haber entre ellos ocurre por detrás del muro, mediante las escaleras y los corredores.

Si el que mira es el que reside en la casa, la imagen de la plaza se va a configurar desde 12 imágenes fijas distintas, dependiendo de la celda en la que se sitúe. Cada unidad ocasiona una mirada distinta que se conforma hacia los límites del espacio público. Si se compara la imagen que se observa según cada uno de los módulos, el perfil que presenta la plaza varía. No es la misma la perspectiva que puede verse desde un módulo que se encuentra en la parte inferior, que la que puede verse desde un módulo en la parte más alta. La condición de plantear una diferencia entre las imágenes que obtiene el habitante y las imágenes que obtiene el ciudadano que se sitúa en la plaza, establece un enfrentamiento que no solamente se refiere al hecho de mirar y ser mirado sino que, además, tiene que ver con la construcción de la imagen a partir del espacio donde uno se encuentra.

La mirada al interior de la casa desde el espacio público lo posibilita la plaza. El espectador es un ciudadano que se conforma como público. Cada una de las celdas que son vistas desde la plaza, al encontrarse delante del muro, se proyectan de la misma manera que se proyecta la mirada en perspectiva, respondiendo el muro y las celdas al cono visual que se forma cuando se mira desde un punto del espacio público. El objeto se conforma desde lo que el observador puede ver cuando cambia de posición. Hay un movimiento que puede apreciarse al recorrer el

espacio urbano de la plaza y va a venir dado según uno se mueve. El ciudadano puede acercarse o alejarse, moverse en línea recta o dando vueltas, en zigzag y la imagen que puede obtenerse de la casa quedará referida al movimiento. También queda referida a la posición y a la separación que hay entre el observador y el objeto. Lo que la retina percibe se conforma manteniendo una distancia entre el punto de vista y el objeto.

El habitante, sin embargo, para poder mirar ha de situarse en el plano vertical, ha de entrar en una de las piezas. Una vez dentro, en una de las celdas, va a ser visto por el espectador. Desde la casa la mirada hacia el espacio público queda definida por cada una de las doce células. La mirada es fija. No puede darse una mirada en movimiento ya que en cada uno de los módulos el habitante se encuentra quieto. Mientras que desde la plaza puede llevarse a cabo una mirada en movimiento, desde el edificio la mirada es desde puntos fijos.

Además de la confrontación entre el plano vertical y el plano horizontal, entre el ciudadano y el habitante, entre el espacio público y el espacio privado, hay también un enfrentamiento entre las doce perspectivas que pueden observarse desde la casa y la perspectiva que se plantea desde la plaza.

Si se ve un dibujo realizado por John Hejduk de *la Casa Para el Habitante que se Negó a Participar* publicado en *Mask of medusa*⁵ (fig. 5), se puede observar el enfrentamiento entre la mirada del habitante y la del ciudadano. En el dibujo se ve el muro de la casa de color gris claro. Se encuentra sobre una amplia extensión limitada por un suelo pavimentado con baldosas. La longitud del muro ocupa algo más de 32 baldosas. Algo menos dispone en altura. La línea del horizonte, por detrás de la casa, divide el fondo del dibujo. Por encima aparece dibujado el cielo y por debajo el suelo. El espacio donde se encuentra la casa es una amplia extensión donde no aparece ningún otro objeto. La pared se sitúa en el centro de la lámina, donde convergen las líneas del pavimento dibujadas mediante una perspectiva cónica frontal. En el interior del muro se ven 12 huecos situados en tres filas. Cada uno dispone de un punto de fuga distinto y centrado en cada uno de los vanos. En cada hueco de la fila superior se perciben, de fondo, tres ventanas alargadas y la cornisa de un edificio de viviendas. En cada hueco de la fila del medio hay nueve ventanas alargadas. En cada hueco de la fila inferior se ve el pavimento de la plaza junto a tres vanos y tres ventanas cuadradas por encima. En los huecos de la segunda columna se ve de fondo una torre de ladrillos con un ascensor que se ve en la segunda fila. El bloque de viviendas se ve a través de los huecos, sin embargo,

⁵ John Hejduk, *Mask of medusa*, cit., p. 357.

no aparece por detrás de la delimitación del muro. En cada celda se encuentra el mobiliario correspondiente a cada pieza. En el interior de cada unidad se ve el suelo de cada célula, conformado por pequeñas baldosas cuadradas junto al techo y las paredes fugadas hacia un punto situado en el centro del vano.

Si nos fijamos en cómo se ha realizado el dibujo, éste está compuesto de 13 perspectivas cónicas frontales. Una es la que podría verse desde la plaza hacia la casa, y las doce restantes desde el interior de las cédulas hacia la plaza.

Según la explicación del proyecto que expone John Hejduk, la propuesta está compuesta por 12 unidades numeradas bajo cada una de las cajas⁶ y otra unidad que es el muro. Si comparamos la unidad 1, que contiene el fregadero, hasta la unidad 12, que contiene el lavabo, en la ilustración cada unidad coincide con una perspectiva diferente. La otra unidad, la que corresponde al muro, coincide con la perspectiva conformada con el punto de fuga situado hacia el centro del dibujo.

El planteamiento concibe el enfrentamiento de las miradas que se producen entre los habitantes y el ciudadano. Si miramos el dibujo, al dirigir la mirada al interior de cada celda, la visión la situamos en el interior de la casa, con el punto de fuga correspondiente a la unidad desde la que se mira. Si la dirigimos hacia el muro o hacia el pavimento sobre el que se encuentra el muro, se corresponde con una visión situada desde el exterior, con el punto de vista hacia el centro del muro y respecto a la línea de horizonte que hay al fondo.

La confrontación de la mirada, que se produce entre las miradas de dos habitantes de la ciudad de Venecia, en uno hacia el muro y en otro desde el muro, expone dos condiciones distintas. La mirada a la pared desde el espacio público va a estar determinada por la verticalidad y la frontalidad del objeto mirado, del muro. La imagen se expone al observador. Las propias características del plano exige un enfrentamiento de quien mira, exige de un posicionamiento a partir de la distancia.

La mirada contraria, desde el plano vertical, es generada desde el interior. Si analizamos el proyecto tal y como se concibe el sistema de circulación, se puede observar que si se entra en una de las células la imagen que se obtiene, a pesar de ser fija, está ligada al movimiento. Entre una imagen que se obtiene en una de las unidades de la casa y otra distinta, se ha de recorrer las escaleras y los corredores por el otro lado del muro. En el

⁶ "Under each unit is a number 1, 2, 3, 4, 5, etc. The wall itself is the 13th unit." J. Hejduk, *Mask of medusa*, cit., p. 83.

momento que la mirada se dirige hacia el espacio de la plaza, ésta se conforma a partir de la posición del habitante de la casa respecto de la posición que disponía en la célula anterior. La mirada a la plaza, desde distintos puntos de vista, se conforma desde la discontinuidad. Cambiar de posición supone quebrantar la mirada para construir el movimiento desde el fragmento. La mirada hacia la plaza se conforma desde imágenes que se encuentran separadas. Se conforman desde distintos fotogramas que son tomados una vez se accede al interior de cada unidad. Hejduk dice: "Es la primera casa cinematográfica"⁷.

En un cinematógrafo, para poder ver las imágenes que quedan impresas en el celuloide, éste ha de ser revelado y expuesto mediante un proyector que le confiere movimiento. La casa, comparada al cinematógrafo, se conforma de una manera parecida. La imagen que se observa desde una celda se debe relacionar con la imagen observada desde la celda anterior. El movimiento que se genera en una imagen respecto a la anterior ha de ser construido en la mente del observador. Si la imagen que el ciudadano ve desde una celda queda estampada en el cerebro, cuando éste sale de la celda y se mueve por las escaleras para subir o bajar hasta llegar a la celda siguiente, la nueva imagen estampada también en el interior del cerebro puede llegar a relacionarse con la imagen anterior⁸. Además, el habitante, mientras se mueve, no ve nada del exterior, ya que la visión queda imposibilitada. La variación que se produce al cambiar el punto de vista ha de ser construida en el interior de la mente. Es necesario un discernimiento entre el cambio que sufre la imagen desde una posición u otra. Si se compara con el ciudadano, el cambio que sufre la imagen cuando éste se mueve por la plaza viene dado según el movimiento.

La contraposición entre el habitante y el ciudadano está constituida por la condición del espacio desde el que uno ve. Mientras que el movimiento de la imagen en uno viene dado y es obtenido por el hecho de moverse, en otro se ha de construir. El

⁷ J. Hejduk, *Dos conferencias*, cit., p. 44.

⁸ Una vez, estando en el quinto curso de la enseñanza básica del colegio, un chico que se sentaba en el pupitre de al lado me enseñó una hoja de papel doblada por la mitad en la que había dibujado una chica que parecía estar bailando. En la otra parte y coincidiendo con el otro dibujo, la chica adoptaba otra postura. Cuando levantaba y bajaba la hoja superior con mucha rapidez se podía ver el movimiento que adquiriría la muchacha en su baile. Eran dos imágenes fijas que podían mostrar el movimiento de sus figuras dibujadas. Utilizando una película de Satyajit Ray, *La habitación de música*, se me ocurrió mostrar lo mismo (fig.6 y 7). Si se pasa la hoja rápidamente los fotogramas de la película muestran algo parecido a lo que aquel chaval me enseñó cuando rondábamos los diez años.

habitante se niega a participar de aquello que le viene dado y la casa impone que la imagen desde el espacio privado ha de pasar por uno, ha de ser transformada y por lo tanto construida. La *Casa para el Habitante que se Negó a Participar* condiciona al habitante para construir en su interior el movimiento de la imagen. El movimiento, procesado en el interior de la mente, se corresponde con lo íntimo. Aunque el espacio del interior de la casa pierde privacidad al ser exhibido, ese mismo espacio posibilita generar y construir una intimidad.

Por otro lado, en la plaza hay una torre para mirar el lugar donde se sitúa el habitante de la casa. La parte alta de la torre se enfrenta a uno de los 12 módulos que componen el proyecto. Éste carece de mobiliario. Mientras que el resto de las células dispone, cada uno de un mueble, ésta se encuentra vacía. Esta célula se enfrenta a la parte alta de la torre desde donde cualquier ciudadano puede subir con un ascensor y mirar para entablar una relación con el habitante de la casa sin ser visto. Cualquier ciudadano, según dice Hejduk, puede entrar a la torre y mirar al habitante. Es un acercamiento al habitante, un intento de aproximación, a partir de la participación y de la concurrencia, desde la curiosidad.

Cuando en *Dos conferencias*⁹ se alude a la *Casa para el Habitante que se Negó a Participar*, se manifiesta la problemática de las condiciones de habitar un espacio en un entorno social¹⁰ donde el habitante no tiene más remedio que adoptar la actitud de exponer el cuerpo al público. Esta condición, privada de cualquier otra opción una vez se entra en la casa, determina al sujeto como un habitante al que se le niega su privacidad. No puede escapar de las condiciones impuestas por más que quiera, ya que es un habitante recluido a ser expuesto. Es un habitante marginal en una sociedad constituida.

⁹ John Hejduk, *Dos conferencias*, cit.

¹⁰ "En la Inglaterra isabelina, el encargo más valorado y más buscado por un arquitecto consistía en la Masque, en la mascarada. Consistía en una estructura que se situaba en un edificio ya existente. La sección era así. Una estructura que mantenía una fachada y los actores se situaban enfrente de la fachada, mediante mimo actuaban en silencio. El público podría venir y participar en la pantomima siempre que estuvieran callados. La mascarada llegó a Italia y a Francia. En Inglaterra desapareció con la introducción de las ejecuciones públicas." John Hejduk, *Dos conferencias*, cit., p.42.

Si se compara el sujeto de esta casa con la figura del vagabundo y el nómada que Iñaki Ábalos cita en *La buena vida*¹¹ (fig. 8), el ser marginal al que alude, en cierta manera, puede relacionarse con las funciones vitales del habitante al ser expuestas al público. Si se plantea la figura del vagabundo como un ser marginal y a su vez como parásito, entendido como "el intruso que se instala en la vida de terceros -las otras formas de pensamiento- poniendo en evidencia con su sola presencia la construcción de una compleja trama de leyes y convenciones secretas, no formuladas, cotidianas, que teje la red que compone la seguridad y los mecanismos de defensa privados"¹². Parece como si se pudiera establecer una relación con la figura del habitante de la casa, por el hecho de no intervenir, por negarse a participar¹³. Con el hecho de exponer la privacidad, de exponer lo doméstico, la propuesta promueve una contraposición social.

Esta concepción de la casa, del cuerpo que aparece y desaparece, que se presenta y se oculta, que tiene una presencia difusa entre la actividad de moverse y las actividades vitales, muestra una idea de un sujeto al margen de lo estipulado que posibilita descifrar un sentido entre lo íntimo y lo privado a partir de lo visible y lo invisible. Si se puede comparar el habitante con algún personaje cabe citar a *Bartleby el escribiente* de Herman Melville¹⁴ (fig. 9).

¹¹ Vid: I. Ábalos, *Cabañas, parásitos y nómadas: la deconstrucción de la casa*, *La buena vida*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, pp. 139-164.

¹² I. Ábalos, *Cabañas, parásitos y nómadas: la deconstrucción de la casa*, *La buena vida*, cit., pp. 147-148.

¹³ Jose Luis Pardo escribe: "Esta diferencia no debe, no obstante minimizarse. La privatización de la información, la capacidad de guardar información privada o de mantener en secreto alguna clase de información es hoy día el único modo de tener privacidad, hasta tal punto que quienes carecen totalmente de ella -los completamente desposeídos, los sin-hogar- son quienes no tienen información alguna que pudieran publicar (o sea, utilizar como moneda de cambio o instrumento de vínculo social), son todo publicidad, como lo prueba el hecho de que cubren sus cuerpos ateridos de frío con la información pública de la prensa diaria envolviéndose en periódicos. Y quien no tiene privacidad (quien es todo publicidad) carece en absoluto de poder público, de relevancia social y (allí donde la intimidad ha desaparecido) de valor personal o de «personalidad». Hoy se reconoce al pobre porque carece de vida privada y es todo él, incluso en su envoltorio externo, información pública (= propaganda). (la cita puede continuar. Ver los siguientes párrafos del libro)" J. L. Pardo, *La intimidad*, Pre-Textos, Valencia 1996, p.91.

¹⁴ H. Melville, *Bartleby el escribiente*. Alianza Editorial, Madrid 2002.

Entre Bartleby el escribiente y el habitante que se negó a participar, entre "preferiría no hacerlo" y negarse a participar, se encuentra el personaje de un ser irreconocible. Tanto Bartleby como el habitante que se negó a participar, tanto el personaje creado en la obra de Melville como el personaje creado en el proyecto de Hejduk, son seres desconocidos. Si se intenta saber algo sobre Bartleby o sobre el habitante que se negó a participar, si se intenta concebir quienes son, se entra en un campo que solamente nos va a permitir ver lo contrario, nos permite ver que "no son". Saber que "no son" no es saber que no existen ni saber lo que no son, sino más bien es darse cuenta que son personajes que carecen de capacidad para poder expresar información sobre ellos mismos, se encuentran sin desprender ninguna manifestación sobre su existencia. El observador, el ciudadano que indaga sobre quiénes son, nunca puede saber nada de ellos. No se sabe lo que son pero tampoco lo que no son. No obstante se definen como escribiente o habitante de una casa, es lo único que se sabe de ellos. En esta cualidad de los dos protagonistas hay un ánimo por mostrar que aquello que son es intimidad. La intimidad, por ser íntima, no se expone, no es un enunciado que pueda ser expresado. Es escondida abiertamente ya que presentan su condición propia de estar oculta. A partir de su permanencia en lo oculto se puede hablar sobre ella sin mostrarla y sin ponerla en evidencia, y por lo tanto sin que pueda ser explicada. Sin embargo su estructura, su desenlace es el medio que permite generar un discurso sobre la intimidad. Jose Luis Pardo, comenta que la privacidad de la que carece Bartleby, al presentarse al lector sin ninguna información sobre quién es, se relaciona con su propia condición de escribiente, como copista, como aquel que escribe y lo hace copiando lo que está escrito¹⁵. Como dice Pardo, el escribiente carece de privacidad ya que al escribir sin saber lo que escribe, condición del que copia, lo hace sin espacio interior. La condición de la ausencia de privacidad, tal y como aparece en la obra de Melville, es la del tiempo presente, tiempo que uno ha de vivir, carente de recuerdos que provienen del pasado y sin objetivos para alcanzar en el futuro. "Bartleby no llega a la oficina como uno que viene de otro lugar en donde hubiese estado antes (...) Más claro aún es el

¹⁵ "El copista ideal, según decíamos, es justamente aquel que ve la letra y la escribe (la copia) sin leerla, comprenderla ni interpretarla, pues carece de interioridad." VV.AA., *Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, Jose Luis Pardo*. Pre-Textos, Valencia 2000, cit., p. 177.

hecho (...) de que Bartleby no tiene porvenir alguno".¹⁶ El tiempo presente es el de uno, de quien lo vive. Si se ha de mostrar, si se ha de explicar algo sobre el tiempo presente solo puede ocurrir en el futuro, cuando el presente ha pasado. Esta condición se puede corresponder con las exigencias de los medios de producción, de aquello que se presenta como producto realizado y construido en el pasado. Tanto el habitante que se negó a participar como Bartleby no producen, son ajenos a dar explicaciones sobre el pasado y si viven no es para alcanzar algo en el futuro. El hecho de poner en evidencia su falta de privacidad manifiesta la imposibilidad por mostrar su intimidad. Los personajes, mediante la negación, expresan el medio que tienen para guardar aquello que les queda y de lo que nadie les puede despojar, su intimidad, su presencia, su tiempo.

¹⁶ H. Melville, *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, Jose Luis Pardo*, cit., p. 160.

La obra de John Hejduk *Still Life Museum/Museum for Still Life*¹⁷ (fig. 11-12) es una propuesta arquitectónica que se refiere a la pintura. Un pintor, cuando pinta un cuadro, es capaz de transformar el espacio al representar en el plano bidimensional de un lienzo el espacio tridimensional del estudio donde pinta. Viendo un cuadro de Morandi (fig. 13) se puede ver cómo las piezas apoyadas sobre el plano horizontal, de por ejemplo una mesa, son representadas en el plano vertical de un lienzo. Por otro lado, el arquitecto, a partir de los planos de un proyecto, cuando construye un edificio transforma el espacio representado en papel y lo convierte en un espacio tridimensional definido principalmente por el plano horizontal.

Still Life Museum/Museum for Still Life está compuesto de cuatro partes. Cada una de ellas dispone de tres piezas; una es un plano que adopta distintas pendientes y las otras tres son un cubo, un cilindro y un poliedro alargado que disminuye de sección a medida que aumenta su altura. Las tres piezas se encuentran sobre el plano en cada uno de los edificios -horizontal en uno, inclinado en otro, vertical en el tercero y enterrado en el que queda-. El primer edificio es transparente, en el segundo las superficies son de color gris, en el tercero cada pieza adopta un color y el último, el enterrado, es de color negro. Si comparamos el proceso que define la propuesta, en el que una de las piezas del proyecto al ir inclinándose se transforma de un plano horizontal a un plano vertical, se podría aludir al hecho de pintar una naturaleza muerta, donde el espacio de lo pintado, conformado por un plano horizontal sobre el que se apoyan los objetos, pasa a ser un plano vertical. No obstante, mientras que un cuadro es un objeto para ser mirado, el edificio que propone Hejduk es un museo, un edificio para exhibir las piezas expuestas.

Si vemos de nuevo el cuadro de Giorgio Morandi (fig.12) se puede ver el espacio que desalojan los objetos dibujados. El espacio que hay entre un tarro y otro, entre una jarra y un cuenco, es lo que el lienzo presenta. Hay una distancia y una separación entre las piezas que son presentadas en el plano vertical. Nos presenta la relación que hay entre ellas. La luz que reflejan los objetos pintados, las sombras y la luz que proyectan los recipientes apoyados sobre una mesa, más que presentar los objetos en sí, presentan el espacio que hay entre estos objetos. El espacio, por ser invisible, permite a la luz invadirlo y llenarlo de

¹⁷ J. Hejduk, *Still life museum/museum for still life, Adjusting foundations*, Monacelli Press, New York 1995, pp. 94-97.

luminosidad. Morandi, mediante los pigmentos que permiten transformar la luz en color en un cuadro, nos presenta el espacio intrínsecamente ligado a la luz. Morandi, enfrentado a los objetos que pinta intenta plasmar la separación que hay entre las piezas, el espacio que hay entre éstas. Con esto expresa la relación que se produce en el espacio. Nos descubre lo que hay entre los cuerpos y lo transforma en pintura para que pueda percibirse.

El espacio que irremediablemente nos rodea no se ve. Lo que la vista percibe son los límites que definen las texturas de la pared, el suelo y el techo de la sala en la que uno se ubica. Todo lo que encierra una habitación, el espacio interior que hay entre los paramentos, el ojo no puede distinguirlo. Para ver el espacio de una estancia se debería llenar de un gas que fuera visible, como la niebla, que por el hecho de mostrar lo que normalmente es invisible se convierte en misteriosa. No obstante, acondicionar un espacio para que sea visto, llenarlo de humo, impide distinguir los límites que lo conforman. Si intentamos presentarlo en un cuadro, al espacio se le ha de extirpar una dimensión¹⁸, se le ha de suprimir la distancia que lo constituye para que de ese modo las tres dimensiones, establecidas por la profundidad, la altura y la anchura, se transformen en dos. En los cuadros de Morandi las piezas que aparecen dibujadas en el lienzo tienen la misma constitución que el espacio dibujado en el que se ubican. Están constituidos por pintura, por pigmentos, y nos muestran tanto la luz como las figuras, los perfiles o lo que hay entre ellos. Morandi al eludir la profundidad, al prescindir de la extensión que coexiste con los cuerpos, nos muestra en el espacio bidimensional del lienzo, la relación que hay entre las piezas pintadas. Mediante la pintura se reduce la dificultad que tiene la visión para poder percibir el espacio, llenando de color el plano vertical¹⁹. De la misma manera que Morandi nos presenta,

¹⁸ Sobre extirpar una dimensión, Jose Luis Pardo escribe: "El acontecimiento espacial en el que Sorger participa consiste en que se pierde la tetradimensionalidad, en que se hurta una dimensión al cuadro. Esa dimensión de menos, es, en pocas palabras, el tiempo o, mejor, el transcurso del tiempo". J. L. Pardo, *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*, Ediciones del Serbal, Barcelona 1991, p. 59.

¹⁹ Al igual que un cuadro de Morandi nos permite ver el espacio, otros pintores nos permiten, con sus pinturas, ver "las fuerzas elementales como la presión, la inercia, la pesadez, la atracción, la gravitación," o el movimiento. J. L. Pardo, *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*, cit., p. 20. "Se trata de hacer sensibles (visibles o legibles) las fuerzas que no lo son, preciso es reconocer que la tarea no puede ser cumplida por el mero ejercicio «naturalista» de la percepción: no se trata de rendir cuentas de, o transcribir lo visible o descriptible, sino de convertir en visibles y legibles cosas que no

mediante pigmentos, la luz que reflejan las piezas dibujadas, nos presenta lo que hay entre ellas.

Si se compara una pintura con el edificio *Still Life Museum/Museum for Still Life* vemos que éste plantea el proceso contrario al proceso que desarrolla un pintor al pintar un cuadro. El edificio de Hejduk también modifica el espacio. El edificio "take the natura morta of a painting and, by a single transformation, build it into a still life"²⁰. De la misma manera que el espacio que es representado en un lienzo es transformado por el pintor desde su tridimensionalidad a la bidimensional, con la propuesta de Hejduk es al revés²¹, donde la condición

lo son, diferencias no sentidas ni leídas por la «lengua humana»." J. L. Pardo, *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*, cit., p. 108. Viendo una pintura uno se forma, "Potser perquè, finalment, mirar és mirar-se. Potser perquè tot l'exterior és el context del nostre interior. Potser perquè mirar a fora és l'única forma posible de poder mirar a dins. Potser perquè, en el fons, el mite de Narcís és tant el mite de l'artista com el mite de l'espectador." En esta experiencia de la mirada, "contemplar, mirar amb atenció és una forma d'activitat en la qual l'espai i el temps sensorial es barreja amb l'espai i el temps reflexiu. Les sensacions desvetllen idees i la fugacitat d'una intuïció pren cos en una forma, en un color, en la possibilitat entrevista d'allò que l'obra sembla insinuar. Quan tot plegat cobra sentit, l'abstracció del pensament sent amb gust el seu suport sensorial." E. Bosch, *El plaer de mirar*, Actar, Barcelona 1998, p. 163.

²⁰ J. Hejduk, *Adjusting foundations*, cit, p. 48.

²¹ Esta transformación de la pintura, desde un lienzo al espacio tridimensional, no solamente Hejduk la expone en este proyecto. Hejduk escribe: "A Dutch friend asked me if would like to see the tulip fields. Inwardly I really did not want to see the tulip fields. For some reason I thought that seeing so many tulips—red, yellow, white, purple—would be too much. In any case I did not want to see the tulips. My friend persuaded me to go with him. I am glad that he did. He brought me into a deep view. When we rode along the roads which moved through the tulip fields I began to understand Mondrian. I always thought him to be an international painter; I found him to be a Dutch painter. It was not the color of the tulips but the density of the sand and earth where the bulbs were planted which reminded me of Mondrian. It was the atmosphere of opacity. The place, the land, the earth was dense opacification. The colored flowers were not the issue, it was the infinite penetration and the compaction of trapped light crystals in the earth which illuminated the air into a grey solidity . . . Dutch grey." John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., p.54. En el Van Gogh Museum de Ámsterdam se encuentra, entre todos los cuadros de Van Gogh, una caja de puros abierta dentro de una vitrina. En el interior de la caja se pueden ver unos ovillos de lana, cada uno de un color distinto. La caja se encuentra entre algunos objetos personales del pintor. El interior de la caja de

bidimensional de un cuadro es transformada a la condición tridimensional de un edificio. *Still Life Museum/Museum for Still Life* sugiere entrar en el interior de la pintura.

La relación comentada sobre el plano horizontal y el plano vertical lleva a estimar que, si bien el plano vertical es el plano de un lienzo en el que se pueden presentar los acontecimientos que se dan sobre el plano horizontal, o mejor dicho sobre el plano del suelo en el que nos movemos, la propuesta del edificio, conformado por un plano que pasa de ser horizontal a vertical, establece fundir los dos estados. Dado que *Still Life Museum/Museum for Still Life* es un museo de pintura sobre naturaleza muerta, el hecho de introducirse en él conlleva tener unos conocimientos sobre la exposición que se quiere ver. Un cuadro, para que sea visto, para que su sentido sea puesto en relación con el observador, exige al que mira de un conocimiento sobre aquél²². No obstante, el planteamiento del museo al transformar el plano -del horizontal al vertical- determina que el visitante cuando accede a su interior ha de entrar en el plano vertical, ha de entrar en el plano de la pintura. Si un museo exige de un conocimiento sobre lo que se va a ver, sobre las piezas expuestas, *Still Life Museum/Museum for Still Life* va a exigir un conocimiento sobre pintura.

Cuando se mira un cuadro, lo que el observador ve es a partir de aquello que ha podido ver en pintura, lo que las condiciones de su experiencia con la pintura le ha dado. Entrar en *Still Life Museum/Museum for Still Life* es entrar en el plano de la pintura; por lo tanto, el visitante es capaz de entablar una relación con el edificio, con su arquitectura, a partir de todo lo que sabe

puros, el espacio que es encerrado por la tapa, la base y los laterales, mediante los ovillos se invade de color. La caja expuesta, contextualizada a la obra del pintor no se encuentra llena de ovillos de lana sino que más bien se encuentra llena de colores, que viendo la exposición, pueden llenar tanto el espacio de un lienzo como el espacio tridimensional del interior de la caja.

²² "Toda pintura, por su naturaleza misma, será siempre una llamada a la imaginación visual: hay que suplementarla para poder comprenderla. Esto no es más que otro modo de decir que ninguna imagen puede representar más que ciertos aspectos de su prototipo: de otro modo sería un doble, y ni siquiera Pigmalión pudo crear uno. Si ignoramos las convecciones, no tenemos modo de adivinar el aspecto que se nos presenta. Ni siquiera los famosos modelos en cristal de flores, en el museo de la Universidad de Harvard, dirían gran cosa sobre las plantas al visitante de Marte que no hubiera tocado ninguna. Con lo cual volvemos a la sabiduría de Filostrato, cuyo héroe Apolonio dice que nadie puede comprender el caballo o el buey pintados si no conoce como son aquellas criaturas." E. H. Gombrich, *Ambigüedades de la tercera dimensión, Arte e ilusión*, Debate, Madrid 1997, p. 204.

sobre pintura. Se podría decir que el plano vertical es la forma de representación del conocimiento. La sensibilidad que nos puede despertar un cuadro es representada mediante una imagen que se estampa en el cerebro de forma bidimensional. El sentido que puede tener el edificio, al plantear entrar en una pintura, no está en la imaginación del visitante que por el hecho de ver un plano vertical puede pensar que entra en un cuadro, más bien está en lo contrario, está en la aplicación de los sentimientos según lo que uno conoce de ellos, desde lo que la pintura representa en el interior del cerebro²³. La acción se produce en el espacio tridimensional. Cuando se mira un cuadro y se ve el sentido de lo pintado, el que mira nunca se puede librar de ello²⁴. La pintura, lo que el pintor ha sido capaz de expresar al llenar de pigmentos una tela, o lo que el observador puede ver en ella, forma parte irremediabilmente del saber, tanto del autor como del observador. Cuando uno ve en un cuadro algo que no puede ver fuera de la pintura, lo ve porque el espacio en el que se encuentra no se lo puede mostrar²⁵. La pintura facilita verlo. Mediante la propuesta

²³ "The first time I entered the imagination of Adolf Loos was while looking at a photograph. A still photo of an interior that Loos created. If I remember right it was a room filled with marble walls, pilasters and columns. The overall effect on me was that through the photo I had entered into the inner thought of Loos. The veins within the marble were like a multitude of lightening flashes in a dark sky. A sky filled with electrical veins. I thought to myself that I was witnessing the synapses of an architect's brain, captured by an x-ray/photo which revealed the workings of a tumultuous imagination. Here was an interior shot of the initial forming of what was to become solid space. The surface of the electrifying photo was transferred to the surface of my eyes, then to the inner space of my enclosed brain. In a split moment the room which contained an architectural soul, through the veins of marble, was offered as a gift. A three-dimensional room was two-dimensionalized onto a flat surface of the photographic paper, which then penetrated my transparent eyes which act as a veil, then to be printed into the folds of my mind. As a matter of fact into the crevices which in a second could will up the image, will up the thought, will up the solidity of a thought. Adolf Loos had shown me, if only a glimpse, the soul of marble. A sacred transference of solid space occurred." J. Hejduk, *Veins of Marble, Villa Müller*, Princeton Architectural Press, New York 1994, pp. 14-15.

²⁴ "Como el acto de mirar una imagen es mucho menos concentrado, la imagen atrae una gama más amplia y variada de las experiencias previas del espectador." J. Berger, *El momento del cubismo, El sentido de la vista*, Alianza, Madrid 1990, p.173.

²⁵ "Desde la más tierna infancia estamos acostumbrados a interpretar de manera tridimensional las diferencias ópticas bidimensionales. Debido a ello nos es posible distinguir lo sólido y los espacios vacíos en una pintura. La diferencia entre el cuadro pintado y todos los objetos

de Hejduk al posibilitar entrar en el plano vertical, la relación que se puede llegar a tener con lo que se ha visto en pintura, ocurre en el interior del espacio arquitectónico, en el espacio que define el *Still Life Museum/Museum for Still Life*.

El cuerpo del visitante, al acceder al edificio, se introduce en el plano vertical. Esta actitud permite interpretar el espacio, conformado en este caso tanto por el plano vertical como por el plano horizontal. La propuesta de Hejduk, al plantear entrar en un cuadro de naturaleza muerta, permite divisar el espacio en el espacio tridimensional. El observador no puede librarse de recordar el espacio pintado, y, como no, el movimiento, la relación entre los objetos, la luz, las fuerzas de gravedad, las tensiones, y así.

El museo, entendido como el lugar en el que en su interior se exhiben objetos que están sujetos a un tema, a un autor, a una obra o a un tiempo histórico, exige establecer un programa de lo que se expone. Por lo tanto, si comparamos el programa arquitectónico de un museo con el programa de una exposición podemos ver que el tema de la exposición, lo que se expone en el museo, es la actividad. El programa del edificio, el proyecto de las actividades que desarrolla el *Still Life Museum/Museum for Still Life* es la exposición de la mirada.

Las condiciones propias del programa, tanto del edificio como del museo, plantean un edificio en el que la actividad forma parte de la exposición. En el momento que las personas acceden al interior del edificio, éste plantea entrar en la mirada.

En *Still Life Museum/Museum for Still Life* la función, el acometimiento que se da en el edificio al exponer una actividad se colapsa por la intención. Es una propuesta que se parece a la propuesta de la caja de puros, cuando el misterio que hay dentro es puesto al descubierto. De la misma manera que con la caja lo íntimo no puede ser revelado, con el edificio se impide mostrar y evidenciar lo que únicamente puede ocurrir en lo íntimo, en el momento que uno forma parte del sujeto y del objeto, de quien mira y se mira, de quien al mirar forma parte de lo mirado. Es

tridimensionales reside en que, en una pintura, la congruencia permanece constante aunque nosotros cambiemos nuestro punto de vista. Una pintura se desfigura, en su conjunto, si la contemplamos de lado, mas no por eso cambian sus relaciones internas. Un edificio, por el contrario -como todo objeto tridimensional- no sólo se desfigura y transforma en su aspecto total, visto desde un lado, sino también sus relaciones interiores ofrecen en cada momento algo nuevo." P. Frankl, *Principios Fundamentales de la Historia de la Arquitectura*. Gustavo Gili, Barcelona 1981, p.193.

como "quan un contempla un edifici, passeja per les sales d'un museo o asisteis a la representació d'una obra de teatre es produeix clarament el gest de la mirada. Mirar és fixar l'atenció, per tant, és un acte de concentració. Un observador extern podria distingir amb facilitat quan un espectador mira realment una obra o simplement la veu tot passant. Però quan el gest de mirar resulta més evident, més sorprenent, potser, és quan un es descobreix a si mateix mirant."²⁶

Still Life Museum/Museum for Still Life, como museo, plantea que el visitante al entrar en un cuadro de naturaleza muerta sea un objeto más de la exposición. Es naturaleza muerta, es "Still Life". El visitante no solo ve el espacio sino que se ve como objeto, se mira, entra en la mirada y él mismo es como si fuera un tarro o un vaso. El edificio es un medio, como lo es la pintura para conocerse uno, para formar parte de lo que ha visto, para conformarse como el propio objeto que uno observa y viéndolo se reconoce. Y no solo se ve sino que lo hace en el espacio en el que se encuentra, el espacio que también forma parte de la exposición que rodea el cuerpo que ve.

El análisis del programa de la obra *Still Life Museum/Museum for Still Life* ofrece la posibilidad de concluir un razonamiento sobre el edificio, donde la actividad que podría llevarse a cabo por el individuo es el acontecimiento de entrar en la propia mirada de uno. La propuesta no plantea la exposición del observador, de aquél que visita el edificio. El observador, cuando evidencia una actividad, cuando habla sobre lo que ha visto, no puede explicar su intimidad. No obstante, la mirada, al ser motivo de la exposición, se concibe con forma, y no por el hecho de presentar el proyecto sino porque el espacio en donde se construye la mirada forma a quien lo observa como observador. Al entrar en el edificio, lo que uno ve cuando observa un cuadro es el motivo por el cual el edificio se pone en funcionamiento. La mirada, la dimensión que queda entremedio del objeto mirado y el observador, o mejor dicho entremedio del objeto mirado y lo que el observador podría explicar que ve, es el motivo de la exposición. La intencionalidad del edificio es exponer la mirada que uno ve y que solamente puede ser vista por ese mismo que ve. El edificio es concebido para entrar en un espacio íntimo e infranqueable. El edificio concibe entrar en el lugar donde nadie accede y por el hecho de exponerse genera el discurso sobre lo íntimo, sobre lo inexplicable. Es el lugar donde se expone lo que no se puede exponer. Es el lugar en donde se expone lo que no se puede explicar.

²⁶ E. Bosch, *El plaer de mirar*, cit., pp. 64-65.

Jose Luis Pardo escribe: "nuestra mirada es el único cuadro que no podemos ver, porque es el cuadro en el que nosotros estamos pintados, es el cuadro que nos ha pintado en el paisaje, que nos ha dibujado en el Espacio, que nos ha tatuado en la naturaleza. Y por ello, cuando el artista pinta ese cuadro, y ése es el único cuadro que el artista pinta (o, al menos, que aspira a pintar), no procede al reconocimiento de la subjetividad, sino a su disolución. Un cuadro es una mirada, si queremos decirlo así, pero exacta y precisamente la mirada de nadie. Por ello, los Espacios se aparecen como cuadros sin autor, cuadros inexplicables, sin sentido, cuadros de lo sentido que jamás hemos sentido, porque son cuadros de la inauguración del sentido"²⁷

Volviendo de nuevo a la *Wall House*, al referirnos a los dibujos sobre la transformación del cuadrado, por un lado, se plantea como se ha visto representar la deformación que puede percibirse en la fachada de un edificio cuando nos acercamos a él. Cuando uno se mueve y se dirige al acceso de un edificio, el paralelogramo que conforman los perfiles de su fachada se transforma. Esto ocurre justo hasta el momento de entrar, que literalmente el plano de la fachada se viene encima cuando se traspasa la puerta de acceso. El dibujo del cuadrado queda también referido al proceso que conforma la *Wall House*, a partir de la figura de un cuadrado, la figura de un rombo y la figura de un muro. El proceso transforma el plano y convierte la planta horizontal en un muro vertical. Si relacionamos los dos ámbitos, la deformación que se percibe cuando uno se acerca a un edificio y la transformación de la figura del cuadrado al rombo que genera la *Wall House* lleva a concebir un sentido de este proceso referido al plano vertical transformándose, el plano de la pintura deformándose. Al introducirse en el plano vertical, el cuerpo que entra, desde la posibilidad que da el espacio arquitectónico es capaz de percibir el movimiento de los paramentos que conforman la sala después de traspasar el plano de la pintura.

En el momento que uno se introduce en el plano vertical, parece como si las imágenes que nos presenta la pintura y que forman parte de uno se transformaran desde el plano bidimensional del interior del cerebro para rodear tridimensionalmente el exterior del cuerpo. Es un momento donde a partir de la experiencia con la pintura se experimenta el espacio arquitectónico.

²⁷ J. L. Pardo, *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Ediciones del Serbal, Barcelona 1991, p. 48.

DE LE CORBUSIER A JOHN HEJDUK O DE JOHN HEJDUK A LE CORBUSIER

SOBRE UNA VISITA DE JOHN HEJDUK A LA CASA LA ROCHE¹

Hejduk visita Valencia en octubre de 1980, para impartir un taller en la Escuela de Arquitectura. El miércoles 29, al principio de su segunda conferencia y aclarando "algunos extremos de la charla de ayer", Hejduk dice: "¿Cuántos de vosotros conocéis los cuadros de Ingres? Pues bien, el color de este cuadro es el de la casa La Roche-Jeanneret², y en todos los cuadros que pintó Ingres las manos parecen tortugas"³.

La luz que ilumina la figura de la condesa de Haussonville, pintada por Ingres en 1845 (fig. 1), parece representar una luminosidad artificial, como si, para realzar su figura respecto al fondo, solamente el cuerpo de la condesa fuera lo iluminado. El resto de los objetos, como el mueble, el espejo, el marco, el jarrón, el mantel e incluso el zócalo y la esquina de la pared de la habitación, por detrás, aparecen con una tonalidad uniforme y casi sin sombras. Los objetos y la pared que rodean la figura de la condesa absorben la luz, como si se tratara de un plano, como si estuvieran en el propio lienzo, sin ocupar espacio en el lugar donde se sitúa la mujer que protagoniza el cuadro. Al mirarlo, uno se imagina que la luz que se proyecta sobre su cuerpo, a diferencia de los objetos del fondo, proviene de un foco propio. La figura está alumbrada de manera diferente al fondo, que aparenta ser plano. Parece como si la mujer estuviera iluminada por Ingres, invadida por una luz que se encuentra donde está el pintor, en el momento de la acción de pintar. Se podría decir que la representación del cuerpo de la condesa no se identifica con el fondo. Es como si fueran dos estados distintos. La figura se

¹ Este artículo es un derivado de C. Rowe et R. Slutzky, "Transparencia: literal y fenomenal, ahora publicado en: C. Rowe, *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Gili, Barcelona 1978, pp. 155-177.

² John Hejduk da varias referencias al cuadro de Ingres, "Madame D'Haussonville", y la casa "La Roche". Se pueden encontrar en: J. Hejduk, "Madame D'Haussonville and La Roche", *Mask of medusa: works 1947-1983*, Rizzoli, New York 1995. P 76; en John Hejduk, "Madamme D'Haussonville, Ingres painting", *Such places as memory, poems 1953-1996*, Massachusetts. The Mit Press, Cambridge, (Mass.), London 1998 p.12; "La Roche, House of Le Corbusier", *ibid*, p.24. El cuadro, un óleo sobre lienzo, de 136 x 92 centímetros, que J. Auguste Dominique Ingres pinta en 1845, se encuentra en la Frick Collection de Nueva York. En el aula donde Hejduk habla, en la recién inaugurada Escuela de Arquitectura de Valencia, una reproducción del cuadro de Ingres colgaba de la pared.

³ J. Hejduk, *John Hejduk. Dos conferencias*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia 2001.

encuentra en una dimensión que no corresponde a aquello que aparece detrás, el lugar donde se encuentra pintada.

Esta condición del cuerpo de la mujer, representada como una figura en el cuadro y diferenciada del fondo, permite deducir una interpretación de la pintura. Lo que puede llamar la atención al principio, es decir la discordancia entre un estado y otro, por la posición de la mujer y el espacio que ocupa en la representación, se va convirtiendo en un misterio que protagoniza el sentido del cuadro, en detrimento del sentido que protagoniza la imagen de la condesa de Haussonville. Si se mira la figura siguiendo los contornos que marcan la cara con los brazos y el vestido, se ve cómo la parte principal que expone en el cuadro la mujer iluminada se va perdiendo, a medida que va apareciendo un cuerpo descuartizado, descompuesto. Si se intenta separar la figura del lienzo, para no confundir el fondo plano y el cuerpo de la mujer, ésta se despedaza, se rompe y se separa en fragmentos que se dispersan sin afirmar una relación que se refiera a su constitución. Un brazo, el otro brazo, la cabeza o el estómago se disgregan del cuerpo que define a la condesa. En este momento, es como si el sentido del cuadro adquiriese otra dimensión. La figura de la pintura deja de tener protagonismo como representación de la condesa, y pasa a adquirir un protagonismo que está en el hecho de mirar, en el modo de ver.

Si se analiza la pintura según estos dos estados, en el proceso que transforma el sentido de la pintura, desde una alusión a la figura de la condesa, hasta lo que cada uno es capaz de ver, la experiencia de mirar adquiere una importancia que se relaciona con la dificultad de explicar, con la imposibilidad de situarse con palabras ante un cuadro. El escrito sugiere el comentario, como si se tratara de un recuerdo, como algo posterior a una experiencia y que alude al cuadro en sí, tanto a su forma como a su interpretación; más como un titubeo que como algo decisivo, evidente o absoluto. El texto es una explicación que surge a partir de la mirada; desde la acción de mirar las partes que definen una pintura, un dibujo o un plano.

En el contorno que muestra el cuerpo de la mujer, aparece arriba la cara, escondiendo parte del cuello, que exhibe la desnudez de una porción del pecho y la cabeza, casi hasta el hombro. El resto, a excepción de las manos y parte de los brazos y antebrazos, queda escondido por el ropaje, lleno de pliegues, que parece de seda. El vestido no define el cuerpo que envuelve, lo oculta más que encubre. No sólo no muestra el cuerpo, sino que llega a hacer dudar de que realmente exista. Si el estómago, hinchado y cubierto por el ropaje, está debajo de la mano derecha, las nalgas parecen estar más arriba, apoyadas en el borde de la cómoda, confundiendo la posición de la cintura. No es

posible saber de dónde arrancan las extremidades, y lo que parece ser la cintura, donde se recoge el vestido casi en la espalda y desde donde cuelga la falda, mutila el cuerpo en dos y lo corta por un lugar que no queda claro si es justo por debajo del pecho o por encima de las nalgas.

No es posible encajar las partes que se presentan desvestidas en la complexión del cuerpo de la mujer. La ropa, que podría dar la sensación de estar cubriendo el hombro, esconde la separación con el resto del brazo. La distancia desde el codo hasta el hombro, donde los pliegues se alisan, señala un brazo muy largo. La desproporción dibujada al comparar las distancias entre el hombro y el codo, y entre el codo y la muñeca muestra su desmesura. Una desmesura que, más que indicar una incongruencia, parece esconder una distancia, expuesta no sólo en esta parte del cuerpo. Al mirar el brazo derecho, da la sensación que sale muy por debajo, disimulado al quedar cubierto por el atuendo. Este desequilibrio, tapado por los dobleces de la tela, exagerada con los lazos y la doble puntilla, parece ocultar no sólo el brazo o lo descomedido, sino su ausencia, como un brazo que no llega al hombro y que disgrega el cuerpo en fragmentos. Los pliegues, los dobleces de la prenda que cubre el cuerpo, esconden algo que separa los miembros sugeridos por su constitución. La ropa, como vestimenta que preserva el cuerpo del exterior, al taparlo y esconderlo se revela en la pintura de algún modo como lo que esconde la monstruosidad de la mujer. No obstante, su condición va apareciendo poco a poco, al mirar, en el hecho de descubrir que el cuerpo se encuentra mutilado.

Los brazos, desnudos y suspendidos en el aire, no sólo exponen el cuerpo disgregado y partido, sino que revelan haber renunciado al tacto. El codo izquierdo parece apoyado sobre la muñeca de la mano derecha, y la oculta sin tocarla. La ausencia de tacto muestra la distancia entre el perfil que define el límite de uno y otro, el espacio escondido por la mano por encima de los dedos. La piel, al no estar en contacto, parece mostrar el brazo, más como un fragmento dejado caer que como una parte del organismo. La cualidad humana del tacto como experiencia sensible no aparece expuesta en la pintura, no queda representada en la constitución del cuerpo de la mujer, en el gesto que muestra el brazo, la mano y el codo. En su otra extremidad, el antebrazo no toca el ropaje que cubre el vientre. En los pliegues no se descubre la presión que debería sufrir la tela por el peso de la muñeca y la mano. No se encuentra tocando el estómago hinchado que cubre la falda. La parte del cuerpo que se presenta desnuda, a la vista, sin nada que la tape, esconde cualquier representación que exprese el sentimiento del tacto. La acción de tocar el vestido o el codo no aparece en el cuerpo que la pintura presenta. A pesar de que las

figuras se muestran unas junto a otras, dan la sensación de estar aisladas, sin expresarse relación entre ellas. Si el vestido esconde la relación física de las extremidades con el cuerpo, las partes que se muestran desnudas esconden la relación sensible de las extremidades con el cuerpo; y eso no sólo ocurre con las manos sino también en la cara. Al mirar los dedos de la otra mano, no se sabe si tocan realmente la barbilla. La mano izquierda deja la cara en un segundo plano, por detrás, separada del hombro y el cuello que, ladeándola, da la sensación de la dificultad y del esfuerzo para mantener el cuello estirado e inclinado al mismo tiempo. Los miembros parecen estar en un espacio sin gravedad. Todas las figuras dibujadas se mantienen sin sostenerse, volando por el aire, en vertical, sin saber si existe realmente el suelo.

Lo que la pintura representa, la figura de una mujer apoyada sobre una cómoda, cubierta por un ropaje que deja desnudos parte de sus brazos, el cuello, la cara y las manos, parece no ser real. La condesa de Haussonville, posando en el interior de su propia casa, da la sensación de estar mostrando una serenidad reforzada por todos los objetos que la rodean. No obstante, esta situación se desmonta por sí sola; en la propia forma de su figura, en la relación entre cada una de sus partes. Los gestos, que podrían unir la mano con la cara, el brazo con el vientre o el codo con la muñeca, no se muestran y, por lo tanto, la figura parece desmoronarse en el acto de posar, de permanecer en equilibrio, de apoyarse sobre el suelo, la cadera, los hombros y el cuello.

La representación de los objetos que se suceden por detrás de la mujer no responde al espacio donde se encuentran. Sugieren una alusión a la dimensionalidad del plano, la misma del lienzo. El espejo oscuro y sin luz que aparece detrás del cuerpo, representado en un espacio que no lo muestra, ocupa una parte del fondo que engaña a la vista. Aunque parezca un espejo, no lo es; forma parte de un fondo que muestra un perfil de la mujer desde la espalda que no se corresponde al de la figura pintada de frente. La figura que aparece detrás es de una pieza, formada por la cabeza, la cara, el cuello y la espalda, muy distinto al cuerpo que la figura muestra. Se presenta como si fuera una pintura, más que un reflejo. El marco que aparece a un lado se corresponde con parte de las molduras de la esquina y el zócalo, ya que el propio espejo no lo refleja. Esta correspondencia podría llevarse al resto de los objetos, como el jarrón, la cómoda, las flores y la pared que, tapándose unos a otros, forman parte de un mismo estado, la representación de lo que el espejo refleja, una pintura. Con esto se podría decir que el espacio que el cuadro muestra es una representación de lo que queda reflejado

en el espejo pintado, un fondo que no se corresponde con la figura, presentada en otra dimensión.

Al mirar sus ojos, del mismo color que su ropa, se ve cómo desfiguran la cara. Uno es mucho más grande que el otro. Es como si estuviera mirando dos sitios distintos. A su vez, muestran el foco de luz que ilumina su cuerpo, al brillar por encima de la pupila en uno y a la izquierda de la pupila en otro. En los ojos se refleja lo que la condesa está viendo cuando es retratada. Es como una repetición del cuadro, pero a la inversa y por duplicado. Si se mira el ojo de la condesa, se percibe un punto de luz sobre un fondo negro incorpóreo, el fondo que define el propio cuadro y el espacio que la envuelve. La mujer iluminada en el cuadro y la luz reflejada en el ojo dan a entender que no se trata de una luz natural. Parece estar iluminada por un foco que localiza la luz exclusivamente hacia ella. Al mirar el cuerpo de la mujer en el cuadro, lo que se ve es una representación de la reflexión de la luz, la luz reflejada en el cuerpo, la luz que el cuerpo no absorbe. El fondo aparece oscuro: no lo es, sino que la luz lo ciega. Antes de que Ingres perciba la reflexión de la luz, la mujer retratada ha sido cegada por ella.

Al intentar ver los ojos de la mujer y su mirada, aparece simulado un alejamiento que no se corresponde con el estar la mujer cegada por la luz, sino a un distanciamiento. Lo que la mujer está mirando no se refiere al espacio que la rodea sino más bien a su ausencia. Los ojos de la mujer expresan un recogimiento interior, que no alude a lo que ve sino a lo que piensa, y que en absoluto se refiere al hecho de estar ocupando el espacio representado. La mirada de la mujer expresa un estado que se evade de cualquier sentimiento. La mujer se presenta en estado de trance. Una actitud que Ingres presenta con el cuadro, con la pintura, en el hecho de pintar.

En *Mask of Medusa*, en un texto sobre la Condesa d'Haussonville, Hejduk escribe: "That lamp, the way the light comes in, the color, the tonality. If you take her out of the picture, you have La Roche"⁴.

Respecto a la señora d'Haussonville, Hejduk escribe:

"there are no reflections
within Madame d'Haussoville
only opacities which sink
into the cloth and folds
of a Fuseli monster
the arm holds the drapes

⁴ J. Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., p. 76..

of a hidden birth
the flower vase
perpetuates the myth
her smile shames Leonardo
red bow the wait
hands are suspended
that never scratch the earth
but tip
the tongue
for infusion
dare that breast be held." ⁵

Respecto a la casa La Roche, Hejduk escribe:

"October
La Roche
in the evening
opposition to the rational
a ritual of darkness
of garden stone sunken
a hall chilled
pulpit empty
a choir of silence
black marble opaque
a fireplace vague
hearse lamp lit.
The whiteness
of the still
the mortuary slab.
The Falcon in the niche
color of walls
transforming
from peach to pink
from mauve to brown
leather gloves being buttoned
in the park
a motor cycle gliding

⁵ J. Hejduk, "To Madame d'Hausonville, Ingres painting", *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., p.103.

upon crumbled gravel
the Bugatti polished
upon the rack
Paintings rotting
in a garage
the smell of ash roses
red chalk powder
in a line on a sill
children sliding
down
a ramp curved
a tuxedo moving
through
metal doors
slamming
echoes in perspectiva
diminishing to a revelation.
It is best not to speak of it
dawn is
Square Doctor White." ⁶

Son dos poemas distintos. Uno está referido al cuadro, el otro a la casa. Tienen en común la posibilidad de hacer presente el recuerdo de la mirada. Leerlos convoca las figuras a las que se hace referencia en uno y otro poema. Leerlos supone pensar tanto en las manos, el jarrón, las ropas y los pliegues o la sonrisa, como en el púlpito, el coro, el mármol negro o la chimenea de la "Madame d'Haussonville" de Ingres y de la "Casa La Roche" de Le Corbusier, respectivamente. No se recuerda la figura exclusivamente, sino lo que el cuadro o la casa expresan: una intencionalidad que no sólo tiene que ver con lo sensible, sino con la razón, con el hecho de pensar un porqué del cuadro y un porqué de la casa.

Atendiendo a las palabras de Hejduk, se puede pensar en una propuesta que relacione lo pictórico y lo arquitectónico. Una propuesta que forma parte de un desarrollo que tiene que ver con la teoría y la práctica, lo intelectual y lo artístico, lo opaco y lo transparente, la claridad y el misterio, la vida y la

⁶ J. Hejduk, *La Roche, House of Le Corbusier, Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., p. 106.

muerte, el día y la noche, la mujer y el hombre⁷... Una propuesta que lleva a cabo un proceso para plantear la "liberación de la rígida distinción entre ausencia y presencia"⁸. Plantear la relación entre la pintura y la "Madame d'Haussonville" pintada por Ingres, y entre la arquitectura y la "casa La Roche" proyectada por Le Corbusier, supone un intento de acercarse a una metodología protagonizada por los sentidos del cuerpo. Un intento para acercarse a una propuesta de Hejduk, que va desde presenciar la pintura con la mirada hasta presenciar la arquitectura con el cuerpo, y que tiene que ver con el hecho de estar presente frente a una pintura o una arquitectura. Tiene que ver con el hecho de plantear la pintura desde la actitud que supone mirar, y de plantear la arquitectura desde la actitud que supone estar en el espacio. Desde una interpretación de la mirada, se pretende expresar, a partir de una posición, el acontecimiento de mirar la imagen de un cuadro de Ingres o mirar las imágenes que se refieren a la casa La Roche de Le Corbusier.

Los estudiantes que asistían al curso, congregados en una de las aulas de la Escuela de Arquitectura de Valencia, ya conocían el proyecto de Le Corbusier. Hejduk había mostrado el día anterior algunos dibujos con las plantas y secciones, junto a comentarios acerca de la casa La Roche. Un estudiante le pregunta por los colores de sus proyectos. Hejduk dijo: "Ahora sólo os mostraré el proyecto de la Bye-house, cuyos colores me los sugirió mi experiencia en la casa La Roche de Le Corbusier, que creo que es una de las casas más bonitas que he visto de la arquitectura moderna, y que está en completa contradicción con el resto de su obra"⁹. Lo que podría haber sido un simple comentario introductorio para explicar los colores "rojo, amarillo y azul"¹⁰ y "el naranja, el verde, el violeta y el púrpura"¹¹, le permitió a Hejduk explicar, al día siguiente, su experiencia en la casa La Roche.

"Antes de esta casa, mis colores siempre habían sido los colores primarios, fuertes. Entonces hubo una exposición en la casa La Roche-Jeanneret de Le

⁷ Sobre la vida y la muerte, sobre la mujer y el hombre, vid; J. Hejduk, "Sentences on the house and other sentences", *Pewter wings golden horns stone veils*, The Monacelli Press, New York 1997, . P. 214.

⁸ J. Berger, "El momento del Cubismo", *El sentido de la vista*, Alianza, Madrid 1990.

⁹ John Hejduk, *John Hejduk. Dos conferencias*, cit.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

Corbusier, en París¹². Cambió mi vida, porque un amigo¹³ me dijo que debería ir a estar desde la mañana hasta la medianoche, meterme en una habitación pequeña y estar allí, y ver qué pasaba. Por lo tanto, fui y estuve desde las diez hasta el amanecer siguiente, y tuve una experiencia metafísica. Creo que es una de las casas más bonitas del mundo. Y ahora pretendo hacer dos cosas: estoy escribiendo una novela basada en esa casa y, si tengo la energía necesaria, haré una película. Durante toda la noche vi colores sobre las paredes que cambiaban constantemente; podías empezar con una pared marrón y en un momento pasaba a morado, y después a gris, y después a negro. Y esto pasaba en todos los colores. La casa se construyó en 1927. París era la ciudad de la luz, y por toda la casa hay pequeñas bombillas en las paredes, que son como ésta. A las 8 todos me dijeron "¡adiós!", y nadie quiso quedarse conmigo. No podía entender para qué eran las bombillas, puesto que era el año 27, pero al amanecer lo entendí: las bombillas eran como las que llevaban los coches fúnebres, y había por toda la casa. Habla-mos del racionalista Le Corbusier, y aquí estaba Le Corbusier, el gran racionalista, tratando con este tipo de situaciones. Por lo tanto, es una casa de Le Corbusier atípica. Esto sólo es un ejemplo, y nos puede pasar a todos. Tuvo un efecto sobre la coloración, sobre mi idea del color, para hacerlo más suave. Acerqué todos los colores primarios al gris, para hacerlos más suaves. ¿Cuántos de vosotros conocéis los cuadros de Ingres? Pues bien, el color en este cuadro es el de la casa La Roche-Jeanneret, y en todas las mujeres que pintó Ingres las manos parecen tortugas." ¹⁴

¹² Sobre la exposición Hejduk escribe: "I was there for seven days. I exhibited the wall house there. It changed my life". J. hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., p. 126.

¹³ En una de las primeras páginas de *Mask of medusa* Hejduk escribe: "I give my deepest thanks and appreciation to: The Foundation Le Corbusier for the opportunity to work in that mysterious house, La Roche, and to Jullian de la Fuente, for his revelations there." J. Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit.

¹⁴ J. Hejduk, *Dos conferencias*, cit.

Cuando, en 1972, John Hejduk visita por primera vez la casa La Roche¹⁵, el programa de la vivienda había cambiado. Hejduk se presenta por la noche. Hay una pretensión de experimentar la casa sin su luz propia, como si con la intención de descubrir lo escondido, de ver lo no visible a la luz del día, lo que no muestra el uso. Hay una intención de averiguar, de ver lo que no se ve, de hacerlo visible, de explicarlo.

Su experiencia en la casa La Roche no solamente queda referida por palabras, por lo que comenta en sus charlas en Valencia. Hay un dibujo realizado al margen de las conferencias¹⁶, donde aparece el trazo de líneas hechas a bolígrafo que plantean un esquema de la planta y de una sección, junto a letras en mayúscula que se refieren a un programa, distinto del de la vivienda: «BLACK MASS, LA ROCHE, CHOIR, COLD, MASS», se disponen entre las líneas dibujadas. Otras letras se entienden menos. Parece que dicen: «PUL, LEVIATION, PROG..., CON» (fig. 2).

En el folio se distinguen tres dibujos. Arriba un rectángulo, en medio una "L" girada y debajo cuatro figuras alineadas, con un color que parece una mezcla entre marrón, morado y gris. El papel se encuentra algo arrugado, con tres dobleces que dividen la hoja en cuatro partes que, por las sombras, parecen mostrar un fondo con una dimensión distinta a la línea del bolígrafo, que parece presentarse plana.

Uno de los dibujos, arriba, muestra una pieza definida por un rectángulo. En su interior se presentan tres palabras y el trazo de las líneas que definen dos figuras unidas por una raya. "CHOIR", "PUL", "CONG" se identifican respectivamente con cada una de las formas que muestra el dibujo; con dos líneas inscritas en la esquina superior, una figura amorfa y el rectángulo, que encierra las dos figuras y las tres palabras. El boceto, esquema de una sección de la casa, muestra tres niveles que se corresponden con la altura de las tres plantas de la casa. La parte más alta queda referida al coro, encerrado por un rectángulo. El púlpito se encuentra en medio y, debajo, el nivel del suelo representa el lugar para la congregación.

¹⁵ En: J. hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit, p. 126, se lee: "You mentioned that the La Roche House was a great influence. When did you first see it? - Hejduk: In 1972."

¹⁶ El dibujo de Hejduk está realizado a bolígrafo sobre papel tamaño folio y se encuentra depositado en el archivo de Emilio Giménez. Del 7 al 11 de mayo de 2001 formó parte como uno de los dibujos de la exposición *John Hejduk. El instrumento de música. La caja de puros. ETSA de Valencia, octubre 1980* que se llevó a cabo en el campus de la Universidad Politécnica de Valencia. Está publicado en el catálogo de la exposición. Vid: C. Sánchez-Robles et al., *John Hejduk. Seminario de Arquitectura*, cit., p. 87.

Por debajo está el segundo dibujo, más complicado que el anterior. Se encuentra compartimentado por líneas que aparecen superpuestas y cruzadas. La figura que define el boceto parece estructurarse en cinco partes, tres que ocupan la esquina de la "L" y otras dos contiguas, alargando uno de los lados. En el trazo hay una diferencia de líneas, que de alguna manera jerarquiza la silueta de cada una. A la izquierda, el perímetro se presenta desdibujado, por la superposición de líneas que parece no definir un límite con claridad. En su interior, dos líneas curvas abrazan un rectángulo, con el lado más corto como base, mostrando dos figuras cuyo contorno se manifiesta definido. Por encima dos piezas, una señalada con una "X" y la otra en forma de "U" tumbada, adquieren un protagonismo parecido al de las piezas anteriores. En su definición, tanto en la calidad del trazo como en el grueso de la línea y el contorno, estas cuatro piezas muestran una misma categoría en el dibujo y en cada una de estas tres partes del dibujo. Además de adquirir particularidad, la transfieren uni-ficando las tres partes que definen la esquina de la "L" girada. El rectángulo, las dos líneas curvas, la "X" y la "U" tumbada se refieren a algo que ocurre en la visita de Hejduk a la casa. Las cuatro piezas aluden respectivamente a la mesa, la rampa adosada al muro curvo, la chimenea y el balcón del hall, que se muestran en los planos del proyecto de la casa La Roche.

Las otras dos partes están divididas por líneas verticales que sobrepasan la altura que define la agrupación. Una, simulando la parte más compartimentada, queda remarcada por la línea de trazo más oscuro que define el borde y por las cinco rayas dibujadas de izquierda a derecha, que se suceden de arriba abajo en el interior del polígono. Representan la zona de la casa La Roche y de la casa Jeanneret, donde se ubican los baños y las habitaciones, rodeando los dos garajes, allí donde quedaba guardado el Bugatti junto a los cuadros, pudriéndose, como escribe en *Such places as memory*:

 "...the Bugatti polished
 upon the rack.
 Paintings rotting
 in a garage
 the smell of ash roses..."¹⁷

La otra parte, contigua a ésta, aparece menos definida por las líneas que muestran una figura un tanto amorfa y tres figuras superpuestas que ocupan el interior del perfil y parte de su

¹⁷ J. Hejduk, "La Roche, House of Le Corbusier", *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., p.106.

exterior. Parecen referirse a la galería en voladizo, sobre la entrada a la casa Jeanneret.

Fuera de este dibujo, a la derecha y ligeramente por encima, está escrita la palabra "MASS". En mayúsculas y con una altura superior a 10 milímetros, estas letras adquieren una cierta significación en la estructura de la hoja. Una significación que cambia el sentido de la casa, al referirse a un programa distinto al que aparece en el proyecto de Le Corbusier. Hejduk lo define según la forma espacial, como si la forma de la casa no correspondiera al programa de una vivienda. Da otro sentido a la casa La Roche, desde un proceso inverso a lo que podría ser una propuesta de proyecto condicionada por unas necesidades. Hejduk describe la arquitectura en la casa La Roche, liberada de cualquier necesidad impuesta, desde una actitud distante de cualquier condición asignada. En este sentido, la casa La Roche posibilita un planteamiento moderno, desenmascarando la imagen que se presenta del edificio para hacer visible su misterio¹⁸. Se plantea una transparencia de la forma del espacio¹⁹ y su sentido más esencial, su contenido.

¹⁸ Sobre el misterio de la casa La Roche, John Hejduk escribe, en alusión a los monstruos que se esconden detrás de la gran arquitectura: "A few weeks ago an Indian architect came to visit me. He had read some of my writings. Someone told him of my La Roche experiences and my interpretations of them. So he came to visit. And he told me a story about what makes architecture great. «There are two people on a ship looking over a calm ocean. Just at twilight, the still ocean parts and the fin of a shark comes up. Maybe for only two seconds. Then the fin drops down. Both men are terrorized.» It hit the architect Correa that all great architecture like La Roche has underneath its plane of calmness, monsters. In the depths of the volumetric, monsters are down there. Some of the greatest architecture in the world has that aspect. But he didn't come to understand this until he heard about my interpretation that La Roche could perhaps be a program of other undertones. The La Roche House is a double house, the other being the Jeanneret House." J. Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., p.126.

¹⁹ La transparencia a la que se alude no está referida a la literalidad de algunos materiales cuyas propiedades permiten pasar la luz, sino más bien a una transparencia fenomenal o aparente, a la que se refiere el artículo de; Colin Rowe y Robert Slutzky en "Transparencia: literal y fenomenal". En una cita a Gyorgy Kepes, De su obra *Language of vision*, escriben: "Si vemos dos o mas figuras que se superponen, y cada una de ellas reclama para si la parte superpuesta que les es común, nos encontramos ante una contradicción de las dimensiones espaciales. Para resolverla debemos asumir la presencia de una nueva cualidad óptica. Las figuras en cuestión están provistas de transparencia: es decir, pueden interpretarse sin que se produzca una destrucción óptica de ninguna de ellas. Sin embargo la transparencia implica algo mas que una mera característica óptica, implica un orden espacial mucho mas amplio. La transparencia significa la percepción simultanea de distintas locaciones espaciales".

Una flecha, situada debajo del dibujo, parece indicar un desplazamiento en alusión a una acción, como testigo de aquello que se está afirmando que corresponde al programa, como una señal que indica la circulación y, por tanto, el movimiento que se refiere al espacio y la actividad.

El día 28, en Valencia, al referirse a las plantas de la Wall-House y la Bye-House, Hejduk habla sobre la actividad en la casa, sobre las funciones utilitarias o las funciones vitales de comer, estar y dormir. La importancia que da al programa de la Wall-House es imprescindible, desde un punto de vista que podría estar relacionado con el movimiento, con la relación de las distintas estancias, al atravesar la pared y pasar de un lado a otro, referido a un instante, a una experiencia. En la conferencia de Valencia, antes de citar la casa La Roche, Hejduk dice: «Yo no creo en la perspectiva, ni siquiera creo en los volúmenes. Creo que el espacio de hoy está contenido en esta dimensión, y que todo se relaciona con esta condición. Tiene que ver con el atravesar. Nosotros atravesamos una puerta en un instante. Esto es un aspecto muy importante de mi pensamiento»²⁰. Si atravesar una puerta tiene que ver con una cuestión fenomenológica que refiere lo arquitectónico a lo que sucede cuando uno ocupa un lugar, atravesar la puerta en un instante supone hacerlo en un tiempo. Un tiempo propio. El aspecto que Hejduk plantea referido a la casa La Roche desarrolla una interpretación que, además de explicar una experiencia, pasa por definir un programa específico en lo que sucede. El programa surge y se define según su experiencia en la casa. Los objetos que muestra el esquema del dibujo representan aquello que Hejduk ve, y que modifica la casa. La casa se transforma y se convierte en otra cosa, por el hecho de mirar, por el hecho de estar. No obstante, el edificio sigue igual, atendiendo a su construcción, que no se ha modificado. Es tal y como aparece en los planos.

Si se compara el dibujo de Hejduk con las planos originales de la casa La Roche que publica la edición Garland²¹, se puede ver una

²⁰ J. Hejduk, *Dos conferencias*, cit.

²¹ Hablar de Hejduk y Le Corbusier no solamente plantea la posibilidad de hablar de la casa La Roche. Hablar de Hejduk y Le Corbusier plantea la posibilidad de hablar de algunos de los proyectos de John Hejduk o de alguno de sus escritos. Al leer el artículo publicado en J. Hejduk, *Hors du temps dans l'espace, L'architecture d'aujourd'hui* n°122, 1965; o su versión inglesa, J. Hejduk, *Out of time and into space, Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., pp. 71-75; se entiende la implicación espacial de la pintura y la arquitectura en el análisis hecho sobre el Carpenter Center de Le Corbusier. El edificio es presentado como una muestra manifiesta de visión cubista. El texto relaciona la pintura de Gris y el Carpenter Center desde posiciones referidas a la simultaneidad, al ojo observador, a la desorientación que supone estar en una planta girada y al recorrido por la rampa.

relación que, de alguna manera, sirve para comentar el motivo espacio-programa que plantea Hejduk. Si el boceto en forma de "L" girada es una representación de la planta de la casa, es posible identificar, en los planos de la planta baja, primera y segunda del proyecto de Le Corbusier, las figuras que dibuja Hejduk. Viendo las plantas de la casa (figs. 3-5), en una primera aproximación y con la intención de plantear esta relación con el boceto, aparecen las palabras que se refieren al programa del proyecto, junto a la representación de los muros seccionados que definen el dibujo. En otros planos, en las secciones y en algún detalle, se muestran partes del mobiliario al que también se refiere Hejduk.

En la planta baja, en un retranqueo y enfrentado a una mancha negra, está dibujada la entrada, resaltada por un rectángulo que diferencia el pavimento. Da acceso al "hall", en medio de una parte más compartimentada y de una escalera junto a unos tabiques que definen dos habitaciones contiguas, una más pequeña, bajo la escalera, la "toilette", y otra, la "chambre". Otra escalera enfrentada a ésta y al otro lado parece estar más escondida, dentro de la parte de la casa que se encuentra más compartimentada, junto al "garage". El "garage", sin comunicación con la casa, se limita por un muro de mayor grosor, me-dianero con la casa Jeanneret.

En la planta primera, la "galerie de tableaux" queda definida por una altura del forjado donde se sitúan las puertas de acceso, una puerta que da a una terraza, con la chimenea entre medio, y por la doble altura donde se ubica la rampa, el muro curvo y un peto que, como barandilla, acompaña su recorrido. En el arranque de la rampa, una puerta permite acceder a un balcón exterior, limitado por un peto. Otro voladizo, alineado con éste pero en el interior de la casa, sobresale ocupando el espacio del "hall".

El sentido del voladizo se puede interpretar a partir del muro que va desde el suelo del "hall", en planta baja, hasta el techo de la planta primera, y por el hecho de asomarse al "hall" ocupando su espacio, en un saliente sobre las cabezas de quien está en el "hall". Una sección (fig. 6) corta por la puerta de acceso en dirección a la entrada. En el interior, el lienzo del muro se presenta con cuatro aberturas; la más pequeña da acceso a

Además de la relación entre Hejduk y Le Corbusier, puede aludirse a la relación entre Colin Rowe y Robert Slutzky: en el texto citado, Hejduk escribe: "Professors Rowe and Slutzky present a remarkable study in depth on the subject of flat space in Architecture"; como si hubiera una afinidad entre uno y otro, entre el escrito de Hejduk "out of time and into space" y el escrito de Colin Rowe y Robert Slutzky "Transparencia: literal y fenomenal". En una de las entrevistas en Mask of Medusa (p. 36), Hejduk escribe: "That article was a spinoff from Rowe and Slutzky's Transparency # 1 article".

una sala contigua; otra da acceso a una pasarela, permitiendo un movimiento sobre la sala del "hall"; la tercera da acceso a la escalera con el balcón en voladizo; y la última, una abertura de lado a lado en la tercera planta. Si se compara la sección con las tres plantas de la casa, se ve, como un razonamiento, la relación entre el exterior, el "hall", la "galerie de tableaux" y la "bibliothèque". La disposición de los tabiques y la posibilidad de relaciones visuales o de movimientos que permiten los huecos, los forjados, la pasarela y la rampa plantean una interpretación de la casa referida a los dibujos de Hejduk y a lo que comenta sobre su experiencia. Da la sensación de que la forma del espacio se corresponde con otra cosa, que la posibilidad que ofrece la relación entre una sala y otra alude a un programa distinto del específico en el proyecto. Que el movimiento, en vertical por dos escaleras distintas o en horizontal a través de una pasarela, permite que dos actividades no se contrapongan. Que los voladizos²² son un lugar que tiene que ver más con la acción de situarse, mirar, ser visto y congregarse, que como lugar para asomarse. Esta cuestión, desde los escritos y dibujos de Hejduk, no se refieren únicamente al espacio y sus límites, sino también al mobiliario, la mesa y la chimenea. En el plano de la "galerie de tableaux" (fig. 7), el dibujo de la mesa, que no aparece en el plano de la planta primera, recalca la importancia del mueble en la representación de la sala, al mostrarse pintada de negro, aislada y en una colocación casi central. Hay la determinación de remarcar su situación en la sala. El pavimento cambia allí donde está la mesa, el banco y la chimenea. Sin embargo, la mesa no aparece en el alzado interior FLC 15204 (fig. 8), que secciona las dos paredes límites de la habitación y el forjado con el peto. Al seccionar la parte más alta de la rampa, la mesa no aparece, queda por detrás, sin tapar ni la chimenea ni las puertas que en planta primera permiten acceder a la "galerie de tableaux". Sí aparece la representación de dos lámparas triangulares con el vértice hacia abajo, que delimitan el paso; al otro lado se representa una figura sobre un pedestal, que proyecta su sombra contra la pared.

Sobre la casa, Hejduk dice:

"I'll tell you what I think the La Roche House is. You enter in here and there is a big hall which is three stories high - I call that the congregation area. You go up the stairs and there is a balcony; that's the pulpit. This could be the altar, this black marble table which appears to be levitating. It comes off a single point. Behind the altar is the fireplace and one of those

²² Los voladizos referidos aparecen en la planta primera. Uno está en el "vide du hall d'entrée"; el otro, donde comienza a ascender la rampa, dando al jardín y junto a la "galerie de tableaux".

lamps. Someone entered and said "Something is wrong with this place. You can't sit around the fireplace". I said "You weren't meant to". Up here were the library is, it's really the choir. And the procession goes down into the major room which is why there are clerestories. (For a living room?) The other half of twin house, or the other house where the caretakers stay, is part of the whole thing - it's a normal house. And the little garden stones out under the living room are like tombstones. They are like little tombstones for the garden. There are things about Corb which writers have never commented upon. The La Roche was always an atypical house for me, yet La Roche was the most beautiful house I have ever seen, the most mysterious. That's when the whole other area of architecture opened up to me. The night before Gloria and I went back to America, we spent a miserable night in Corb's apartment. There was a room full of stuff where Corbusier's original drawings were on the floor with footprints over the drawings. I say to Gloria. "What's going on there". It has been said they transported his models from his house in an open vehicle on a rainy day. I was shattered. There is a handrail that goes along the roof, and if you follow it, it leads off the edge of the roof. One event after another, the days were like that. A friend looks at the dining room table. "It's like a mortuary slab". The La Roche House deeply affected my whole psyche, and others, too. The program was perhaps extremely specific but of another kind. Today we put labels here, "dining room", "living room". We can erase all those and put other listings which don't just make more sense, but all the sense in terms of the experience of these house. La Roche was a catalytic experience; it changed my entire architectural life" ²³.

En el esquema de la planta dibujado por Hejduk, realizado a bolígrafo con un trazo tosco, las líneas superpuestas que definen el contorno de la sala y el hall no expresan la intención de definir los límites del espacio con una cierta exactitud. No obstante el trazo que define el dibujo de la chimenea, la rampa, la mesa y el voladizo, tienen la particularidad de exponer unas figuras que protagonizan el dibujo. La línea que define cada una de las piezas parece presentar unas formas sobre un fondo. Unas formas, que por su trazo da a entender, a pesar de su deformidad, que hay un interés para remarcar aquello que se pretende decir, un modo de ver la casa La Roche. El dibujo aún siendo un esquema de la planta no solo es una representación de ésta. El boceto representa una experiencia y quizás en la falta de definición que plantean algunos trazos y la definición de otros, hay una expresión que tiene que ver con el acontecer, con estar en un

²³ J. Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit.

lugar donde un límite no queda claro, donde lo material cambia y se mueve en el recorrido y donde la mirada permite recordar unos objetos que se refieren más a una actividad que a los grosores de los muros y los materiales de que están hechos.

La mirada de John Hejduk no solo plantea definir un programa, sino que supone dar un nuevo sentido a la arquitectura en un proceso que comienza con las Wall-Houses. Hejduk dice: "He pasado 10 años de mi vida con este cuadrado y he pasado otros 5 años de mi vida dividiendo el cuadrado. Cuando hice una isométrica del cuadrado obtuve un rombo. Si hubiera puesto un piso encima de otro en el cuadrado hubiera conseguido esta isométrica de tres niveles./ Un día hice una planta de un rombo y cuando hice la isométrica del rombo obtuve esto. / Esto tuvo un efecto muy profundo en mí por las siguientes razones: si dibujé una sección del cubo, se vería así. Ahora voy a hacer una isométrica del cubo con esta sección A B C D para trasladar la parte de arriba, la parte de abajo, la parte de delante y la parte de detrás a esta figura. Os pido que consideréis esto por un minuto. / Ahora si yo dibujé una diagonal en esta sección, desde A hasta D, la diagonal se dobla y desaparece a la vez. Lo cual supone un sistema de proyección nuevo. El viejo sistema de proyección implantó la perspectiva, el sistema isométrico, el desvanecido. Pero siempre tenía el problema de la diagonal ya que no estaba en dimensiones reales. Los lados estaban en dimensiones reales pero la diagonal no. En mi sistema de proyección solo hay esto, la diagonal se ha doblado y ha desaparecido. / 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. También hice un esquema en el que llamaba a la línea o plano horizontal el presente y todo lo que estaba al norte o detrás de esta línea era el pasado que se situaba en perspectiva pero nunca se cerraba. Las posibilidades de especular sobre el futuro consisten en la continuación con el cerramiento o posibilidades de este tipo. / Si miro al pasado y especulo sobre el futuro el plano del presente es el plano en el que yo creo. / Esto constituyó el comienzo de la Wall-Houses."²⁴

El dibujo que mejor ilustra la explicación de la cita a la conferencia de John Hejduk en Valencia, se publica en *Mask of Medusa* (fig. 9). En la parte inferior, envuelto con un punteado, la modificación del cuadrado da la impresión que queda remarcada para dar importancia al acontecimiento. En un principio, viendo el dibujo, la representación parece quedar referida a un proceso. Un proceso que tiene que ver, además de la modificación del

²⁴ J. Hejduk, *Dos conferencias*, cit., p.35.

cuadrado de las tres dimensiones al plano, con un hecho que transforma la conciencia.

Es la ilustración de un proceso referido a un razonamiento que tiene que ver con: "un escritor americano que se llama Jay Fellows, que escribió un artículo sobre Ruskin titulado *The Failing Distance* y planteaba un concepto interesante sobre la distancia que desaparece. Decía que Ruskin veía en perspectiva y la perspectiva empezó a moverse hacia él literalmente, hasta que la perspectiva le invadió a él mismo y en ese momento Ruskin se volvió loco. De hecho, era la distancia y la experiencia más plana y sospecho, aún no lo sé, que el momento de la muerte es como el traspaso del rombo."²⁵

Tiene que ver con: "En este esquema, esto es una pared y a este lado de la pared está el pasado y el pasado retrocede en perspectiva y en el espacio. / Se puede poner en perspectiva, es profundo, es volumétrico y nunca está cerrado. / Como en el caso de Ruskin, el plano horizontal es el presente, no puede haber más presente que el que está encima de ti."²⁶

Tiene que ver con: "Es una sección que corta un pensamiento. Considerando a un individuo, creo que no hay más de 8 pulgadas desde la frente al cogote, me gustaría realizar la sección entre la parte de detrás del globo ocular y la parte de delante del cerebro." (fig. 10) ²⁷

Tiene que ver con: "I came away with the thought that there are no pasts and no future only only the present which is immeasurable, constant, for-ever. That is, the present as continuum, no beginning, no end, as the «masque» we are all «participators», and we are all inhabitants of refusal."²⁸

Tiene que ver con: "No sé si lo que voy a mostraros existe aquí en España, en Estados Unidos ya no existe. Pero recuerdo que cuando yo era un niño pequeño e íbamos al ultramarino tenían una

²⁵ J. Hejduk, *Dos conferencias*, cit., p.6.

²⁶ J. Hejduk, *Dos conferencias*, cit., p.18.

²⁷ J. Hejduk, *Dos conferencias*, cit., pp.38-39. La figura 11 hace referencia a esta cita. El dibujo realizado por John Hejduk en su estancia en Valencia, lo plasmó en una de las hojas del interior de un libro que dejó para la Escuela de Arquitectura. Se encuentra en los fondos bibliográficos de la Universidad Politécnica de Valencia.

²⁸ El texto hace referencia a una carta escrita por John Hejduk y enviada al profesor de la Escuela de Arquitectura de Valencia Cecilio Sánchez-Robles. Está fechada a "10 December 1980". Escrita a máquina sobre un papel tamaño folio formó parte, como una de las cartas de la exposición *John Hejduk. El instrumento de música. La caja de puros. ETSA de Valencia, octubre 1980* que se llevó a cabo en el campus de la UPV del 7 al 11 de mayo de 2001. Está publicado en el catálogo de la exposición, vid C. Sánchez-Robles et al., *John Hejduk. Seminario de Arquitectura*, UPV, Valencia 2002, p. 79.

enorme cantidad de mantequilla en un enorme recipiente de madera, en un enorme barril de madera y estaba apoyado en un estante de esta manera y tenía una tapa de madera y el tendero le quitaba la tapa y aparecía un plano multidimensional amarillo. El amarillo era una pieza de papel, un pedazo de papel que lo cubría completamente y entonces por un extremo lo separaba, lo levantaba y entonces el amarillo se hacía más oscuro un poco más oscuro. Y si por ejemplo le decía: 'Deme una libra de mantequilla' tomaba un cuchillo y entonces cortaba sobre este plano amarillo de dos dimensiones, penetrando hasta el fondo en tres dimensiones. Creo que la pintura hoy en día tiene que ver con esto. Nunca nos hemos cuestionado que la tierra por la que paseamos no sea la tierra, tampoco nos hemos cuestionado que la estructura que está sobre la pared se caiga. No vamos corriendo para cogerla. Esto es fantástico, está en la pared y no vamos a cogerla. Podéis concebir esto como la mantequilla pero en blando, la nueva pintura, el nuevo programa. Puedo tomar un cuchillo y corto el trazo de un rectángulo y mientras corto el rectángulo pienso en un color. Pero esta incisión puede ser muy pequeña, de una pulgada de profundidad o puede tener cuatrocientas millas."²⁹

Cuando John Hejduk dice: "Yo no creo en la perspectiva, ni siquiera creo en los volúmenes. Creo que el espacio de hoy está contenido en esta dimensión y todo se relaciona con esta condición. Tiene que ver con el atravesar. / Nosotros atravesamos una puerta en un instante. Esto es un aspecto muy importante de mi pensamiento"³⁰, parece estar refiriéndose al muro de la Wall - House, al movimiento horizontal que permite el instante de traspasar el muro. Un muro que responde a un espacio colapsado y su representación para plantear un tiempo nuevo que queda referido al presente. Un planteamiento que ya no solo tiene que ver con sacar los cuerpos de la pintura para definir su espacio sino más bien llegar a una propia interpretación del espacio con el cuerpo. Un planteamiento que relaciona "La Madame D'Haussonville", "la casa La Roche" y "la Wall-House".

²⁹ Ce. Sánchez-Robles et al., *John Hejduk. Seminario de Arquitectura*, cit., p. 79.

³⁰ J. Hejduk, *Dos conferencias*, cit., p.18.

UN DIBUJO DE JOHN HEJDUK SOBRE LA TOURETTE

En una lámina³¹, que fue dibujada por John Hejduk cuando estuvo por Valencia en 1980, se ve un boceto que hace referencia a la fachada norte del convento de La Tourette (fig.11). El boceto se encuentra en el lado izquierdo, justo por debajo de la mitad de la hoja. A su alrededor otros bosquejos aluden, unos, a las *Wall Houses*³², y otros, al proceso de transformación de la figura de un cuadrado.

Si nos fijamos en el boceto (fig.12) y lo comparamos con la fachada del proyecto para el convento de La Tourette (fig.13) se podría decir que la figura que se encuentra en el interior del cuadrilátero dibujado por Hejduk se refiere a la cripta con los tragaluces, y a su vez, el cuadrilátero que la enmarca se refiere al muro exterior de la iglesia. También se puede ver que la puerta de acceso a la iglesia, las ventanas del muro, el campanario, el órgano y la proyección del resto de las dependencias que aparecen en el plano de la fachada no se encuentran dibujados en el boceto. La comparación no es para identificar a que se refiere cada trazo respecto al plano de fachada. Como vamos a ver el análisis a cada línea del boceto va a establecer una serie de relaciones que, más que situarnos entre los dos dibujos, nos van a trasladar al recuerdo de una visita al convento, una visita que es evocada al mirar el garabato realizado por Hejduk (fig.12).

³¹ La lámina es una hoja de papel tamaño folio con tres dobleces en sentido horizontal. El boceto realizado a bolígrafo sobre papel se encuentra depositado en el archivo de Emilio Giménez. Lo dibujó John Hejduk en 1980 para explicar a un grupo de estudiantes la transformación de un cuadrado en el curso que impartió en la Escuela de Arquitectura de Valencia. Del 7 al 11 de mayo de 2001 formó parte como uno de los dibujos de la exposición *John Hejduk. El instrumento de música. La caja de puros*. que se llevó a cabo en el campus de la UPV. Está publicado en el catálogo de la exposición, vid; Cecilio Sánchez-Robles et al., *John Hejduk. Seminario de Arquitectura. ETSAV. Valencia del 7 al 11 de mayo de 2001*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia 2002, p. 86. También se encuentra publicado en; John Hejduk, *John Hejduk. Dos conferencias*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia 2001, p.18.

³² Las *Wall Houses* son una serie de casas que proyecta John Hejduk a principios de los años setenta. Se encuentran publicadas en *Mask of Medusa*. J. Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, Rizzoli, New York 1985, pp. 292-309.

Si, en principio, comenzamos por imaginar que nos encontramos en el convento y nos situamos en el comienzo del camino, según el plano de situación del proyecto (fig.14), la imagen que se debería ver del edificio es la de la fachada norte. Desde este punto el ángulo de visión hacia el edificio es muy pequeño y la imagen que se puede ver es casi frontal, parecida a la que muestra el plano de la fachada. Si se recorre el camino, a medida que uno se aproxima dirigiendo la mirada hacia el convento se puede ver que la cripta se mueve respecto al muro. El efecto de la perspectiva intercalado con el movimiento del observador hace que la cripta vaya cambiando de posición lentamente respecto al muro de la iglesia, desde el lado izquierdo hacia el derecho. No obstante, hay unos árboles que se ubican a la derecha del camino que impiden observar la cripta y el muro de la iglesia. Hasta que uno no está a pocos metros del edificio, hasta que no se han superado los árboles la cripta no se ve. Al dejar los árboles detrás es cuando aparece la fachada. Se presenta con la cripta en una posición centrada respecto a las dos aristas verticales de la pared de la iglesia. Se podría decir que una de las primeras imágenes que se tiene del edificio La Tourette es la que muestra el boceto, con la cripta centrada respecto a los vértices del muro de la iglesia. Parece como si el boceto se refiriese a la imagen que uno recuerda al visitar el convento, que aunque aparenta una visión frontal, sin ser un dibujo realizado a partir de la perspectiva³³ tiene la capacidad de trasladar al observador a una posición diagonal. Es la posición en la que se encuentra el observador estando a pocos metros del edificio y situado en el camino de acceso.

Si seguimos fijándonos en otras características del boceto podemos ver que no solamente llama la atención la disposición centrada de la cripta respecto al muro sino también su tamaño (fig. 12). Si se compara con el plano del proyecto (fig. 13), en el boceto aparece mucho mayor respecto al muro de detrás. En el dibujo se presenta descomulgada. Mientras que el área que ocupa la figura de la cripta respecto al muro es de dos terceras partes, en el plano de la fachada la proporción es de un sexto o de un séptimo. La desproporción no ocurre porque los dibujos sean discordantes sino porque el boceto alude al recuerdo.

El tamaño tan grande de la cripta respecto el muro tiene que ver con estar junto a la obra. Por el hecho de ir aproximándose se va

³³ Sobre la perspectiva, Hejduk dice: "Yo no creo en la perspectiva, ni siquiera creo en los volúmenes. Creo que el espacio de hoy está contenido en esta dimensión y todo se relaciona con esta condición. Tiene que ver con el atravesar." Se encuentra en; John Hejduk, *John Hejduk. Dos conferencias*, Valencia 2001, Universidad Politécnica de Valencia, p.18.

a ir viendo cada vez mayor y sobretodo cuando la pieza adquiere un interés que predomina frente al resto de las piezas que componen la fachada. La figura de la cripta, al estar enmarcada por los perfiles del muro, nos muestra un objeto que va a llamar la atención cuando uno se acerca. Se presenta a la vista agrandada protagonizando la escena que nos enmarca el muro de la iglesia. En este estado no hay muchas posibilidades de medir para relacionar lo que se está viendo. Casi todo queda supeditado a un momento, donde el tamaño de una pieza respecto a otra depende más del visitante que de las medidas que hay entre las piezas.

La reacción que ejerce mirar el dibujo e interpretar un recuerdo es un primer efecto que se acrecienta si seguimos considerando la forma del garabato, al analizar cada una de las líneas. Hay un momento que la silueta de la cripta se priva de la planeidad propia de la hoja de papel y el dibujo comienza a representar la ocupación del espacio. Se puede ver que el trazo de la línea del suelo, el que se encuentra debajo, despoja a la cripta de la superficie plana, le otorga un volumen. La cripta, al referirse a un espacio que sobrepasa el del papel, se presenta como una dependencia que se sitúa al exterior del convento de La Tourette.

Las dos líneas inclinadas en la parte inferior del dibujo se refieren, una, la más larga, al suelo del muro, y la otra, la que está por debajo, al suelo de la cripta. Una línea plantea el terreno inclinado como base de un plano vertical, la otra como base de un cuerpo adelantado. Una línea muestra la referencia al suelo y el espacio que queda entre el muro y éste, la otra, la ocupación de ese vacío. Las líneas nos muestran la figura de la cripta como un volumen. Se trata de la representación del cuerpo percibido al acercarse al convento y que se confronta al plano del muro norte de la iglesia.

La sensación del volumen que expone la cripta se refiere a la tridimensionalidad. El boceto de Hejduk es un dibujo de reacción ante aquello que provoca. Unas líneas dibujadas sobre el papel bidimensional permiten presenciar una ocupación del espacio tridimensional.

Si viendo el boceto nos fijamos únicamente en la cripta vemos que el trazo responde a una silueta serpenteante (fig. 15). Arranca en vertical desde el lado izquierdo y con una ondulación que aumenta de altura, en un último trazo, acaba por la derecha casi en la línea del suelo con un rasgo dubitativo, indeterminado, como si no se tuviera claro donde queda la vertical del muro. Por encima, tres rayas, dibujadas como si fueran pedazos, se encuentran por detrás tapadas por el remate de la figura.

La impresión es que la ondulación que remata la cripta, solamente puede dibujarse si se ha visitado el edificio. Es una cualidad

que se puede percibir al moverse alrededor de esta parte del convento. En el plano de la fachada del proyecto de Le Corbusier (fig. 16), se puede ver que se trata de un remate horizontal. La ondulación responde más a una mirada en movimiento alrededor de la pared curva que a una referencia a la planta del proyecto (fig. 17), donde se ve la curva del muro de la cripta.

En el dibujo aparece otra ondulación. Se encuentra en el lado derecho. El contorno sinuoso que presenta la línea se refiere, esta vez, a lo nebuloso, a lo indefinido, a lo vacilante, a la desaparición del vértice en el mismo momento en que aparece. Si se anda por el camino de acceso, tal y como hemos explicado, y se mira el extremo derecho de la cripta no se puede ver el mismo vértice. El simple hecho de caminar, genera un movimiento de la cripta que hace que el vértice aparezca y desaparezca en un instante. Nos presenta continuamente un nuevo vértice que es generado por la curva del muro dibujado en planta. La indefinición del trazo de Hejduk parece mostrar el movimiento del edificio que se produce al andar, al moverse, al acercarse a la entrada del convento.

Las ondulaciones son la representación, en el dibujo, de un movimiento alrededor de la cripta. El boceto recuerda una mirada que circula y se mueve desde abajo o por encima de su cornisa. Es una expresión que permite ver el remate, la pendiente del terreno, la cripta y los tres lucernarios referidos al espacio y al movimiento. Nos expresa una cualidad arquitectónica referida a las sensaciones que se producen al visitar el edificio, cualidad que también parece presentar, de alguna manera, algunos de los otros bosquejos.

Puede parecer que justificar los trazos de un garabato para referirlos al recuerdo de una visita se corresponde más con una casualidad que con lo que se expone en este escrito. En un boceto, que ha sido dibujado en pocos segundos, hacer alusión a los objetos que el visitante ve transformándose cuando se mueve alrededor del edificio construido puede parecer forzado. Se podría pensar que el contorno sinuoso de algunos de los trazos es más oportuno vincularlo al temblor de la mano cuando se dibuja que a la imagen que se obtiene al moverse alrededor del convento de La Tourette. Sin embargo el boceto se encuentra entremedio de otros dibujos que apuntan hacia la transformación de las figuras que el observador ve cuando se mueve.

La explicación mediante el dibujo, dirigida a un grupo de estudiantes al margen de las conferencias impartidas en el seminario de 1980 (fig. 18), presenta un razonamiento sobre la alteración, sobre la deformación que se produce en los contornos de un edificio cuando uno se acerca a él. Los bocetos que se refieren a esta transformación se encuentran en la parte inferior de la hoja. A la derecha del dibujo cuatro figuras sucesivas, una detrás de otra, se refieren a la transformación que sufren los contornos de la figura que el observador ve al acercarse a ésta (fig. 19). Un cuadrado, un rombo, un romboide y las líneas en vertical hacen referencia a un mismo objeto que se deforma a la vista. El cuadrado se refiere a la imagen casi frontal de la fachada de un edificio, cuando es vista desde lejos, el rombo y el romboide se refieren a la deformación que se produce al acercarse a él, desde una posición diagonal, y la línea se refiere al momento de irrumpir en su interior, cuando se traspasa el plano de la fachada.

Si nos detenemos a mirar una ilustración publicada en *Mask of Medusa* (fig. 9) vemos que aparece dibujado por debajo de la mitad de la lámina el mismo proceso de la transformación del cuadrado al que Hejduk se refiere en la lámina del boceto de La Tourette. Por encima de la transformación geométrica hay tres triángulos (fig. 20). De los tres, el más alto es un triángulo isósceles. El siguiente se asemeja a un triángulo equilátero y el tercero a un triángulo escaleno. Si bien, las tres figuras con forma de triángulo por encima de las cinco figuras con forma de rombo parecen mostrar figuras muy diferentes, ambas nos presentan una relación muy unidas, entre la posición fija del observador y lo que ve. Mientras que la altura del triángulo se refiere a la distancia que hay entre el observador y el objeto al cual se

mira, por debajo la transformación se refiere al objeto mirado. Una es una figura que se refiere al ángulo de visión, en planta, hacia el objeto mirado, que aumenta a medida que el observador se encuentra más cerca del objeto. La otra es la desfiguración del perfil que el observador ve cuando se mueve y por lo tanto cuando se varía la distancia entre el observador y el objeto que se mira.

Si imaginamos que recorriendo el camino de acceso al edificio vamos viendo la fachada de la iglesia desde que aparece hasta que se accede por su puerta, la transformación que sufre su perfil adquiere una movilidad que deforma su superficie como si se ejerciera una tensión violenta en sus caras. La figura rectangular que puede observarse desde lejos se transforma, tal y como dice Quetglas "el camino de aproximación hacia la puerta va transformando la imagen de la pared, desde un trapecio irregular hasta una desequilibrada fuga de líneas anguladas"³⁴, justo hasta el momento de traspasar el hueco que se encuentra en el vértice inferior, donde la tensión es tan grande que la pieza tridimensional se aplasta literalmente sobre el cuerpo que irrumpe. Es el momento de entrar. En este lapso la figura tridimensional y volumétrica se abate sobre un plano en un espacio de tiempo muy pequeño que, sin embargo, proporciona un cambio de estado muy intenso.

³⁴ J. Quetglas, De visita, *Le Corbusier. Maquetas*, Delegación de Sevilla del Colegio de Arquitectos, Sevilla 1989, p. 23.

- A. Aalto, Cuento infantil alrededor de la hoguera, *de palabra y por escrito*, El Croquis Ed., Madrid 2000, pp. 18-20.
- A. Aalto, de los escalones de entrada al cuarto de estar, *de palabra y por escrito*, El Croquis Ed., Madrid 2000, pp. 69-74.
- A. Aalto, El "paraíso" de los arquitectos, *de palabra y por escrito*, El Croquis Ed., Madrid 2000, pp. 298-301.
- A. Aalto, El problema de la vivienda, *de palabra y por escrito*, El Croquis Ed., Madrid 2000, pp. 106-115.
- A. Aalto, Habitar mejor, *de palabra y por escrito*, El Croquis Ed., Madrid 2000, pp. 362-365.
- A. Aalto, La forma constructiva, *de palabra y por escrito*, El Croquis Ed., Madrid 2000, pp. 357-359.
- A. Aalto, La mesa blanca, *de palabra y por escrito*, El Croquis Ed., Madrid 2000, pp. 16-17.
- A. Artaud, *Van Gogh, el suicidado de la sociedad y para acabar de una vez con el juicio de Dios*. Fundamentos, Madrid 1978, p. 31.
- A. et P. Smithson, *Upper-Lawn. Folly Solar Pavilion*, UPC, Barcelona 1986.
- A. Gorlin, Wall House Groningen, the Netherlands, *Architectural Record*, McGrall-Hill, New York, 2001, pp. 150-153.
- A. Loos, De mi vida, *Escritos I 1987/1909*, El Croquis Ed., Madrid 1993, p. 305.
- A. Loos, El principio del revestimiento, *Escritos I 1987/1909*, El Croquis Ed., Madrid 1993, pp. 151-157.
- A. Loos, Fomento del arte, *Escritos I 1987/1909*, El Croquis Ed., Madrid 1993, pp. 314-316.
- A. Loos, La vieja tendencia y la nueva en el arte de construir, *Escritos I 1987/1909*, El Croquis Ed., Madrid 1993, pp. 121-127.
- A. Loos, Los Intérieurs en la rotonda, *Escritos I 1987/1909*, El Croquis Ed., Madrid 1993, pp. 70-75.
- A. Loos, Nuestros jóvenes arquitectos, *Escritos I 1987/1909*,

El Croquis Ed., Madrid 1993, pp. 118-120.

- A. Loos, *Paseos para visitar viviendas, Escritos I 1987/1909*, El Croquis Ed., Madrid 1993, pp. 323-330.
- A. Roth, *Dos casas de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia 1997.
- A. Siza, *Construir una casa, Alvaro Siza. Obras y proyectos*, Electa, Santiago de Compostela 1995, pp.58-59.
- A. Siza, *Le Ville Savoye revisada, Alvaro Siza. Obras y proyectos*, Electa, Santiago de Compostela 1995, pp.63-65.
- A. Siza, *Museos, Alvaro Siza. Obras y proyectos*, Electa, Santiago de Compostela 1995, p.66.
- A. Siza, *Vivir una casa, Alvaro Siza. Obras y proyectos*, Electa, Santiago de Compostela 1995, p.78.
- B. Colomina, *Murs dividits: el voyeurisme domèstic, Sexualitat i espai. El disseny de la intimitat*, UPC, Barcelona 1992.
- B. Colomina, *Privacy and Publicity. Modern architecture as Mass Media*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1996.
- C. Barberá, *Sobre una experiencia de John Hejduk en la casa La Roche, Massilia, 2004. Annuaire d'études corbuseennes*, Associació d'Idees, Sant Cugat del Vallès 2004. pp. 256-267.
- C. Barberá, *Un dibujo de John Hejduk sobre La Tourette, y la transformación de un cuadrado, Massilia, 2005. Annuaire d'études corbuseennes*, Col.legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona 2005, pp. 210-221.
- C. Norberg-Schulz, *Intenciones en arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona 1998.
- C. Rowe, *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Gili, Barcelona 1978.
- C. Sánchez-Robles, et al, (eds), *John Hejduk. Seminario de arquitectura*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia 2001.
- C. Sánchez-Robles, *The Social Conceptualization of Home*, UMI, Michigan, 2002.
- D. Ingres, *Ingres. Dibujos*, Gustavo Gili, Barcelona 1981.
- E. Bosch, *El plaer de mirar*, Actar, Barcelona 1998.

- E. Panofsky, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Cátedra, Madrid 1998.
- E. Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona 1999.sssxzzz
- E. T. Hall, *Las dimensión oculta*, Siglo veintiuno, Buenos Aires 1972.
- F. Ll. Wright, *Autobiografía. 1867 (1944)*. El Croquis Ed., Madrid 1998.
- F. Marzá et J. Quetglas, *El libro abierto, Le Corbusier et le livre*, Col.legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona 2005, pp. 82-91.
- G. Bachelard, *La poética del espacio*, Fondos de Cultura Económica, Buenos Aires 1965.
- G. Deleuze et F. Guattari, *Rizoma. Introducción*, Pre-Textos, Valencia 2000.
- H. Melville, *Bartleby el escribiente*. Alianza Editorial, Madrid 2002.
- H. Melville, *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, Jose Luis Pardo*. Pre-Textos, Valencia 2000.
- H. R. Hitchcock et P. Johnson, *El estilo internacional: Arquitectura desde 1922*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia 1984.
- I. Abalos, *La buena vida*, Gustavo Gili, Barcelona 2000.
- I. Paricio, *La construcción de la Arquitectura*, Institut de Tecnologia de la Construcció de Catalunya, Barcelona 1985.
- J. Berger, *El sentido de la vista*, Alianza, Madrid 1990.
- J. Berger, *Le Corbusier, Selected Essays*, Vintage Books, New York 2002, pp. 178-180
- J. Berger, *Mirar*, Gustavo Gili, Barcelona 2001.
- J. Berger, *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona 1974.
- J. Berger, *Siempre bienvenidos*, Huerga y Fierro, Madrid 2004.
- J. Derrida, *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona 1989.

- J. F. Lyotard, *La condición postmoderna*, Cátedra, Madrid 2000.
- J. Hejduk, (1980), 'Casa come me' 'Cable' from Milán, *Domus* n.605, pp, 8-13.
- De la traducción: J. Hejduk, (1980), Una casa como yo. Un cables desde Milán, *Asimetrías* n.6, Departamento de Composición Arquitectónica UPV, Valencia 2002.
- J. Hejduk, *Adjusting foundations*, Monacelli Press, New York 1995.
- J. Hejduk, *Architectures in love*, Rizzoli, New York 1995. Pag. 11-13.
- J. Hejduk, *Dos conferencias*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia 2001.
- J. Hejduk, *Fabrications*, The Cooper Union School of Art and Architecture, New York.
- J. Hejduk, Hors du temps dans l'espace, *L'architecture d'aujourd'hui* n°122, 1965
- J. Hejduk, *House for a poet*, UPC, Barcelona 2000.
- J. Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, Rizzoli, New York 1985.
- J. Hejduk, *Seven Houses*, The Institute for Architectura and Urban Studies, New York.
- J. Hejduk, *Such Places as Memory. Poems 1953-1996*, The MIT Press, Londres 1998.
- J. Hejduk, *Three Projects. John Hejduk*, The Cooper Union School of Art and Architecture, New York 1969.
- J. Hejduk, *Veins of Marble, Villa Müller*, Princeton Architectural Press, New York 1994, pp. 14-15.
- J. Hejduk, *Víctimas*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia 1993.
- J. Hill, Tan real, *Quaderns* 217, Col.legi d'Arquitectes de catalunya, Barcelona 1997, pp. 42-49.
- J. L. Pardo et J. M. Civil, Las afueras de la ciudad, *Las afueras. Siete visiones de la vida metropolitana*, EXIT.LMI, Madrid 1995, pp. 12-49
- J. L. Pardo, Bartleby o de la humanidad, *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos sobre Bartleby*. Pre-textos,

- Valencia 2001, pp. 135-192.
- J. L. Pardo, *La Intimidación*, Pre-Textos, Valencia 2004.
- J. L. Pardo, *Las formas de la exterioridad*, Pre-Textos, Valencia 1992.
- J. L. Pardo, *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Ediciones del Serbal, Barcelona 1991.
- J. Quetglas, ¡Oh, no, también aquí! (Sobre la quinta planta del COAC o cualquier otro sitio), *Escritos Colegiales*, Actar, Barcelona 1997, pp. 185-187.
- J. Quetglas, Cometas de seda en ráfagas de viento, *Artículos de ocasión*, Gustavo Gili, Barcelona 2004, pp. 133-136.
- J. Quetglas, Contra el cristal, *Artículos de ocasión*, Gustavo Gili, Barcelona 2004, pp. 137-139.
- J. Quetglas, De visita, *Le Corbusier. Maquetas*. Delegación de Sevilla del Colegio de Arquitectos, Sevilla 1989, pp. 20-27.
- J. Quetglas, *El horror cristalizado. Imágenes del pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*, ACTAR, Barcelona 2001.
- J. Quetglas, Federación de textos de distinta longitud hostiles a la esencia vacía del arte moderno (o l'essence du vide: le vide d'essence), *Pasado a limpio II*, Pre-textos, Girona 1999, pp. 11-79.
- J. Quetglas, Habitar, *Escritos Colegiales*, Actar, Barcelona 1997, pp., 237-251.
- J. Quetglas, *La casa de Don Giovanni*, EXIT.LMI Madrid 2001.
- J. Quetglas, La danza y la procesión. Sobre la forma del tiempo en la arquitectura de Rafael Moneo, *Artículos de ocasión*, Gustavo Gili, Barcelona 2004, pp. 140-159.
- J. Quetglas, Nubes, ángeles, ciudades, *Escritos Colegiales*, Actar, Barcelona 1997, pp., 189-209.
- J. Quetglas, Promenade Architecturale, *Artículos de ocasión*, Gustavo Gili, Barcelona 2004, pp. 205-208.
- J. Quetglas, Respiración de la mirada, *Artículos de ocasión*, Gustavo Gili, Barcelona 2004, pp. 177-187.
- J. Quetglas, Tafuri básico en cien palabras, *Escritos Colegiales*, Actar, Barcelona 1997, pp., 11-31.
- J. Quetglas, Un cadáver. Palabras para Manfredo Tafuri, *Escritos Colegiales*, Actar, Barcelona 1997, pp., 271-287.
- J. Quetglas, Viajes alrededor de mi alcoba, *Artículos de*

- ocasión*, Gustavo Gili, Barcelona 2004, pp. 91-104.
- J. Quetglas, *Villa Saboye*, "Les Heures Claires" 1928-1963, Rueda, Madrid 2004.
- J. Roth, *Fuga sin fin*, Acantilado, Barcelona 2003, p.111.
- J. Rykwert, *La casa de adán en el paraíso*, Gustavo Gili, Barcelona 1975.
- L. Spigel, *El company de la casa suburbana: la televisió i l'ideal del barri a l'amèrica del nord de la posguerra, Sexualitat i espai. El disseny de la intimitat*, UPC, Barcelona 1992.
- Le Corbusier et A. Ozenfant, *Acerca del purismo*, El Croquis, Madrid 1993.
- Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1910-29*, Ed.d'Architecture Girsberger, Zurich 1934. p.54.
- Le Corbusier, *El espíritu nuevo en arquitectura*, COATM, Murcia 2003.
- Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, Apostrofe, Barcelona 1998.
- Le Corbusier, *Precisiones*, Apóstrofe, Barcelona 1999.
- M. Baxandall, *Patterns of Intentions. On the Historical explanation of Pictures*, Yale university, New Haven and London 1985.
- M. Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento*, Gustavo Gili, Barcelona 1978.
- M. Blanchot, *El Diálogo Inconcluso*, Monte Avila, Caracas 1993.
- M. Blanchot, *El instante de mi muerte. La locura de la luz*, Tecnos, Madrid 2004.
- M. Blanchot, *La bestia de Lascaux. El último en hablar*, Tecnos, Madrid 2001.
- M. Blanchot, *Michael Foucault tal y como yo lo imagino*, Pre-Textos, Valencia 1988.
- M. C. O'Byrne, *Le Musée d'Art Contemporain à Paris 1930 : la espiral extensible*, *Massilia*, 2005. *Annuaire d'études corbuseennes*, Col.legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona 2005, pp. 86-113.
- M. Foucault, *El ojo del poder (introducción a J. Benthan)*, *El Panóptico*, La Piqueta, Madrid 1989, pp. 9-26.

- M. Foucault, *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*, Anagrama, Barcelona 1989.
- M. Heidegger, *Construir-Habitar-Pensar, El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*, Universidad del País Vasco, 1990, pp.46-49.
- M. L. Scalvini, *Para una Teoría de la Arquitectura*, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona 1972.
- M. Martin, J. Smals, *Wall House#2. John Hejduk*, Platform Gras, Groningen 2001.
- M. Tafuri, *Five architects N.Y.*, Officina, Roma 1976.
- M. Wigley, Sense títol: *l'allotjament del gènere, Sexualitat i espai. El disseny de la intimitat*, UPC, Barcelona 1992.
- O. Paz. *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Alianza, Madrid, 1989.
- P. Frankl, *Principios Fundamentales de la Historia de la Arquitectura*. Gustavo Gili, Barcelona 1981.
- R. Arnheim, *La forma visual de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona 1978.
- R. Moneo, *Il Giardinetto de Correa/Milá, Arquitecturas bis 1*, Barcelona 1974.
- R. Moneo, *Ciphered messages, Bovisa*, Rizzoli, New York 1985. pp. 5-8.
- R. Moneo, *Una reflexión sobre la arquitectura hoy*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia, Valencia 2000.
- R. Sánchez, *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, Destino, Barcelona 2005. pp. 111-112.
- R. Sennet, *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Alianza, Madrid 1997.
- R. Sennet, *La conciencia del ojo*, Versal, Barcelona 1990.
- R. Such, *Transfiguracions: de Le Corbusier i Pierre Jeanneret a Enric Miralles i Carme Pinós, Massilia, 2003. Anuario de estudios lecorbusierianos*, Caja de arquitectos, Barcelona 2003. PP.100-101.
- S. E. Rasmussen, *La experiencia de la arquitectura*, Maireia y Celeste, Madrid 2000.

- T. Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, Buenos Aires 1976.
- U. Eco, *La definición del arte*, Destino, Barcelona 2002.
- V. H. Velásquez, Un dibujo de la villa Meyer, *Massilia, 2002. Anuario de estudios lecorbusierianos*, Caja de arquitectos, Barcelona 2002, pp. 71-83.
- VV. AA. *Aprendiendo de todas sus casas*, UPC, Barcelona 1996.
- VV.AA., *Education of an architect. The Irwin S. Chanin School of architecture of the Cooper Union*, Rizzoli, New York 1988.
- VV.AA., *Five architects*, Gustavo Gili, Barcelona 1972.
- W. Rybczynski, *La casa. Historia de una idea*, Nerea, Madrid 1989.
- X. Monteys et P. Fuertes, *Casa collage. Un ensayo sobre la arquitectura de la casa*, Gustavo Gili, Barcelona 2001.

A la labor de Cecilio Sánchez-Robles como profesor de la Escuela de Arquitectura de la UPV.

A la labor de Josep Quetglas como profesor de la Escuela de Arquitectura de la UPC.

A Olof Van de Val por la disponibilidad para recibirnos en Groningen, Holanda, y acompañarnos a visitar la Wall-House.

A la labor de Ana García como profesora de la Universidad de Valencia.

A Antonio Sanmartín por su disponibilidad para recibirme en su despacho en Barcelona.

A la colaboración de Paco Llinares en la traducción de textos, aportación de bibliografía y digitalización de imágenes.

A Miguel Pellicer por algunas de las fotografías del interior de la Wall House.

A Miriam Bermejo por insinuarme el título de la tesis doctoral.

A la ayuda de Emilio Yusta para maquetar la tesis doctoral.

A Pol, Nacho, Paco, Mele, Alain, Ana, Claudia, Mila, Pati, Steph, Elena, Juan.

A Gillermo, Roger, Laura y Rodolfo.

A la ayuda de Ana, Borja, Vicent y Sergi sobre los instrumentos musicales.

A mis padres, mis hermanos, Eva y Lola.

DICIEMBRE DE 2008

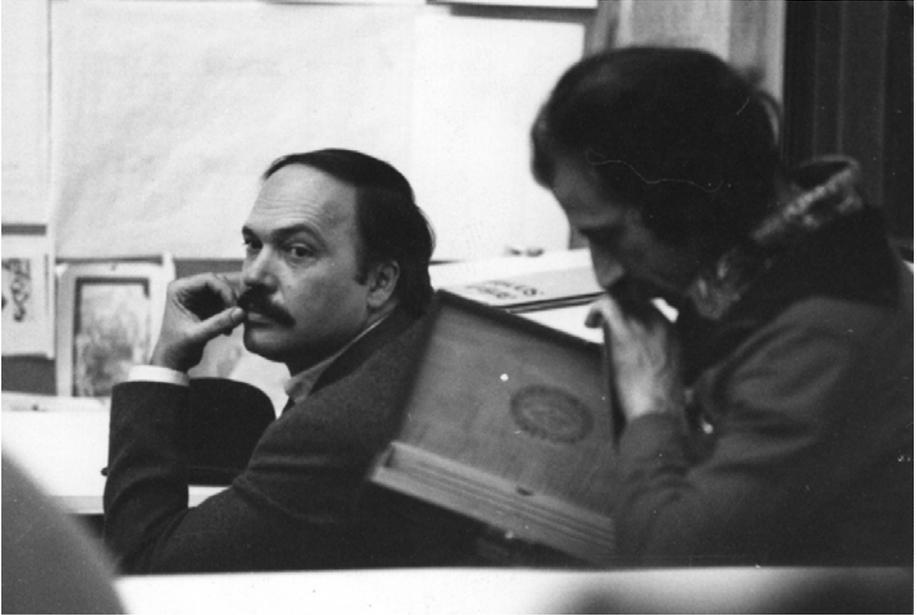
UN TRABAJO DE: CARLOS BARBERÁ PASTOR

TUTELADO POR: CECILIO SÁNCHEZ ROBLES BELTRÁN.

DEPARTAMENTO DE COMPOSICIÓN ARQUITECTÓNICA.
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA.
UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA.

PREÁMBULO	9
INTRODUCCIÓN	13
PRESENTACIÓN DE LA WALL HOUSE 2 (BYE HOUSE) DE JOHN HEJDUK.	17
UNA VISITA A LA WALL-HOUSE 2 DE PAPEL.	25
UNA VISITA A LA WALL HOUSE 2 CONSTRUIDA EN GRONINGEN.	44
LA WALL HOUSE 2 COMO INSTRUMENTO MUSICAL.	84
DE LAS TEXAS HOUSES A LAS WALL HOUSES. EL EJERCICIO DE LA CAJA DE PUROS.	90
DE LA CASA PARA EL HABITANTE QUE SE NEGÓ A PARTICIPAR A LA WALL HOUSE 2.	128
ANEJO.	
DE LE CORBUSIER A JOHN HEJDUK O DE JOHN HEJDUK A LE CORBUSIER.	143
RECONOCIMIENTOS	161

1



2



¹ Seminario en la Escuela de Arquitectura de Valencia, octubre de 1980.

² Seminario en la Escuela de Arquitectura de Valencia, octubre de 1980.

3



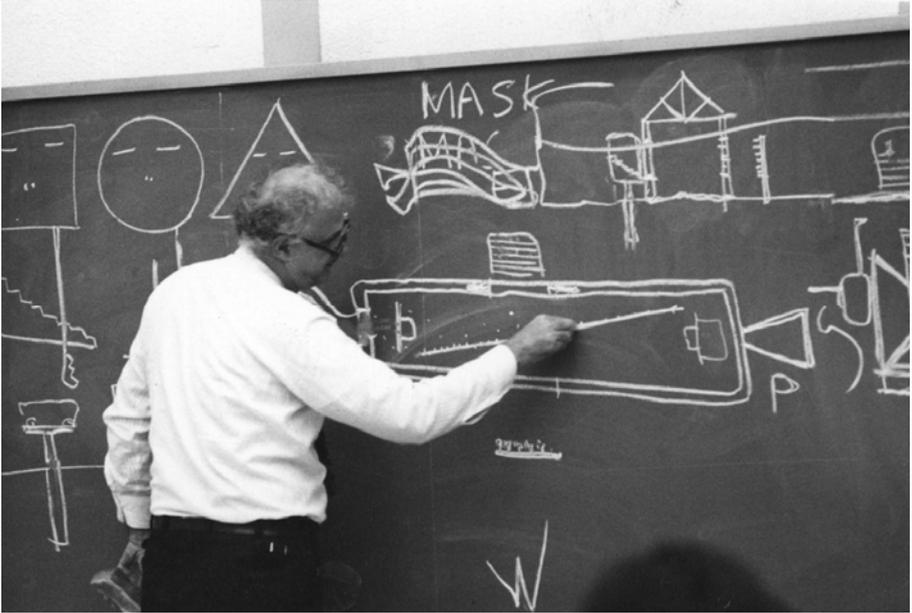
4



³ Seminario en la Escuela de Arquitectura de Valencia, octubre de 1980.

⁴ Seminario en la Escuela de Arquitectura de Valencia, octubre de 1980.

5



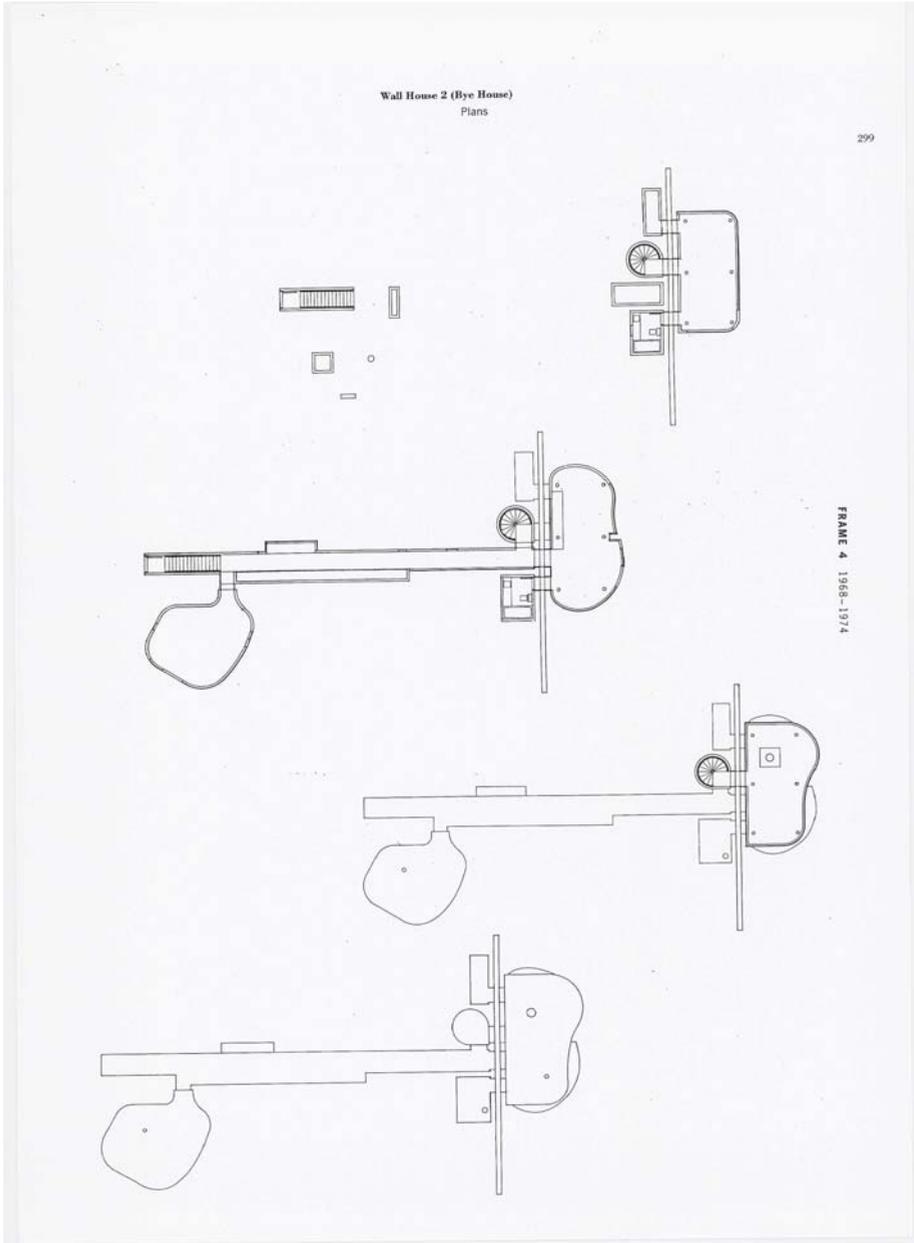
6



⁵ Seminario en la Escuela de Arquitectura de Valencia, octubre de 1980.

⁶ Seminario en la Escuela de Arquitectura de Valencia, octubre de 1980.

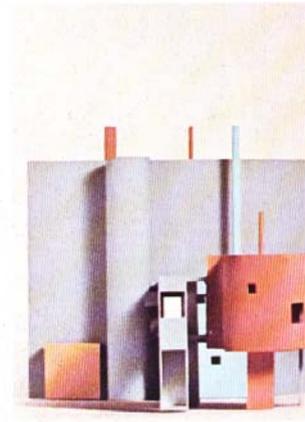
1



¹ Plantas de la Wall House 2 de John Hejduk. John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, Rizzoli, New York 1985, p.299.



Casa Bye: modello visto dal lato del blocco a tre piani.



Casa Bye: modello visto dal lato dello studio.

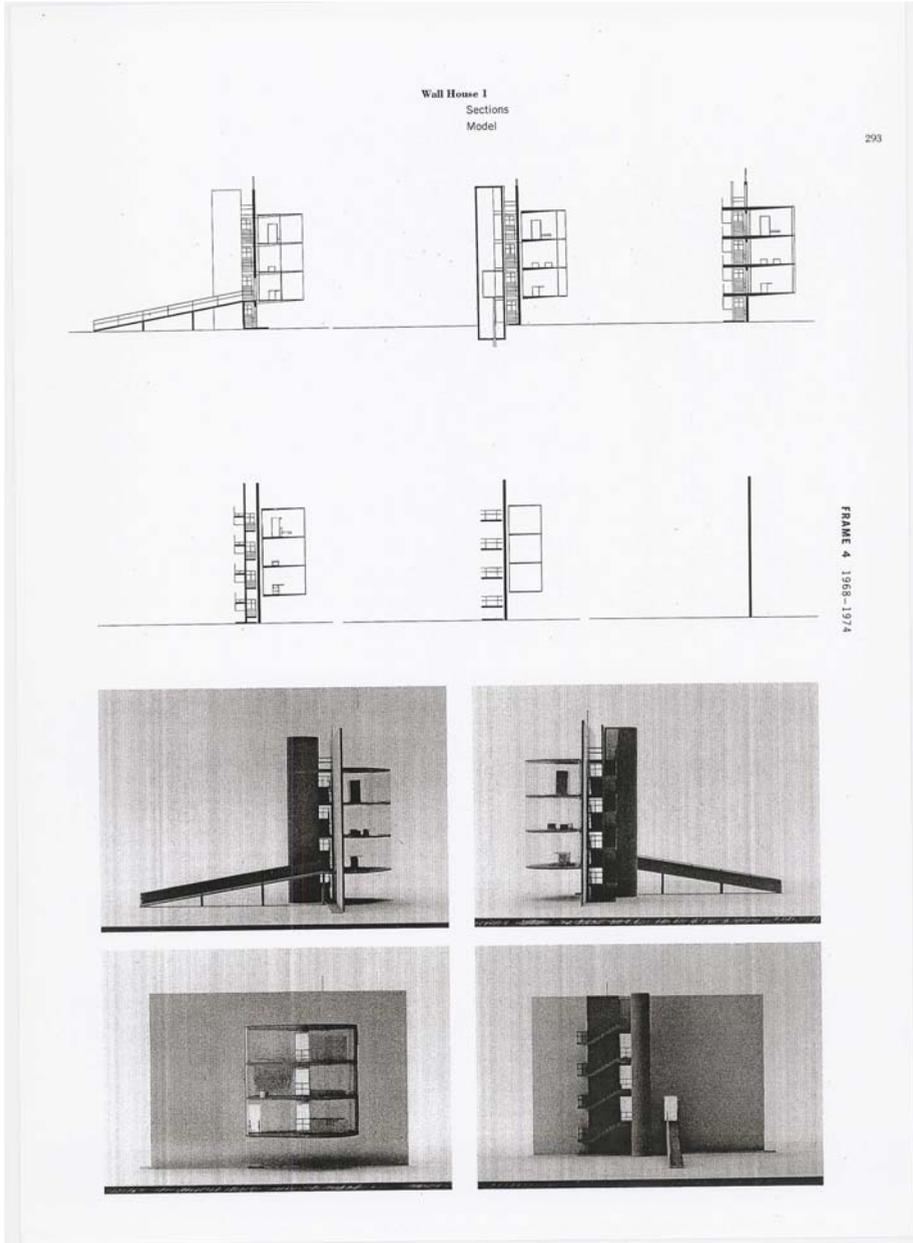
² Maqueta de la *Wall House 2* de John Hejduk. M. Tafuri, *Five architects N.Y.*, Roma 1976, Officina, p.74.

3

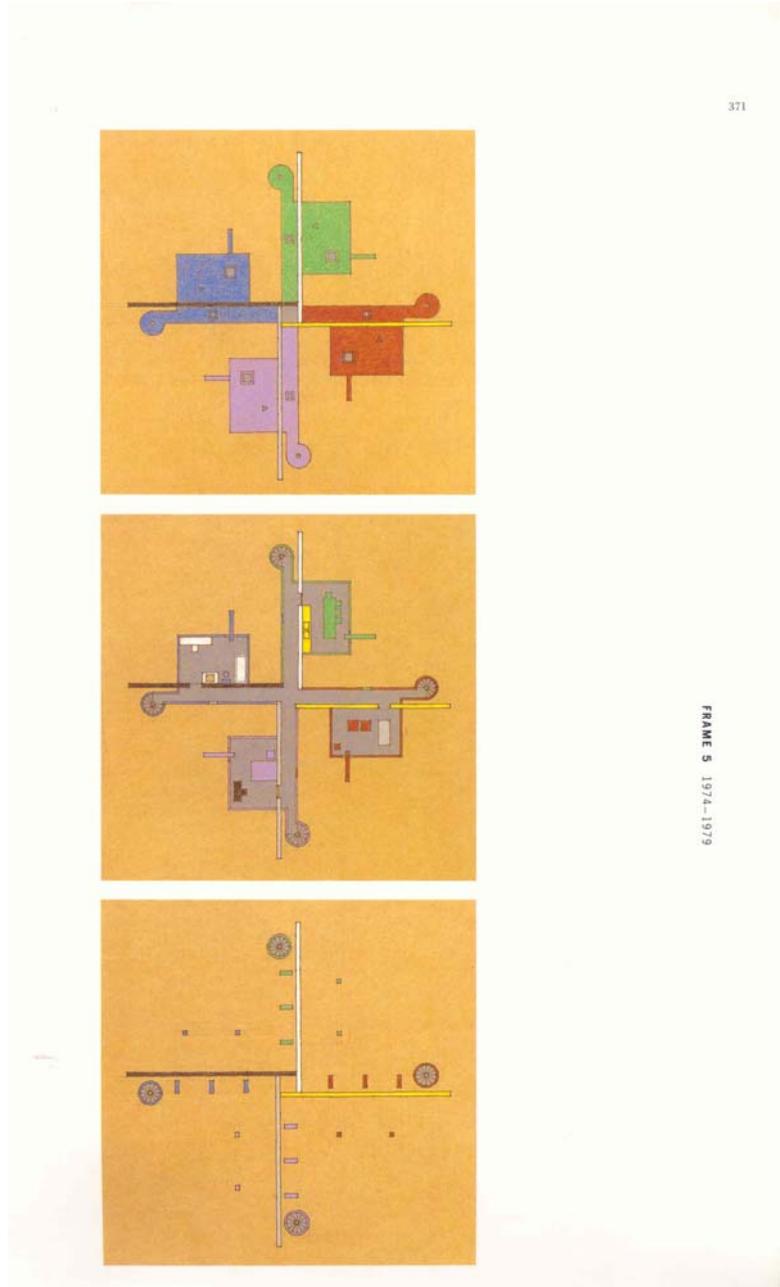


³ *Wall House 2* de John Hejduk, Groningen, Holanda. (Fotografía del autor).

1

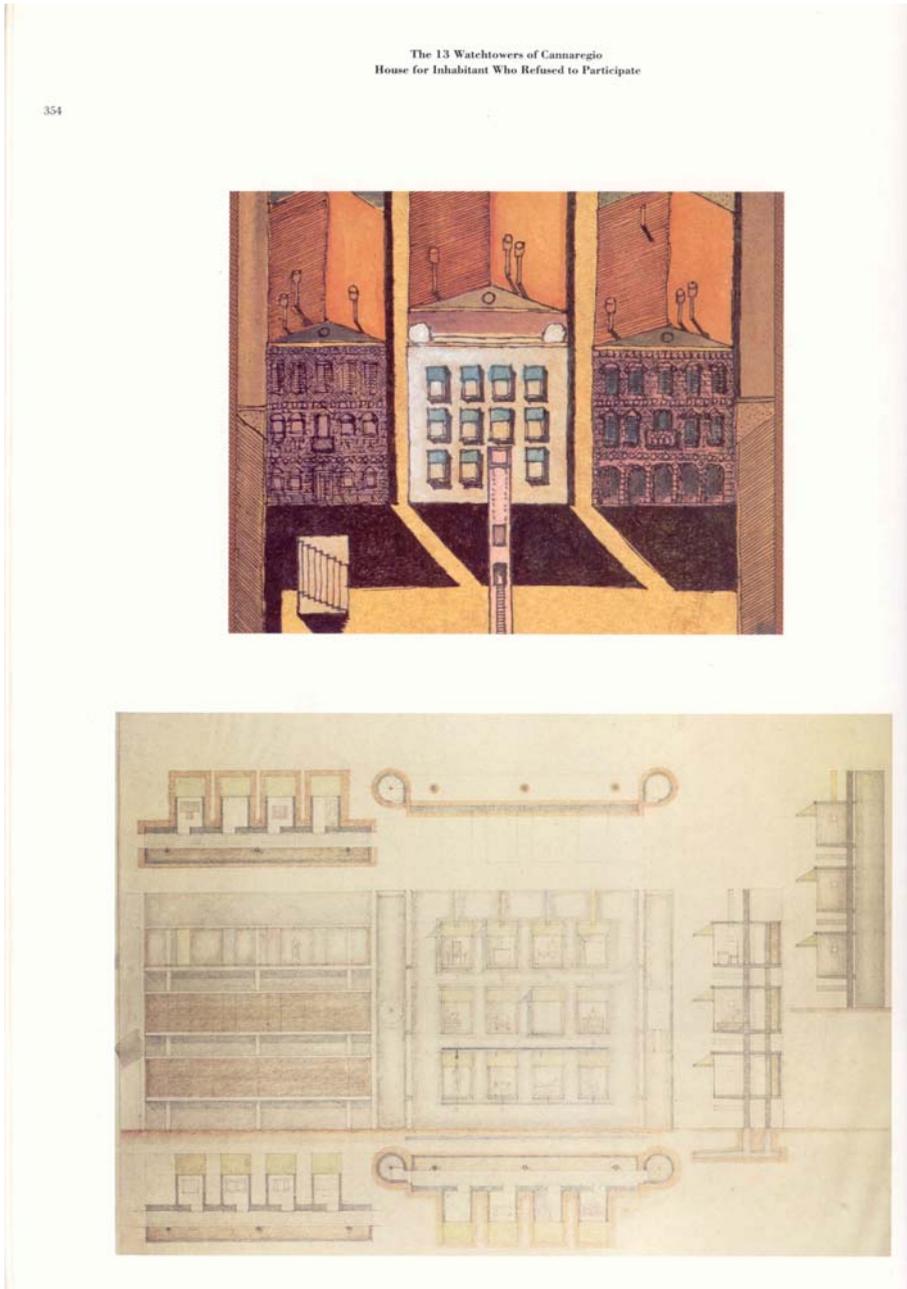


¹ Secciones y maqueta de la Wall House 1 de John Hejduk. John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, Rizzoli, New York 1985, p.293.



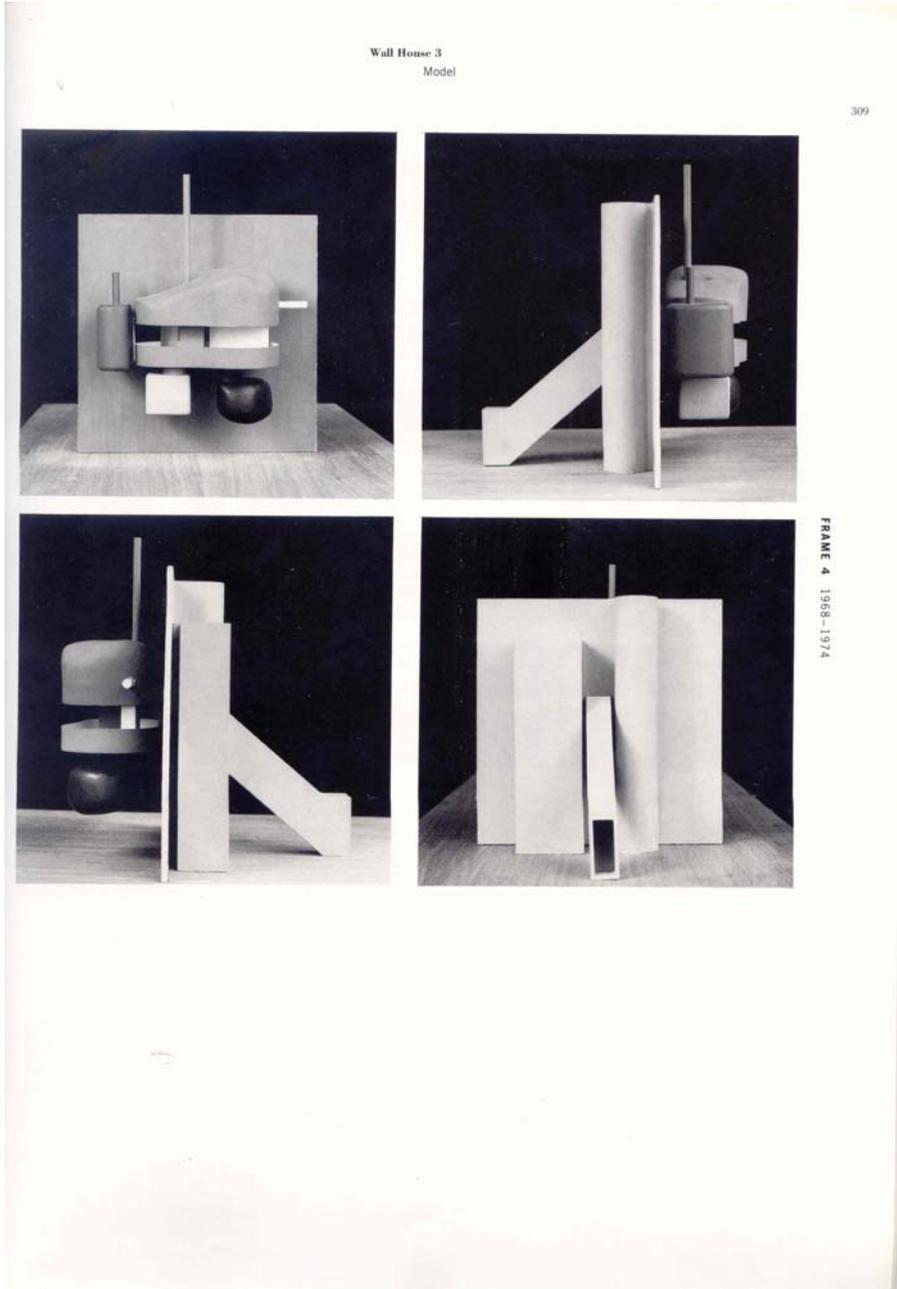
² Planos de *North, East, South, West, House* de John Hejduk. John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, Rizzoli, New York 1985, p.371.

3



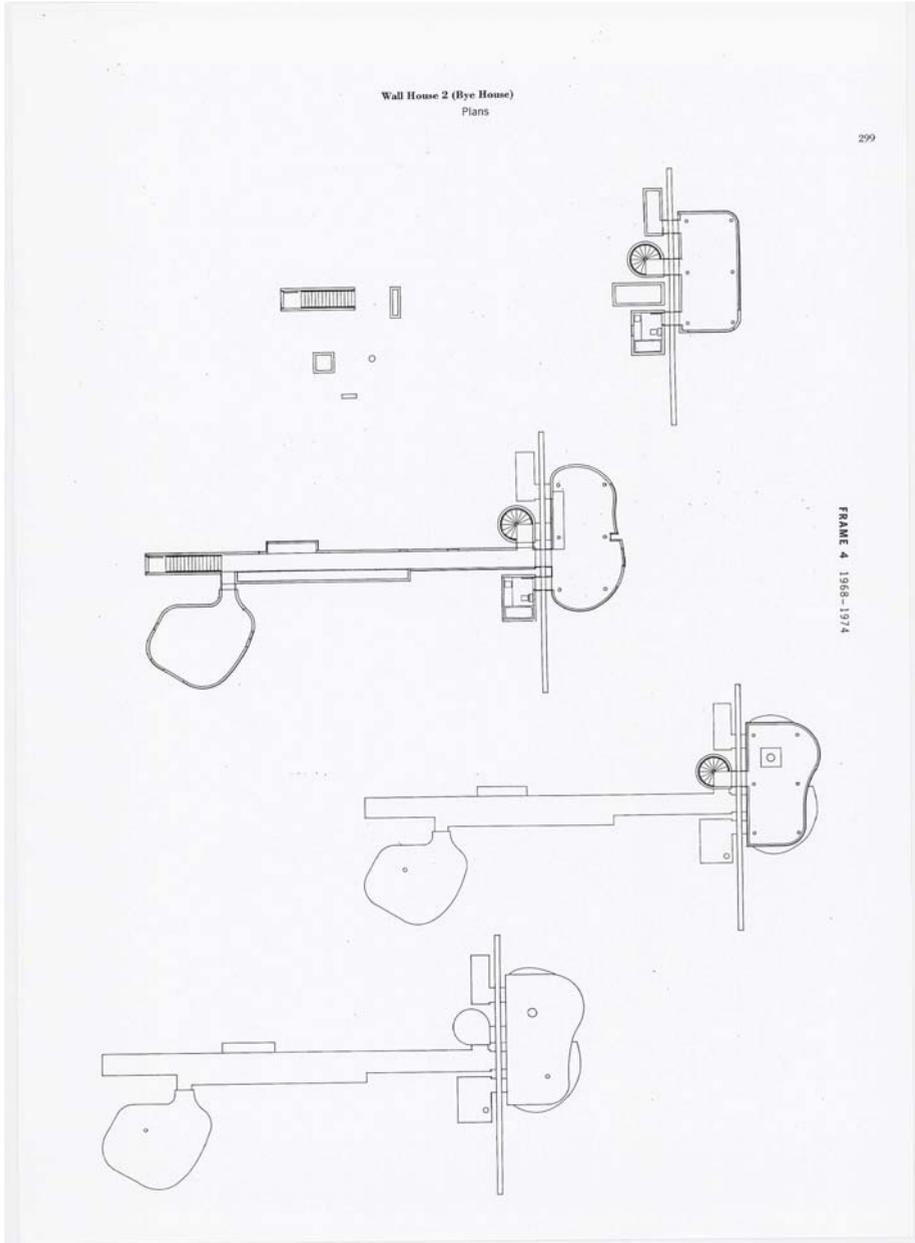
³ Dibujo, plantas y secciones de *House for Inhabitant Who Refused to Participate* de John Hejduk. John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, Rizzoli, New York 1985, p.354.

4



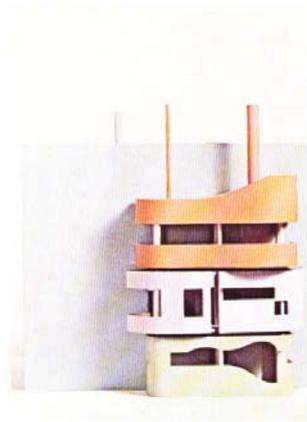
⁴ Maqueta de la Wall House 3 de John Hejduk. John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, Rizzoli, New York 1985, p.309.

5

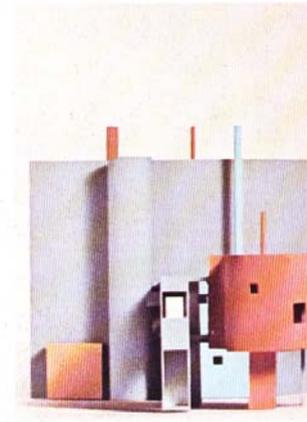


⁵ Plantas de la Wall House 2 de John Hejduk. John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, Rizzoli, New York 1985, p.299.

6

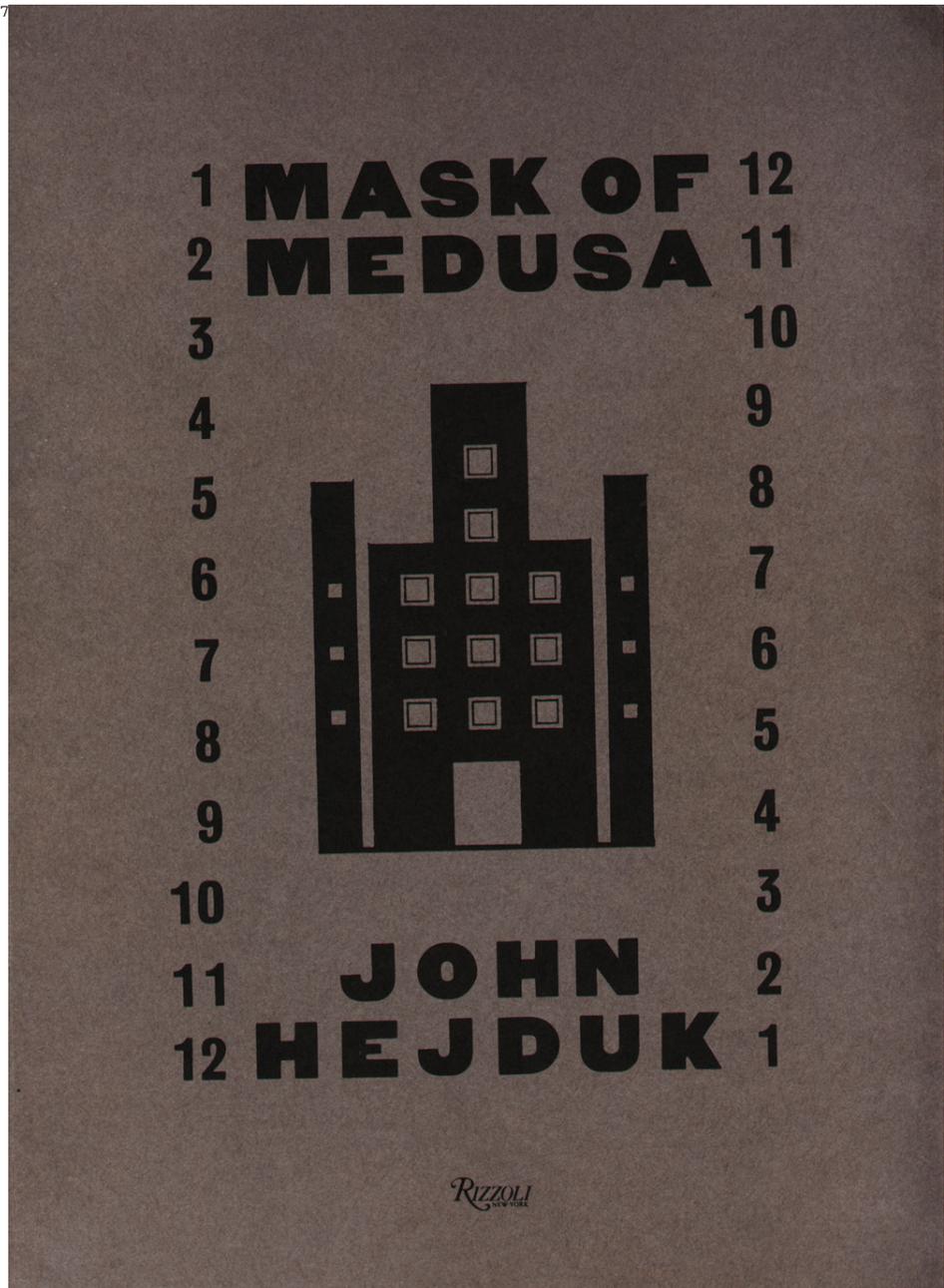


Casa Bye: modello visto dal lato del blocco a tre piani.



Casa Bye: modello visto dal lato dello studio.

⁶ Maqueta de la *Wall House 2* de John Hejduk. M. Tafuri, *Five architects N.Y.*, Roma 1976, Officina, p.74.



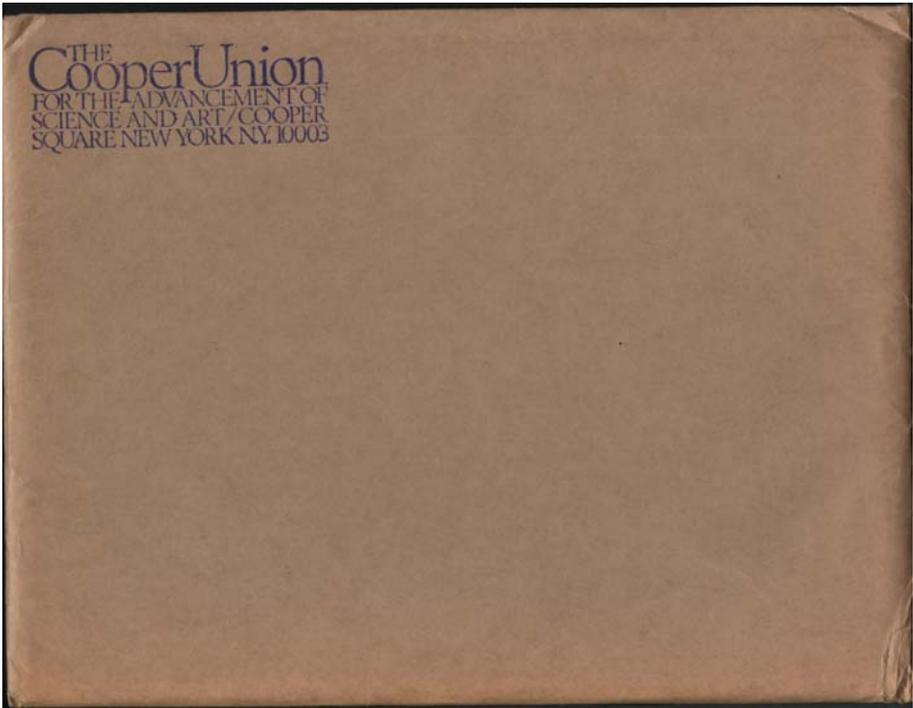
⁷ Portada del libro *Mask of Medusa*. John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, Rizzoli, New York 1985.

8



⁸ Portada del libro *Five Architects N.Y.* M. Tafuri, *Five architects N.Y.*, Roma 1976, Officina.

9



⁹ Portada del libro *Fabrications*. J. Hejduk, *Fabrications*, The Cooper Union School of Art and Architecture, New York.

10

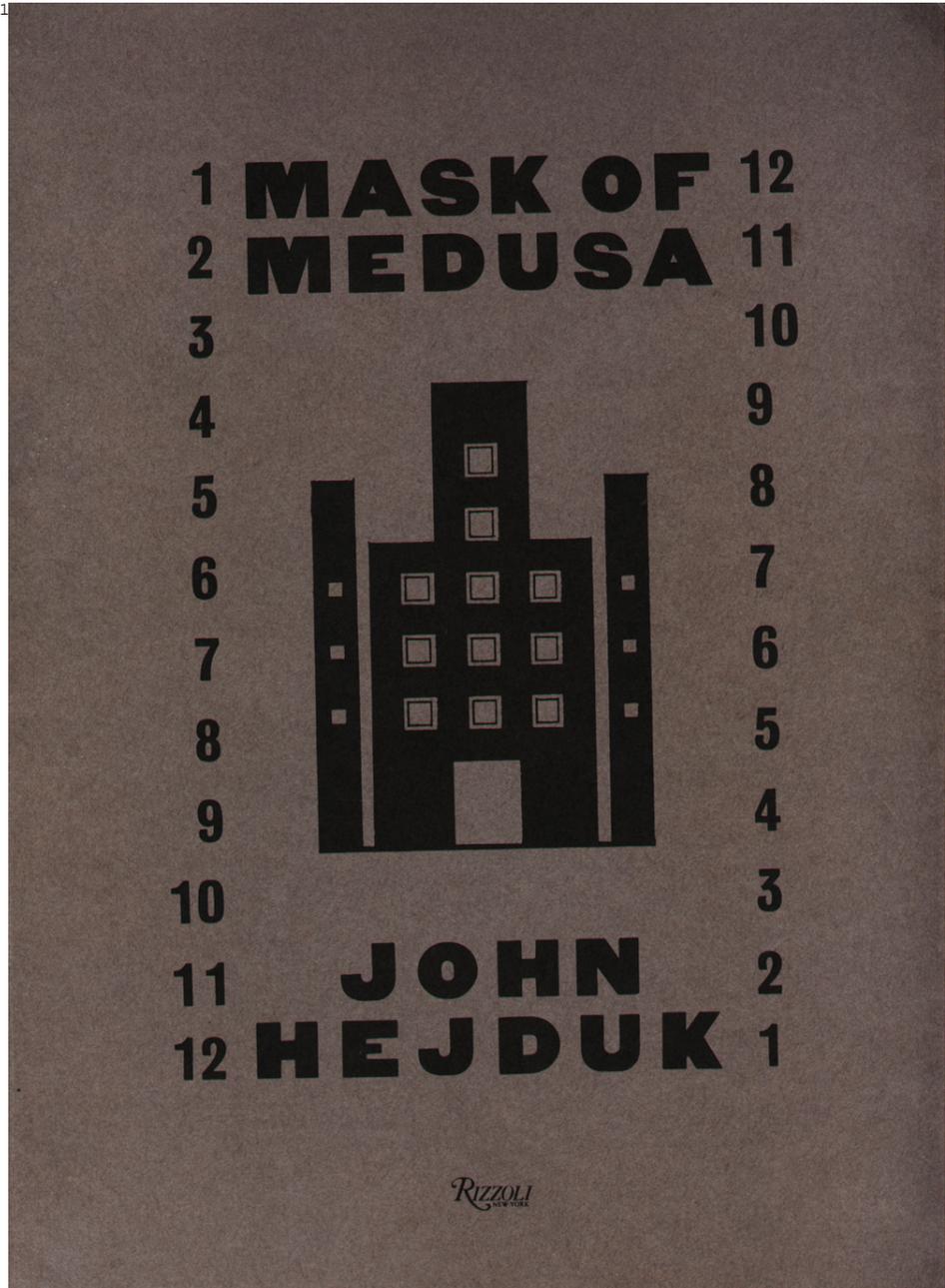


¹⁰ Imágenes de la construcción de la Wall House. M. Martin et. J. Smals, Wall House#2. John Hejduk, Groningen 2001, Platform Gras.

11



¹¹ Imágenes de la construcción de la *Wall House*. M. Martin et. J. Smals, *Wall House#2*. John Hejduk, cit.



¹ Portada del libro *Mask of Medusa*. John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, Rizzoli, New York 1985.

2

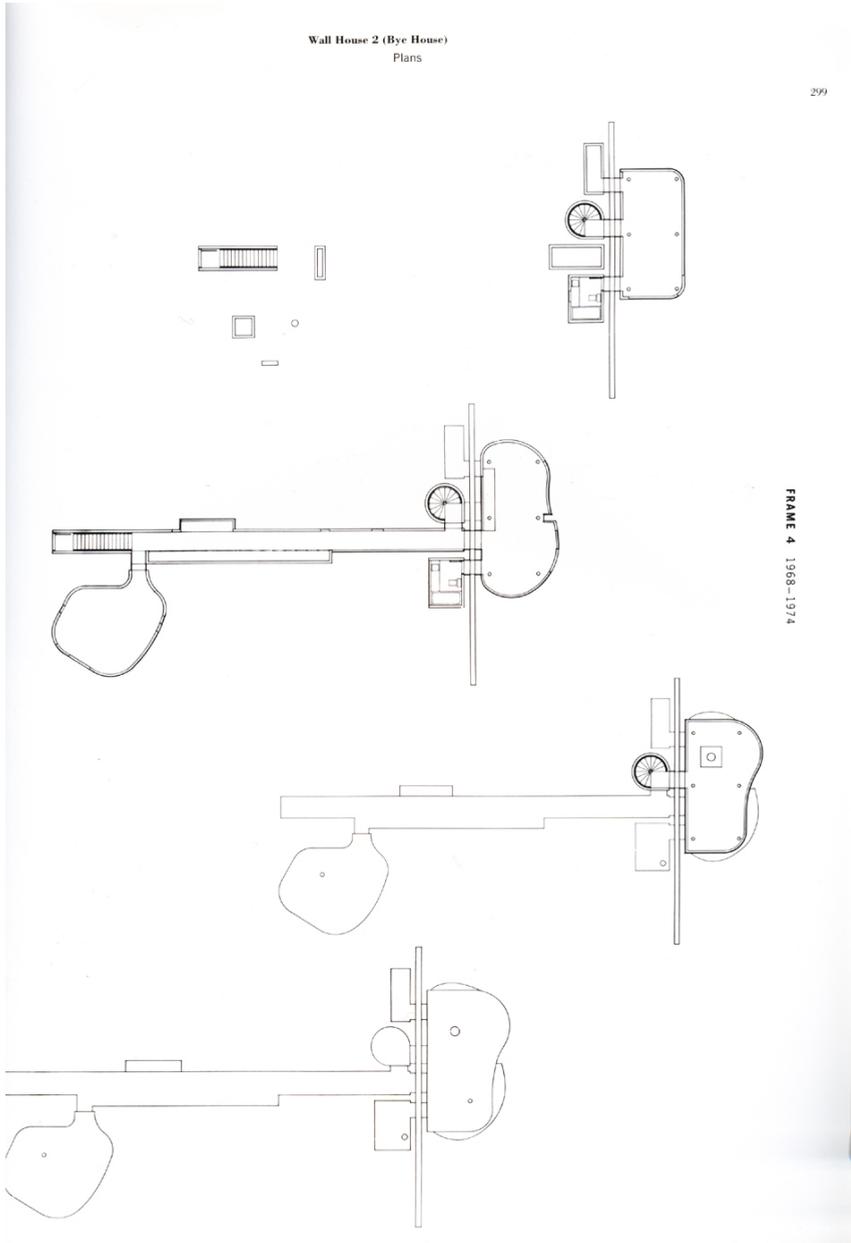


² Portada del libro *Five Architects N.Y.* TAFURI, M., *Five architects N.Y.*, Roma 1976, Officina.

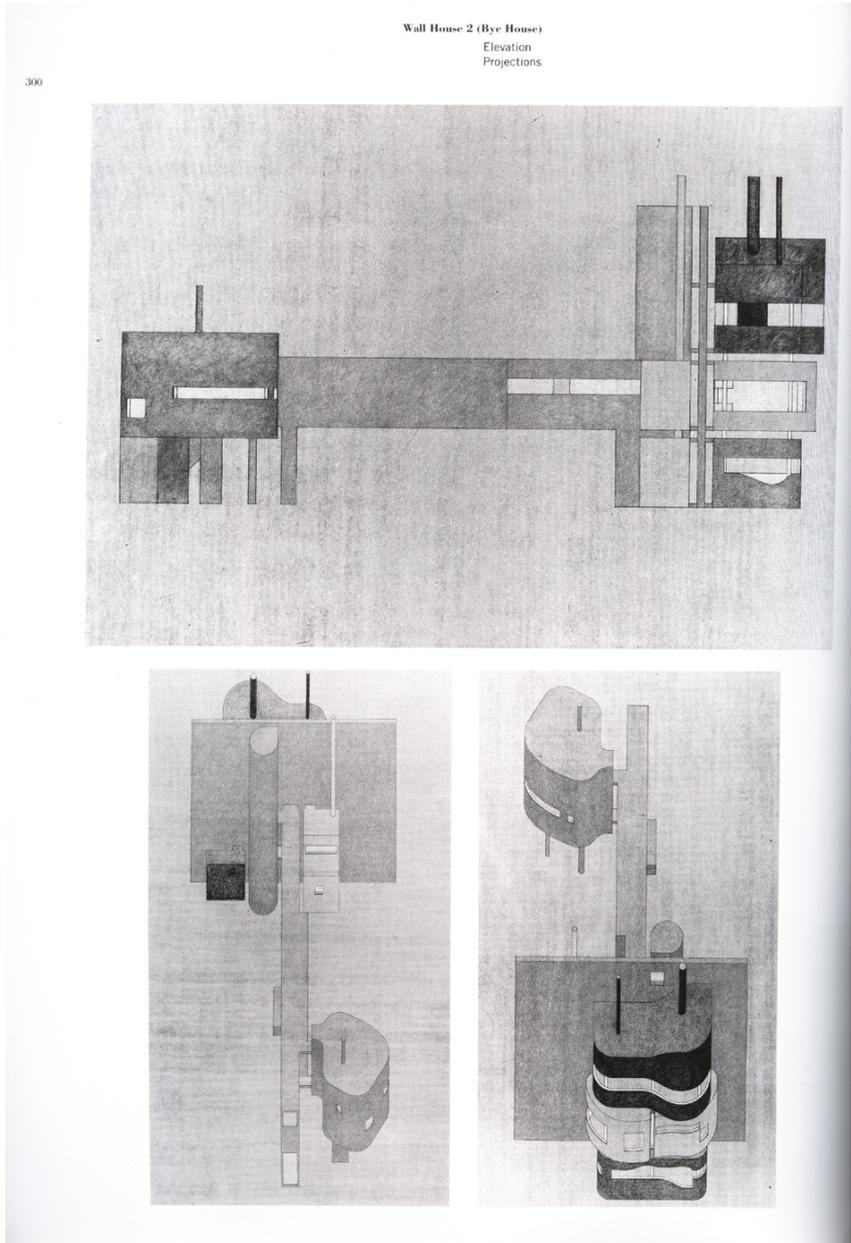
Wall House 2 (Bye House)
Site Plan



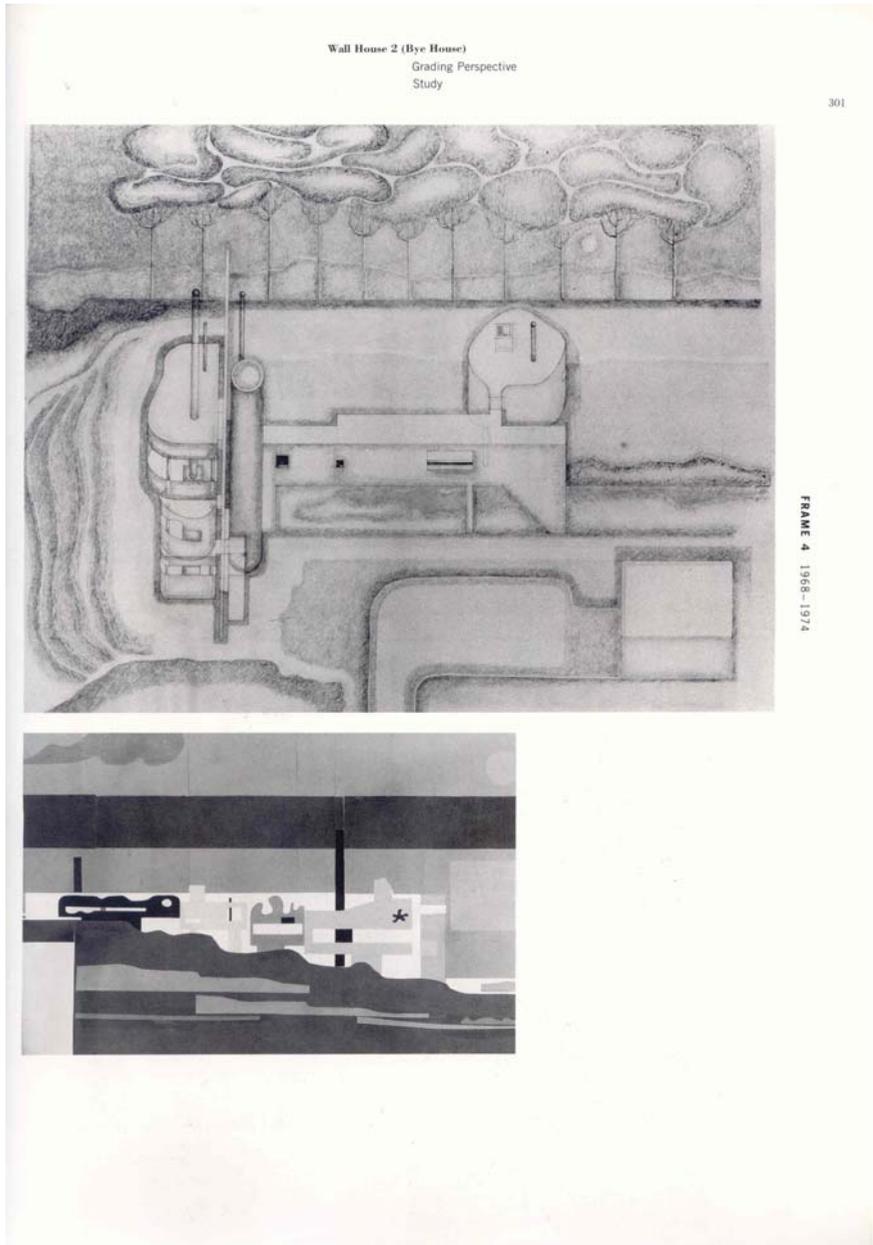
³ Site Plan, Wall House 2. John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., p.298.



⁴ Plans, Wall House 2. John Hejduk, *Mask of Medusa: works 1947-1983*, cit., p.299.

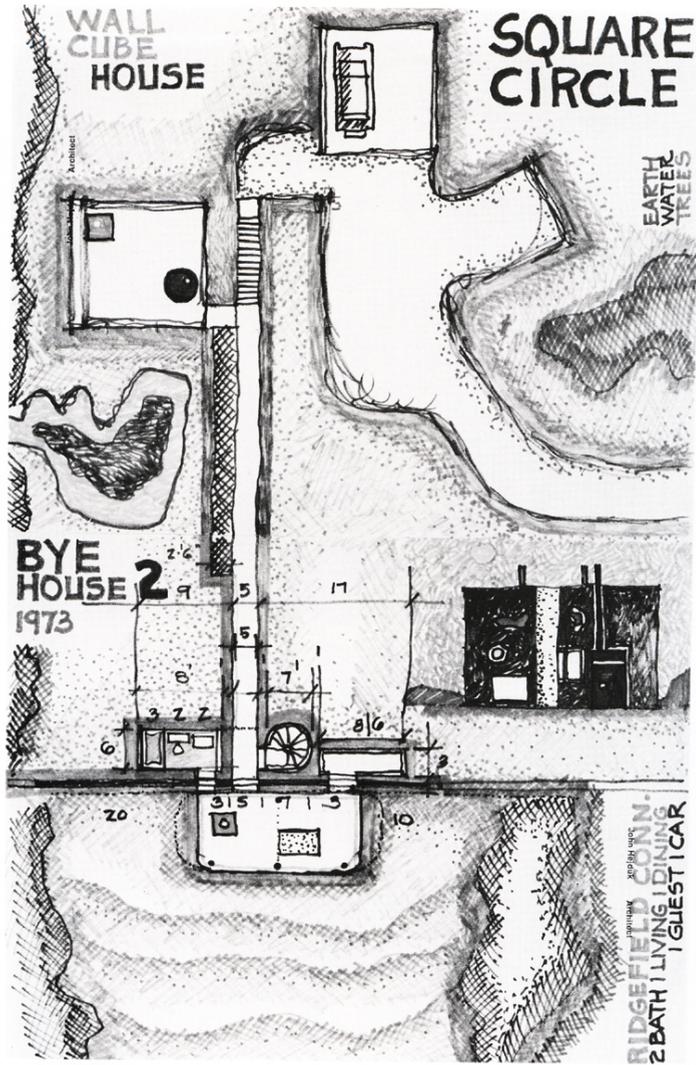


⁵ *Elevations Projections, Wall House 2.* John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., p.300.

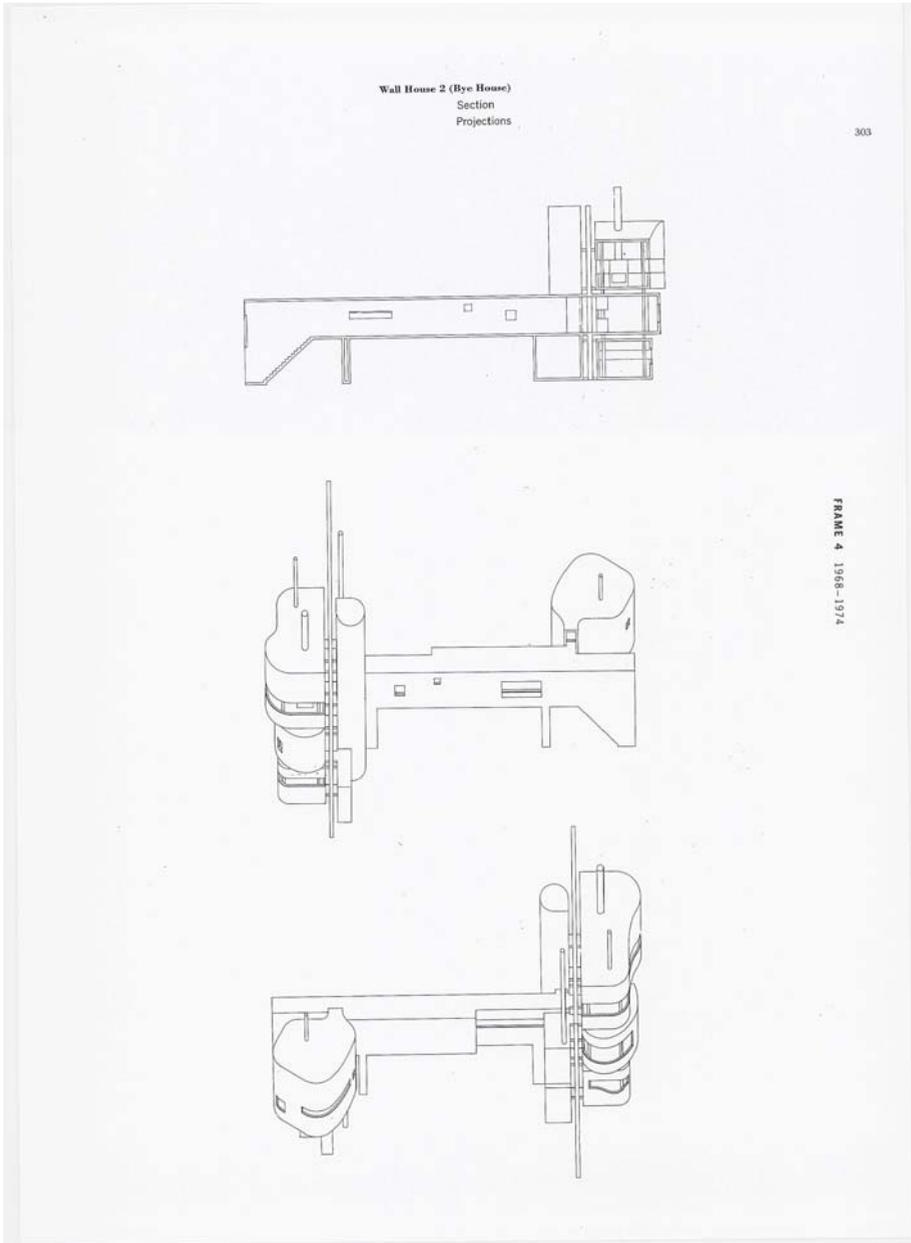


⁶ *Grading Perspectiva. Study.* John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., p.301.

Wall House 2 (Bye House)
Plan Sketch



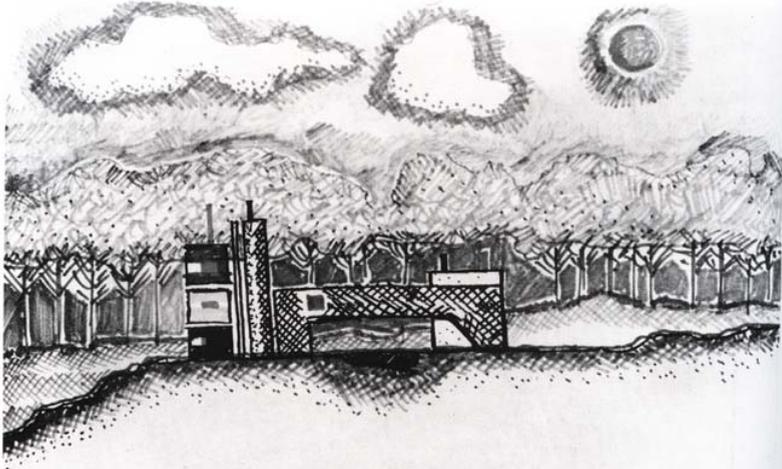
⁷ Plan Sketch, Wall House 2. John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., p.302.



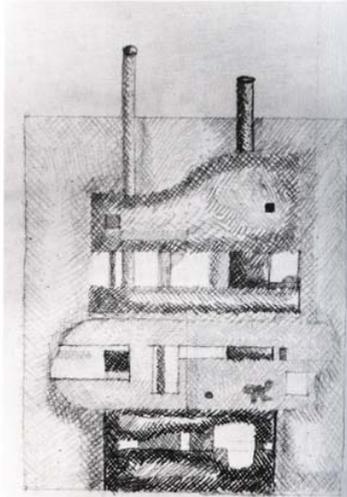
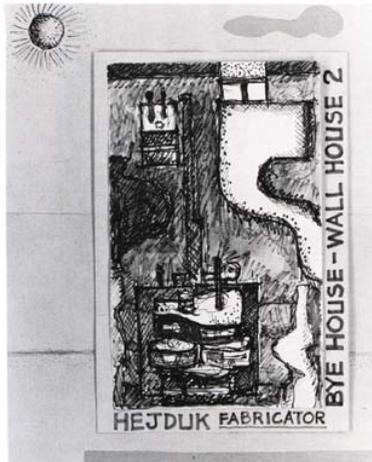
⁸ Section Projections. John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., p.303.

Wall House 2 (Bye House)
Sketches

304

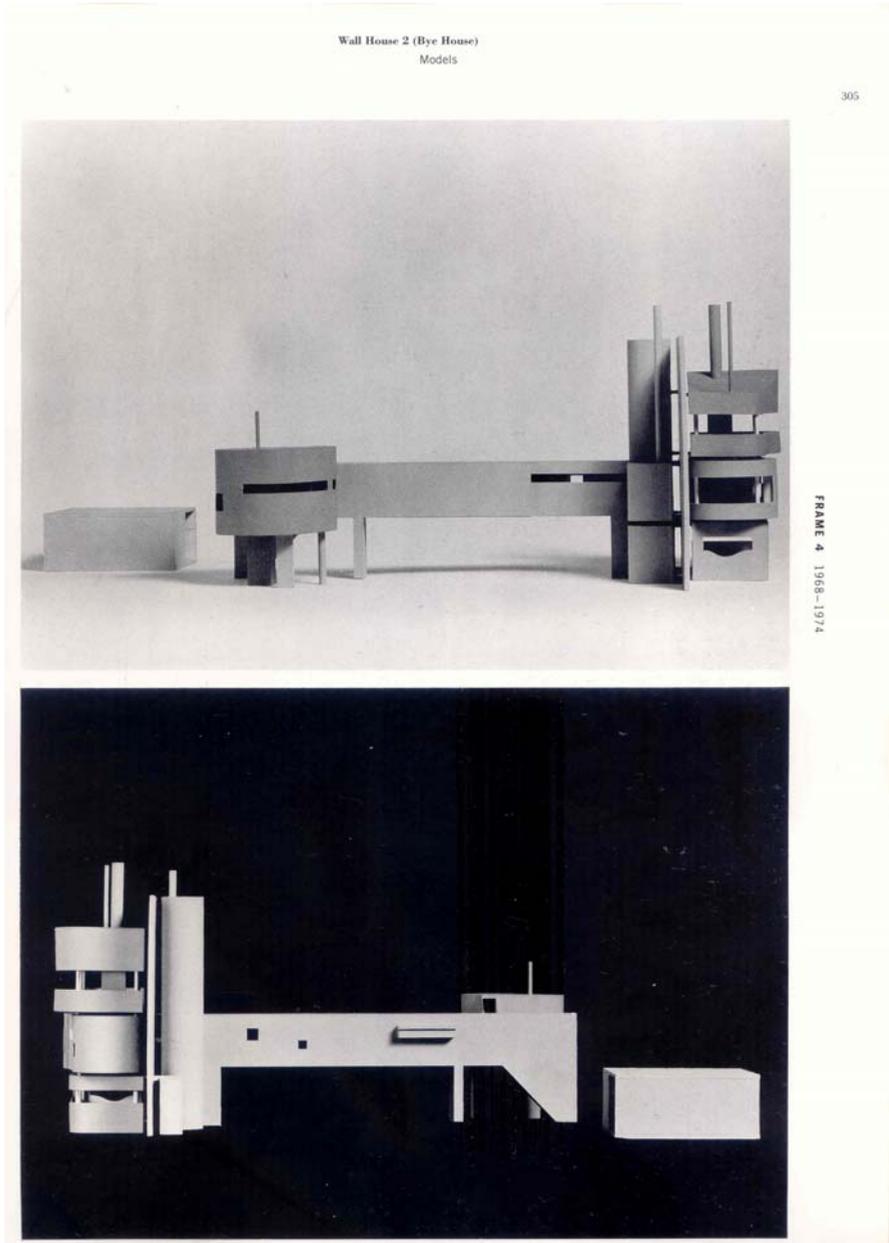


**TO FABRICATE A HOUSE TO MAKE AN ILLUSION
BYE HOUSE 1973 EARTH WATER FREE
RIDGEFIELD CONN. WALL CUBE TREE**

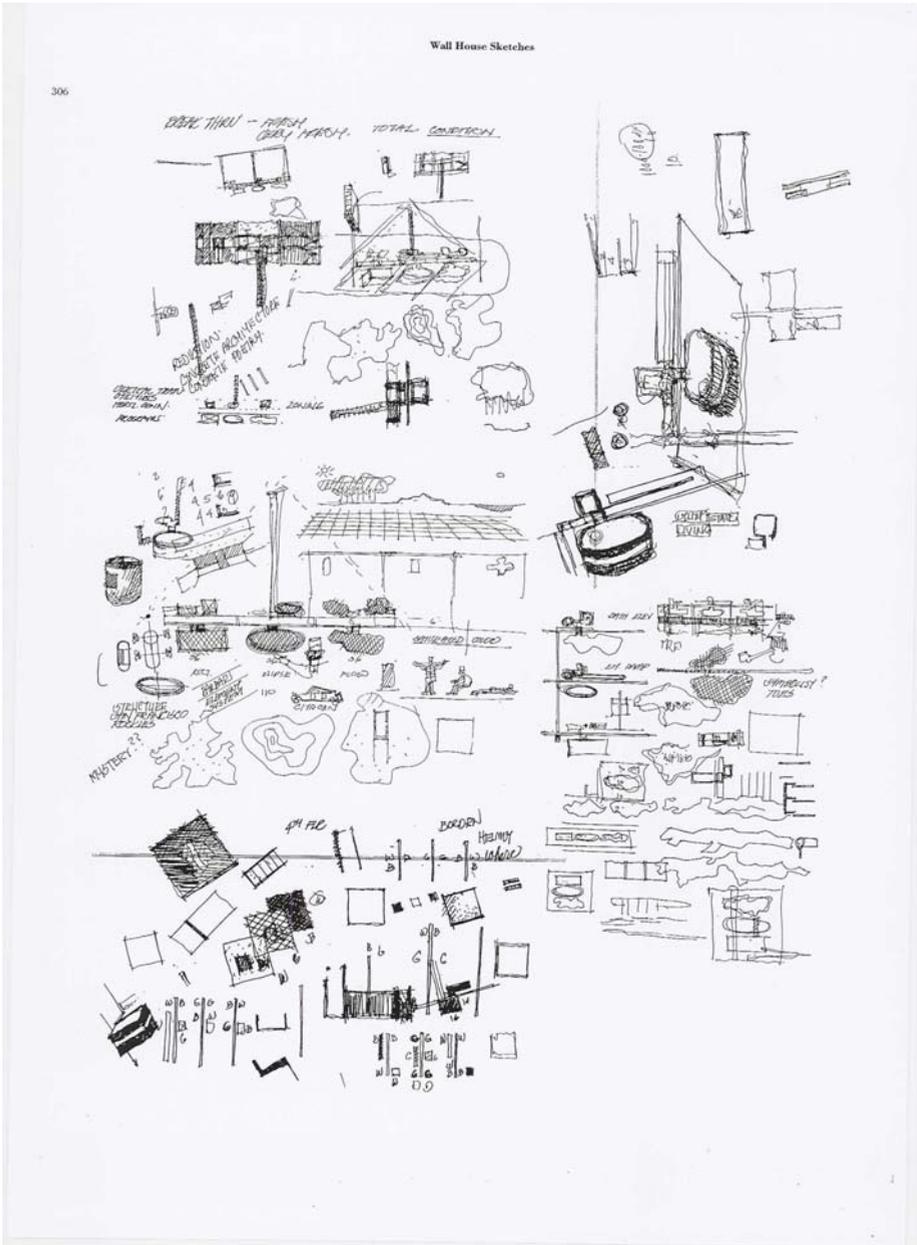


⁹ *Sketches, Wall House 2.* John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., p.304.

10

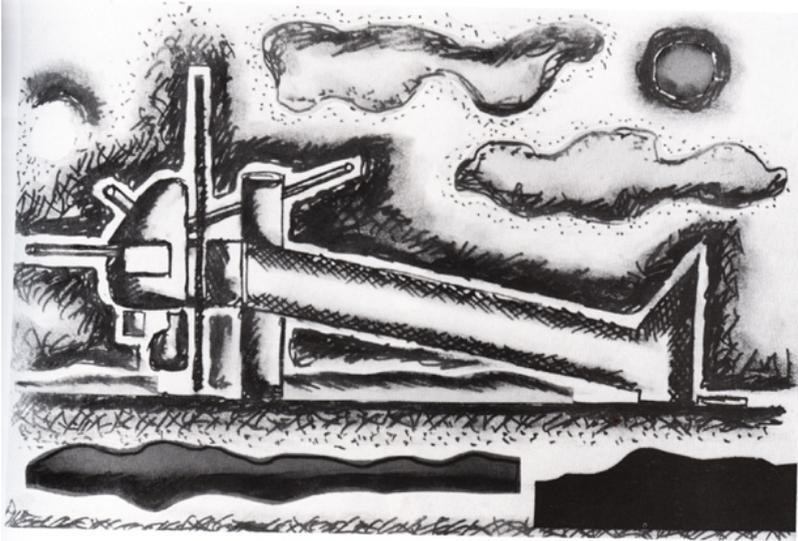


¹⁰ *Models.* John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., p.305.



¹¹ Wall House Sketches. John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., p.306.

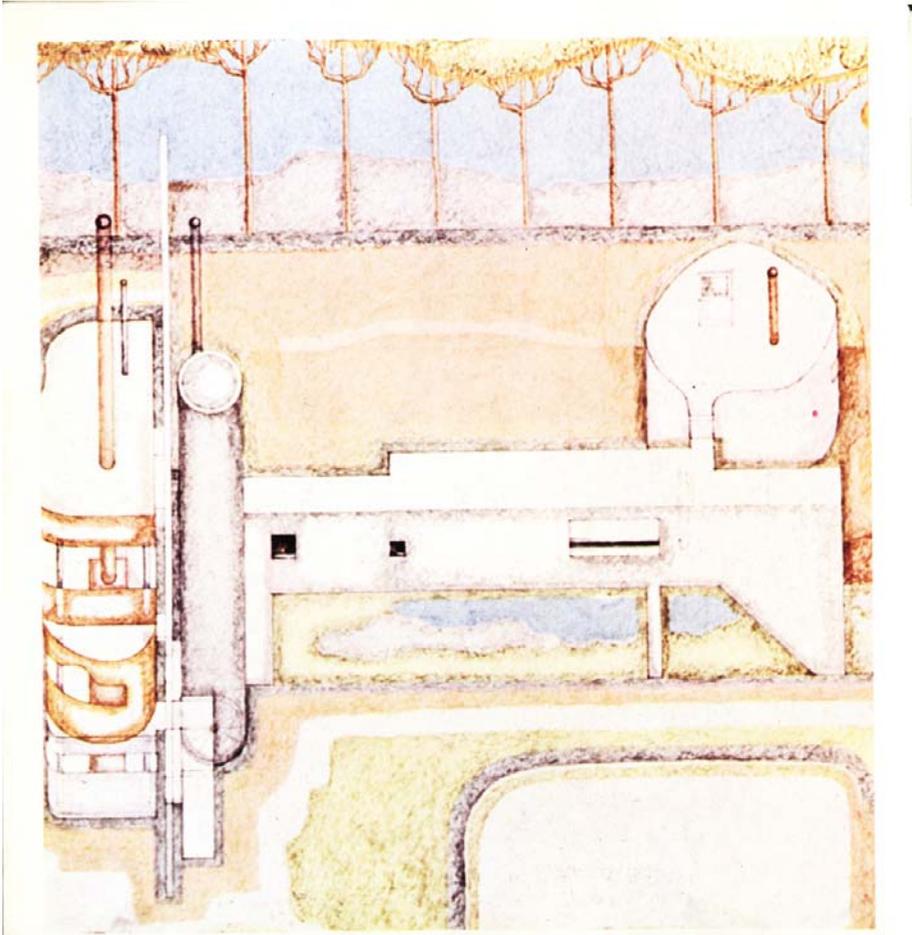
Wall House 2 (Bye House)
Sketch



FRAME 4 1968-1974

¹² Sketch. John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., p.307.

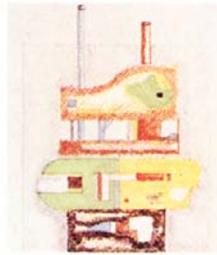
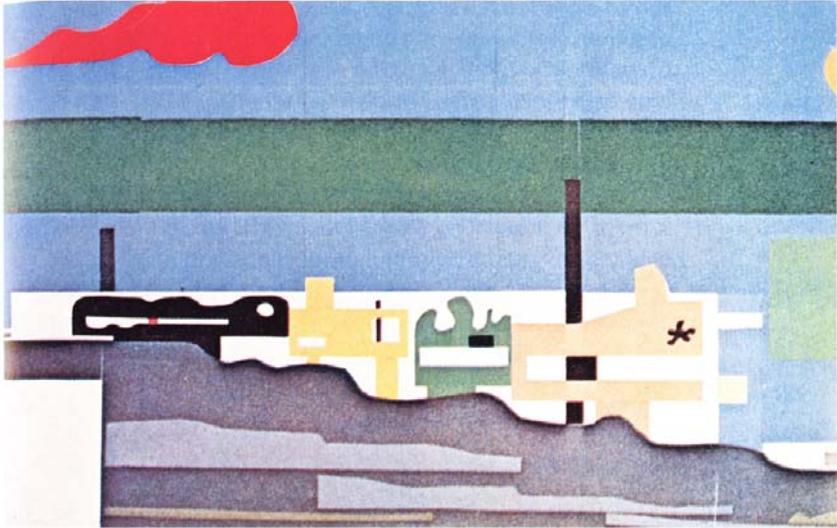
13



¹³ Dibujo de la Wall House 2. M. Tafuri, *Five architects N.Y.*, Roma 1976, Officina, p. 70.

4 Casa Bye (Wall House 2). Ridgefield, Connecticut. 1973.
disegno.

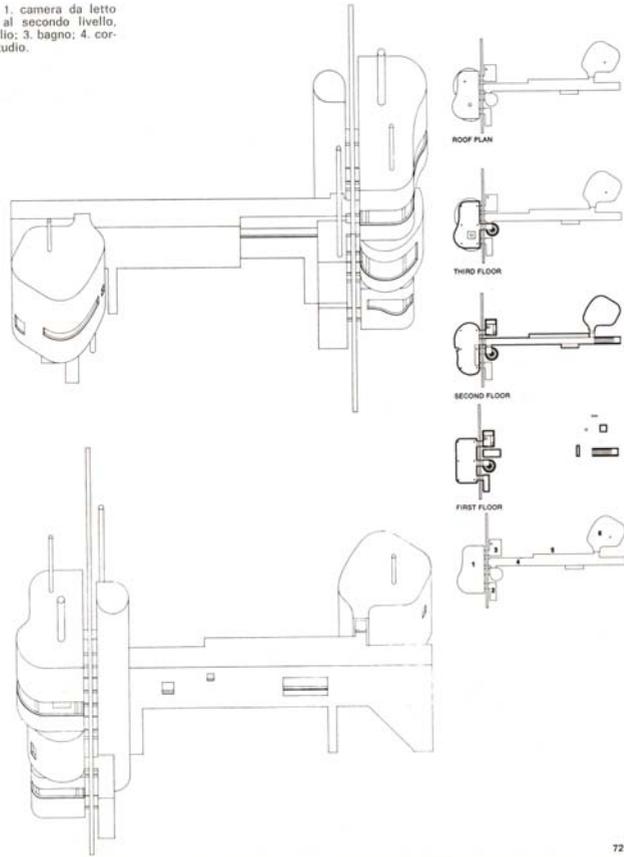
Casa Bye: studi preliminari.



¹⁴ Dibujos de John Hejduk sobre la Wall House 2. M. Tafuri, *Five architects N.Y.*, cit, p.71.

15

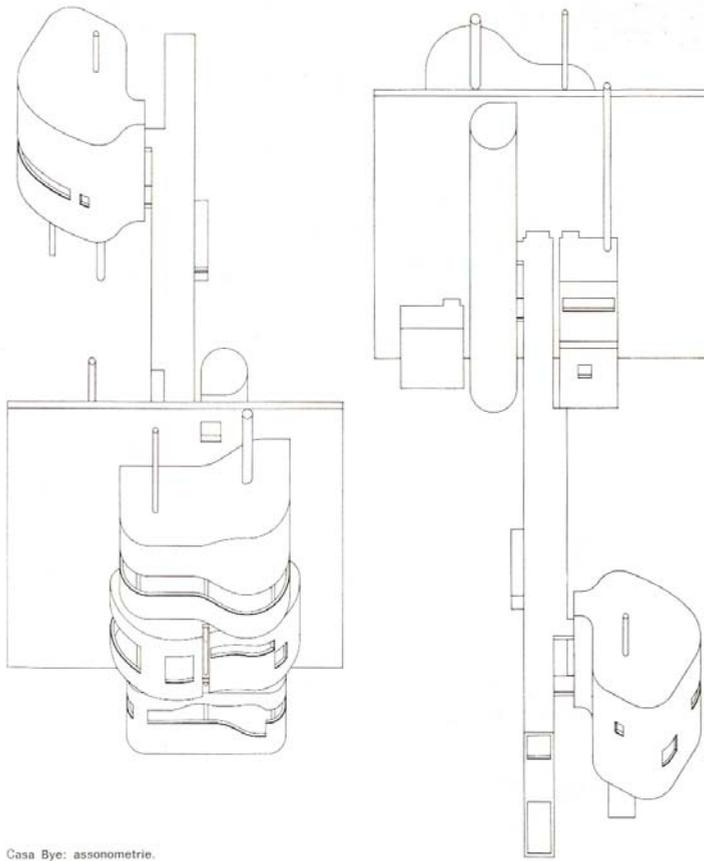
Casa Bye: assonometrie e piante: 1. camera da letto al primo livello, cucina e pranzo al secondo livello, soggiorno al terzo livello; 2. ripostiglio; 3. bagno; 4. corridoio; 5. archivio dei disegni; 6. studio.



72

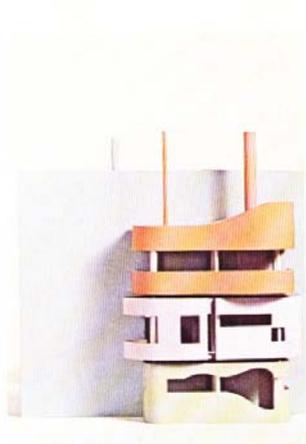
¹⁵ Plantas y perspectivas de la Wall House 2. M. Tafuri, *Five architects N.Y.*, cit, p.72.

16

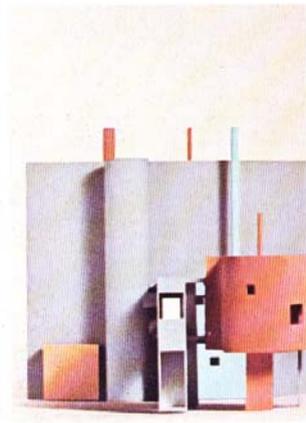


Casa Bye: assonometrie.

¹⁶ Axonometrías de la Wall House 2. M. Tafuri, *Five architects N.Y.*, cit, p.74.

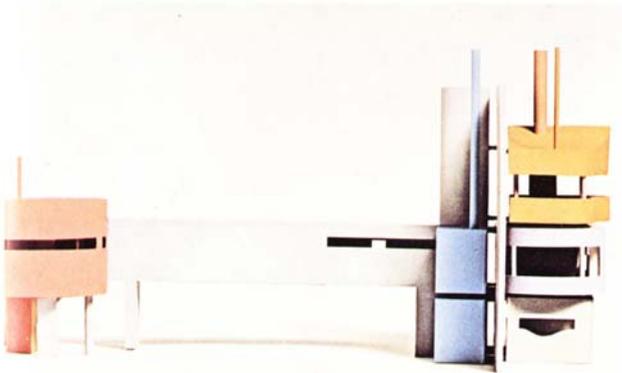


Casa Bye: modelo visto dal lato del blocco a tre piani.

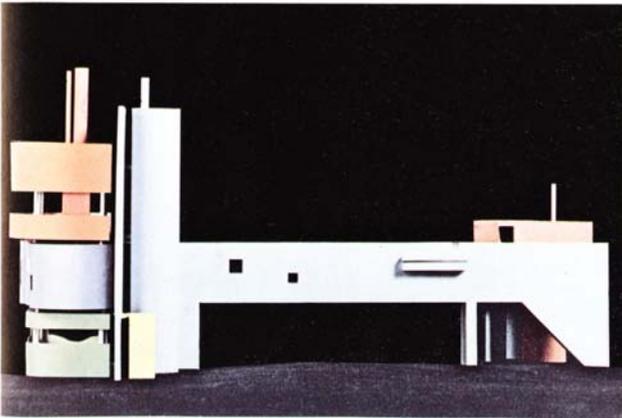


Casa Bye: modelo visto dal lato dello studio.

¹⁷ Maqueta de la *Wall House 2* vista desde dos lados del muro. M. Tafuri, *Five architects N.Y.*, cit, p.74.



Casa Bye: modelo: studio, archivo, bloque maggiore.



Casa Bye: modelo: bloque maggiore, torre-scala, corridoio.

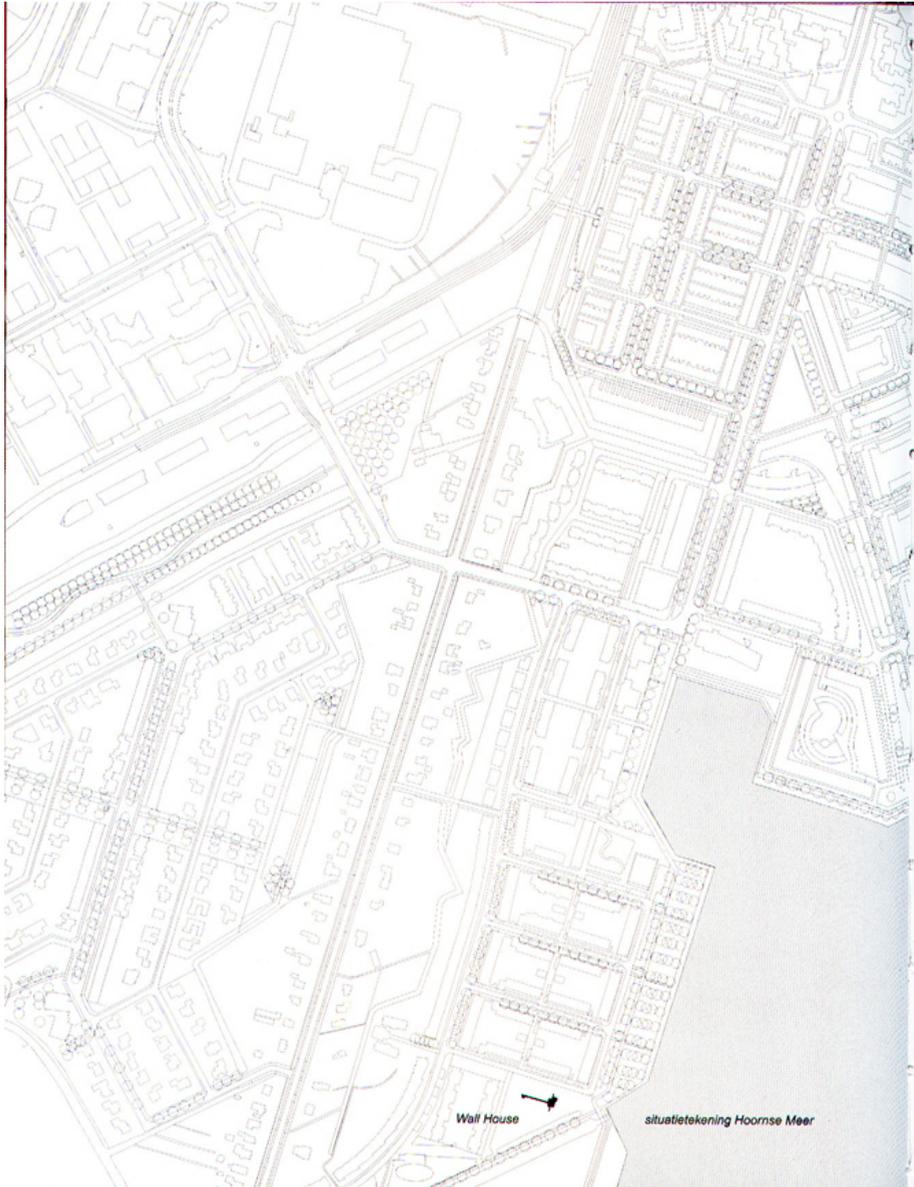
¹⁸ Maqueta de la *Wall House 2* vista desde dos perfiles del muro. M. Tafuri, *Five architects N.Y.*, cit, p.75.

1



¹ Site Plan, Wall House 2. John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, Rizzoli, New York 1985, p.298.

2



² Plano de situación de la Wall House 2, Groningen, Holanda. MARTIN, M. SMALS, J., Wall House#2. John Hejduk, Groningen 2001, Platform Gras.

3



³ Vista exterior. *Wall House 2* de John Hejduk, Groningen, Holanda.
(Fotografías y montaje fotográfico del autor).

4



⁴ Wall House 2 de John Hejduk, Groningen, Holanda. (Fotografía del autor).

5



6



⁵ Wall House 2 de John Hejduk, Groningen, Holanda. (Fotografía del autor).

⁶ Wall House 2 de John Hejduk, Groningen, Holanda. (Fotografía del autor).

7



8



⁷ Vista exterior. Wall House 2 de John Hejduk, Groningen, Holanda. (Fotografías y montaje fotográfico del autor).

⁸ Vista exterior. Wall House 2 de John Hejduk, Groningen, Holanda. (Fotografías y montaje fotográfico del autor).

9

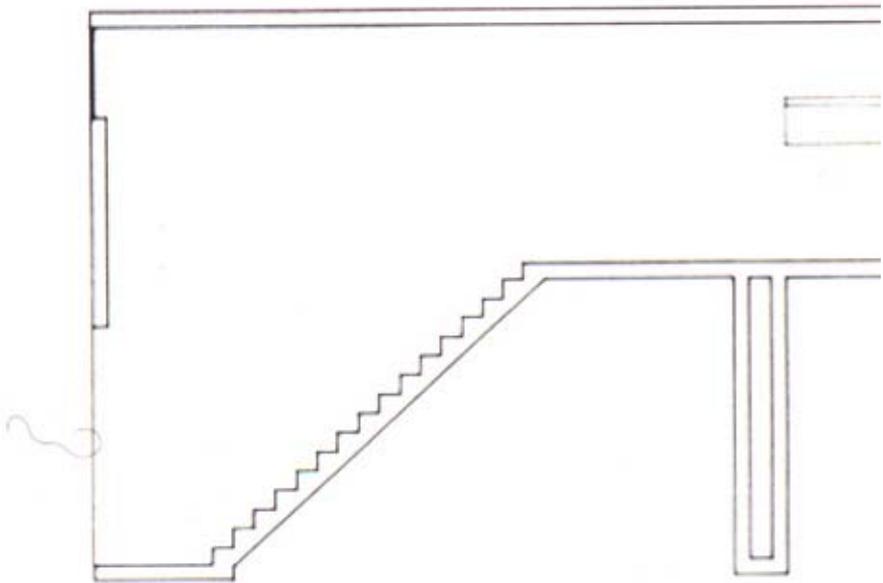


⁹ Vista exterior hacia la entrada. *Wall House 2* de John Hejduk, Groningen, Holanda. (Fotografías y montaje fotográfico del autor).

10

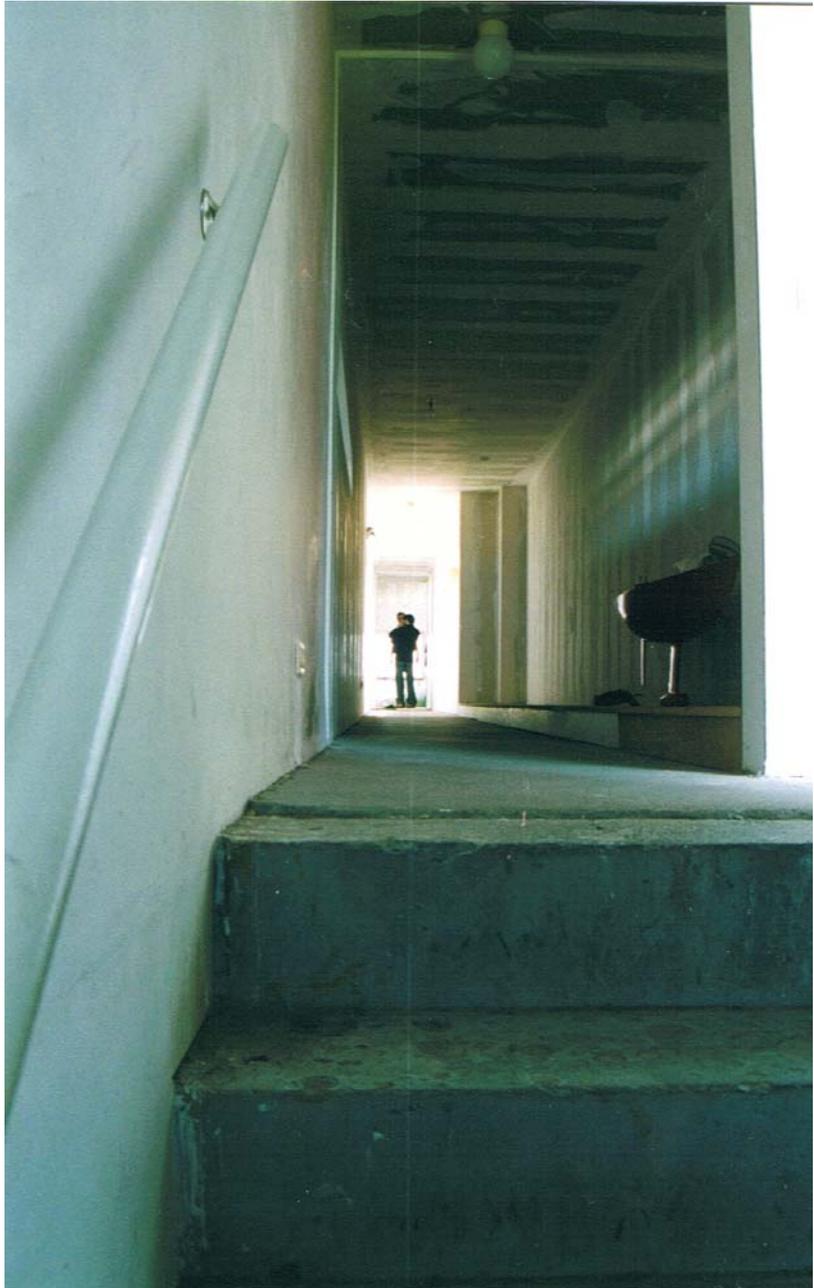


¹⁰ Escalera de entrada. *Wall House 2* de John Hejduk, Groningen, Holanda. (Fotografías y montaje fotográfico del autor).



¹¹ Sección por la escalera de la *Wall House 2* de John Hejduk. John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., p.303.

12



¹² Corredor desde la escalera. *Wall House 2* de John Hejduk, Groningen, Holanda. (Fotografía de Miguel Pellicer).

13



¹³ Corredor desde la escalera. *Wall House 2* de John Hejduk, Groningen, Holanda. (Fotografía de Miguel Pellicer).

14



¹⁴ Corredor. *Wall House 2* de John Hejduk, Groningen, Holanda. (Fotografía del autor).

15



¹⁵ Corredor. *Wall House 2* de John Hejduk, Groningen, Holanda.
(Fotografía del autor).

16



¹⁶ Corredor, antes de traspasar el muro. *Wall House 2* de John Hejduk, Groningen, Holanda. (Fotografía del autor).

17



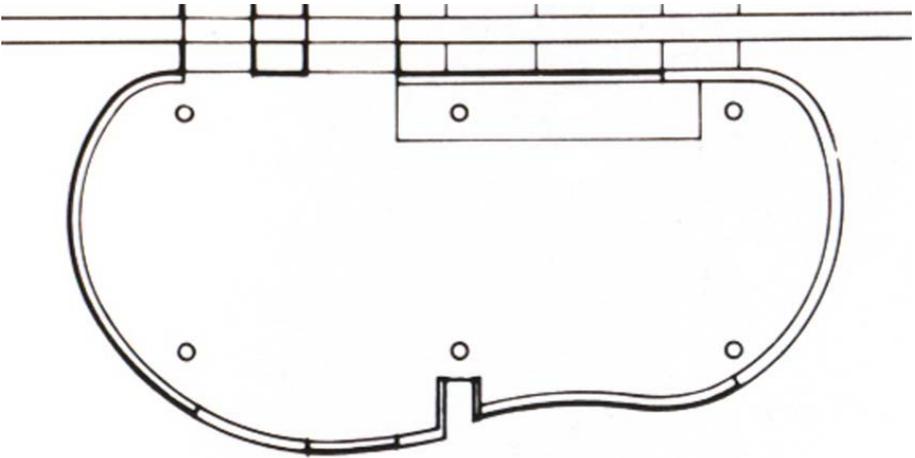
18



¹⁷ Comedor-cocina desde el muro. *Wall House 2* de John Hejduk, Groningen, Holanda. (Fotografías y Montaje fotográfico del autor). 6

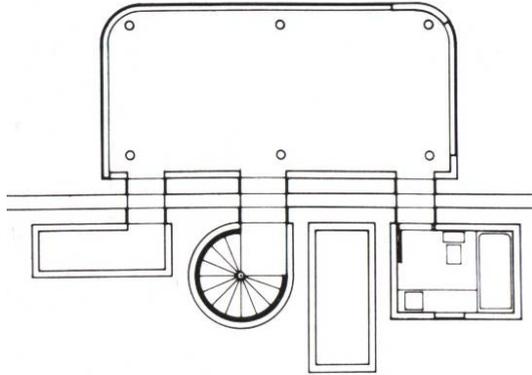
¹⁸ Comedor-cocina. *Wall House 2* de John Hejduk, Groningen, Holanda. (Fotografías y Montaje fotográfico del autor). 3

19

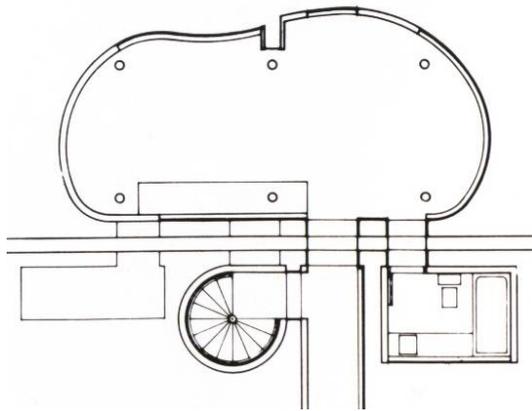


¹⁹ Fachada del comedor-cocina. (Fotografía del autor). Planta comedor-cocina. John Hejduk, *Mask of Medusa: works 1947-1983*, cit., p.299.

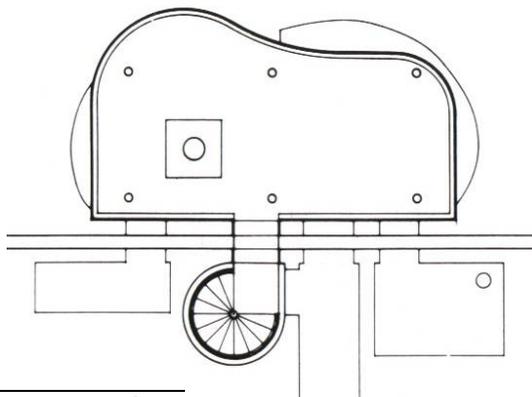
20



21



22



²⁰ Planta dormitorio. John Hejduk, *Mask of Medusa: works 1947-1983*, cit., p.299.

²¹ Planta comedor-cocina. John Hejduk, *Mask of Medusa: works 1947-1983*, cit., p.299.

²² Planta salón-estar. John Hejduk, *Mask of Medusa: works 1947-1983*, cit., p.299.



²³ Escalera de caracol. Wall House 2 de John Hejduk, Groningen, Holanda. (Fotografías y Montaje fotográfico del autor).



²⁴ Parte superior de la escalera de caracol. *Wall House 2* de John Hejduk, Groningen, Holanda. (Fotografías y Montaje fotográfico del autor).

25



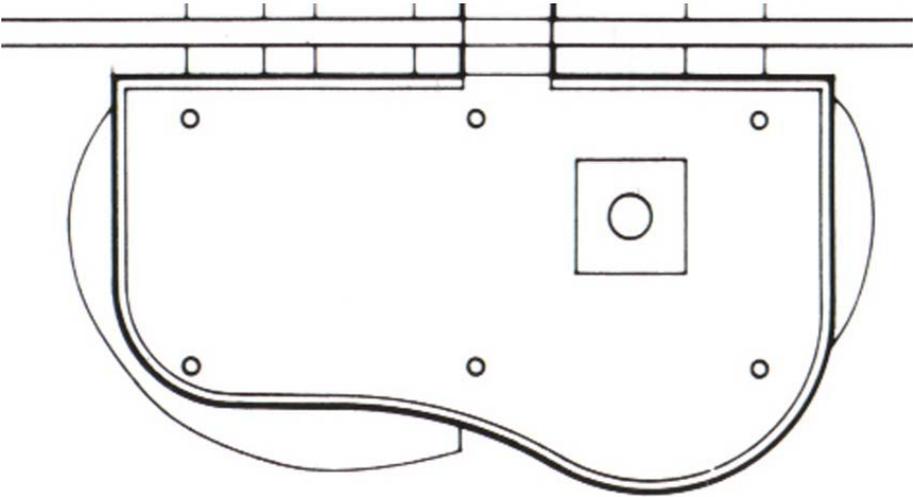
²⁵ Hacia el salón-estar desde la escalera de caracol. *Wall House 2* de John Hejduk, Groningen, Holanda. (Fotografías y Montaje fotográfico del autor).

26



²⁶ Hacia el salón-estar desde el muro. *Wall House 2* de John Hejduk, Groningen, Holanda. (Fotografías y Montaje fotográfico del autor).

27



²⁷ Fachada sala de estar. (Fotografía del autor). Planta de la sala de estar. John Hejduk, *Mask of Medusa: works 1947-1983*, cit., p.299.

28



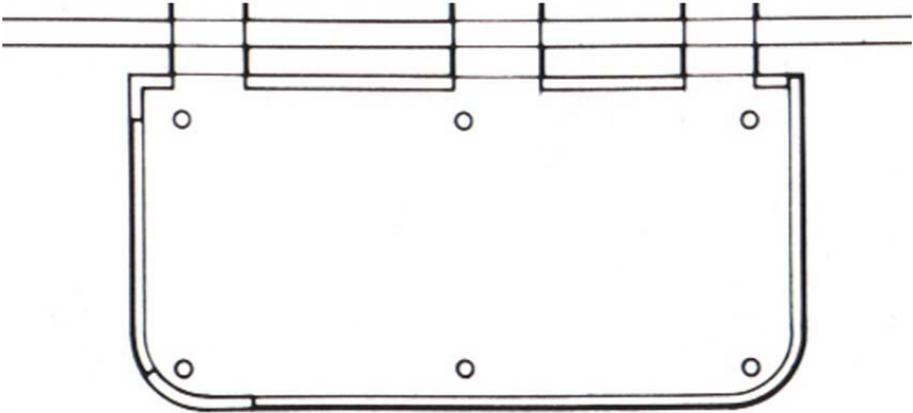
29



²⁸ Sala de estar. *Wall House 2* de John Hejduk, Groningen, Holanda. (Fotografías y montaje fotográfico del autor).

²⁹ Sala de estar, hacia al muro. *Wall House 2* de John Hejduk, Groningen, Holanda. (Fotografías y montaje fotográfico del autor).

30



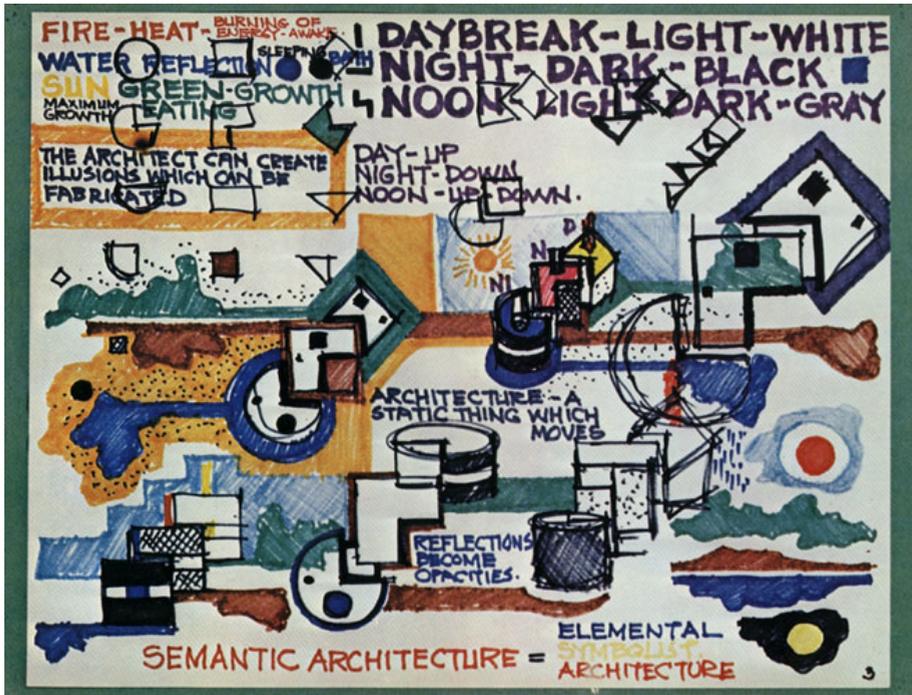
31



³⁰ Fachada del dormitorio. (Fotografía del autor). Planta dormitorio. John Hejduk, *Mask of Medusa: works 1947-1983*, cit., p.299.

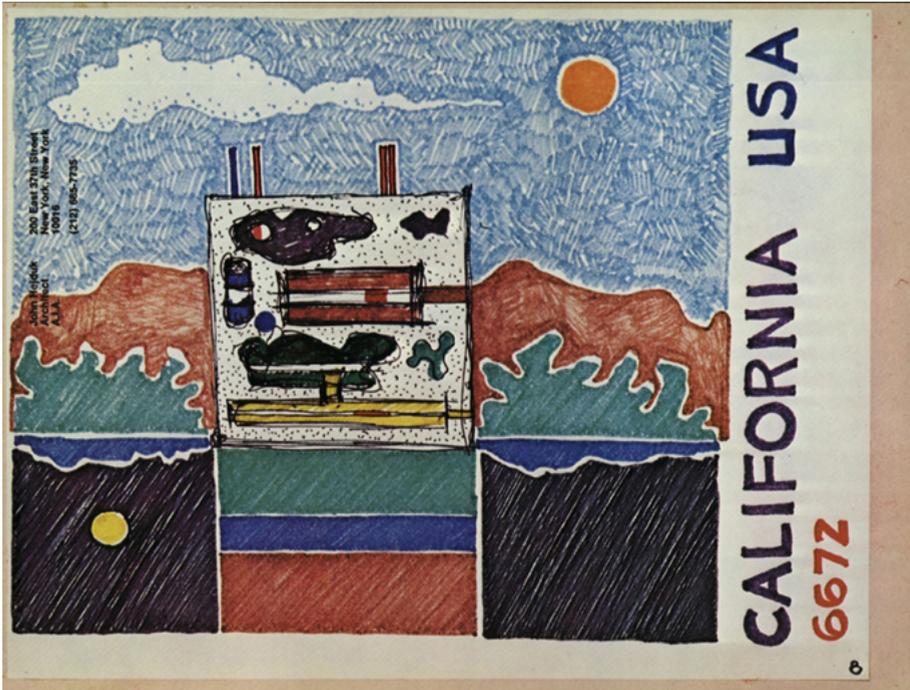
³¹ Dormitorio. *Wall House 2* de John Hejduk, Groningen, Holanda. (Fotografías y montaje fotográfico del autor).

32



³² Dibujo de John Hejduk. J. Hejduk, *Fabrications*, The Cooper Union School of Art and Architecture, New York, p. 3.

33



³³ Dibujo de John Hejduk. J. Hejduk, *Fabrications*, cit., p. 8.

34



35



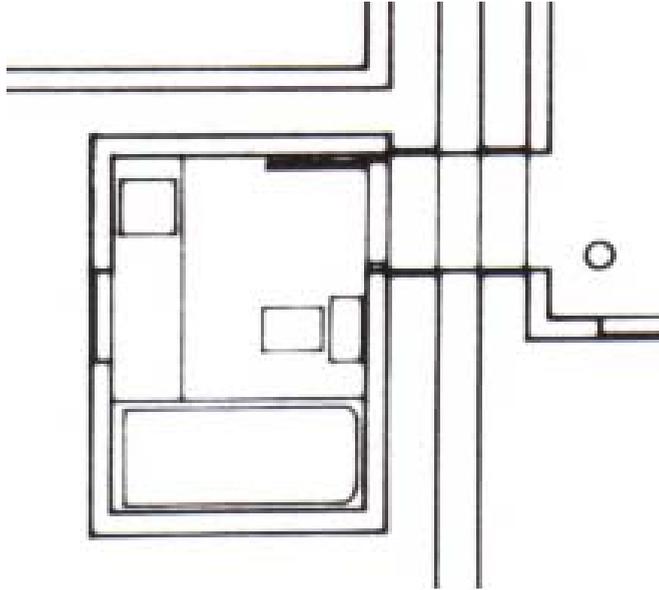
³⁴ Fragmento de dibujo de John Hejduk. J. Hejduk, *Fabrications*, cit., p. 3.

³⁵ Fachada del dormitorio. *Wall House 2* de John Hejduk, Groningen, Holanda. (Fotografía del autor).

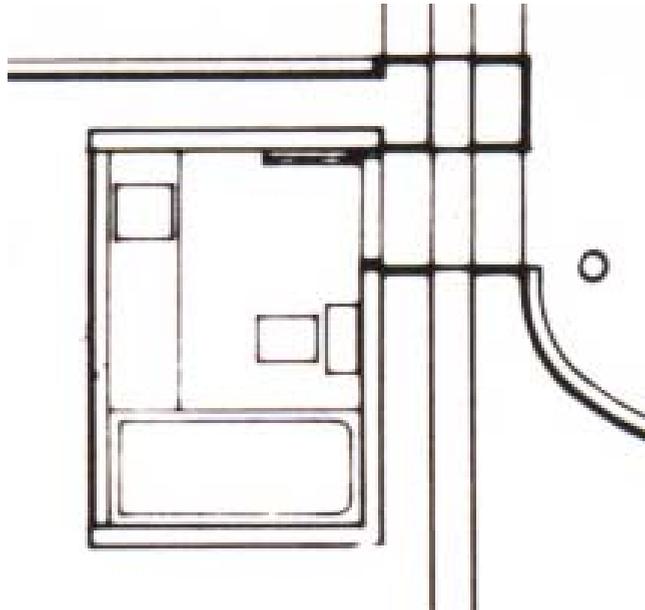


³⁶ Dormitorio. *Wall House 2* de John Hejduk, Groningen, Holanda. (Fotografías y montaje fotográfico del autor).

37

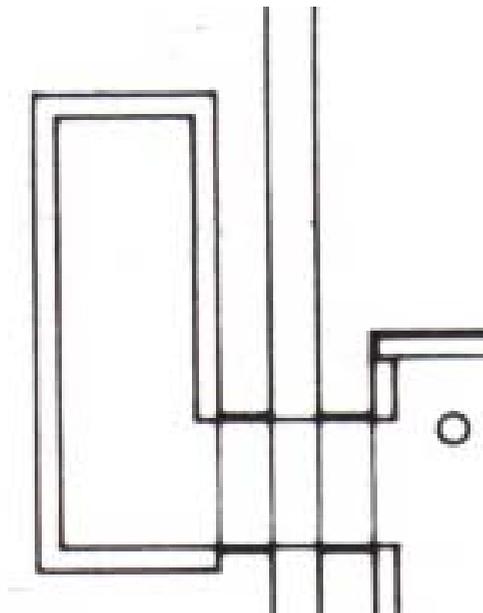


38



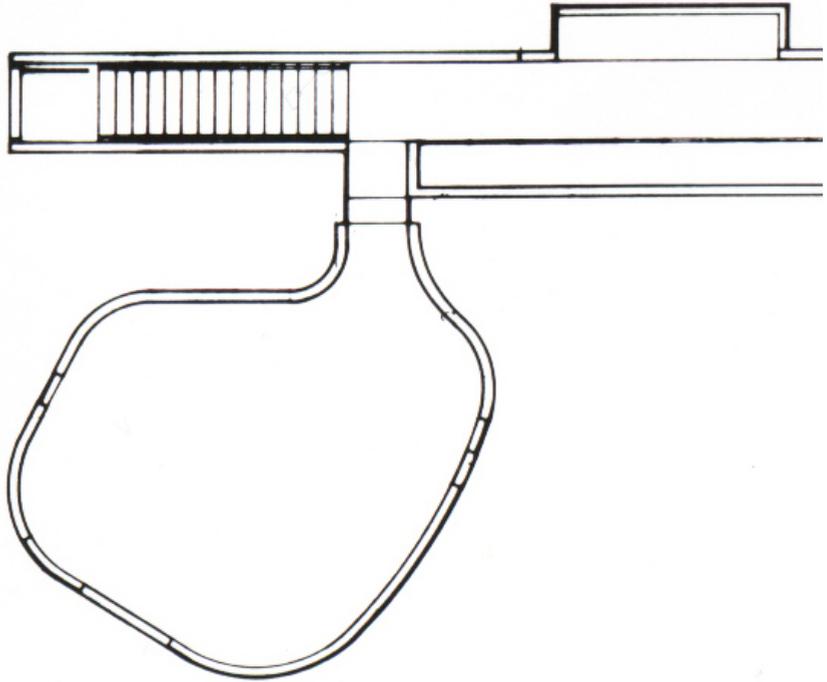
³⁷ Baño planta del comedor-cocina. John Hejduk, *Mask of Medusa: works 1947-1983*, cit., p.299.

³⁸ Baño planta del dormitorio. John Hejduk, *Mask of Medusa: works 1947-1983*, cit., p.299.



³⁹ Almacén planta del dormitorio. John Hejduk, *Mask of Medusa: works 1947-1983*, cit., p.299.

40



⁴⁰ Planta del estudio. John Hejduk, *Mask of Medusa: works 1947-1983*, cit., p.299.

41



⁴¹ Corredor hacia la sala de estudio. *Wall House 2* de John Hejduk, Groningen, Holanda. (Fotografía del autor).



⁴² Desde el corredor a la sala de estudio. *Wall House 2* de John Hejduk, Groningen, Holanda. (Fotografías y montaje fotográfico del autor).

43



44



⁴³ Sala de estudio. *Wall House 2* de John Hejduk, Groningen, Holanda. (Fotografías y montaje fotográfico del autor). 8

⁴⁴ Sala de estudio. *Wall House 2* de John Hejduk, Groningen, Holanda. (Fotografías y montaje fotográfico del autor). 2

45



⁴⁵ Sala de estudio. *Wall House 2* de John Hejduk, Groningen, Holanda. (Fotografía del autor)

46

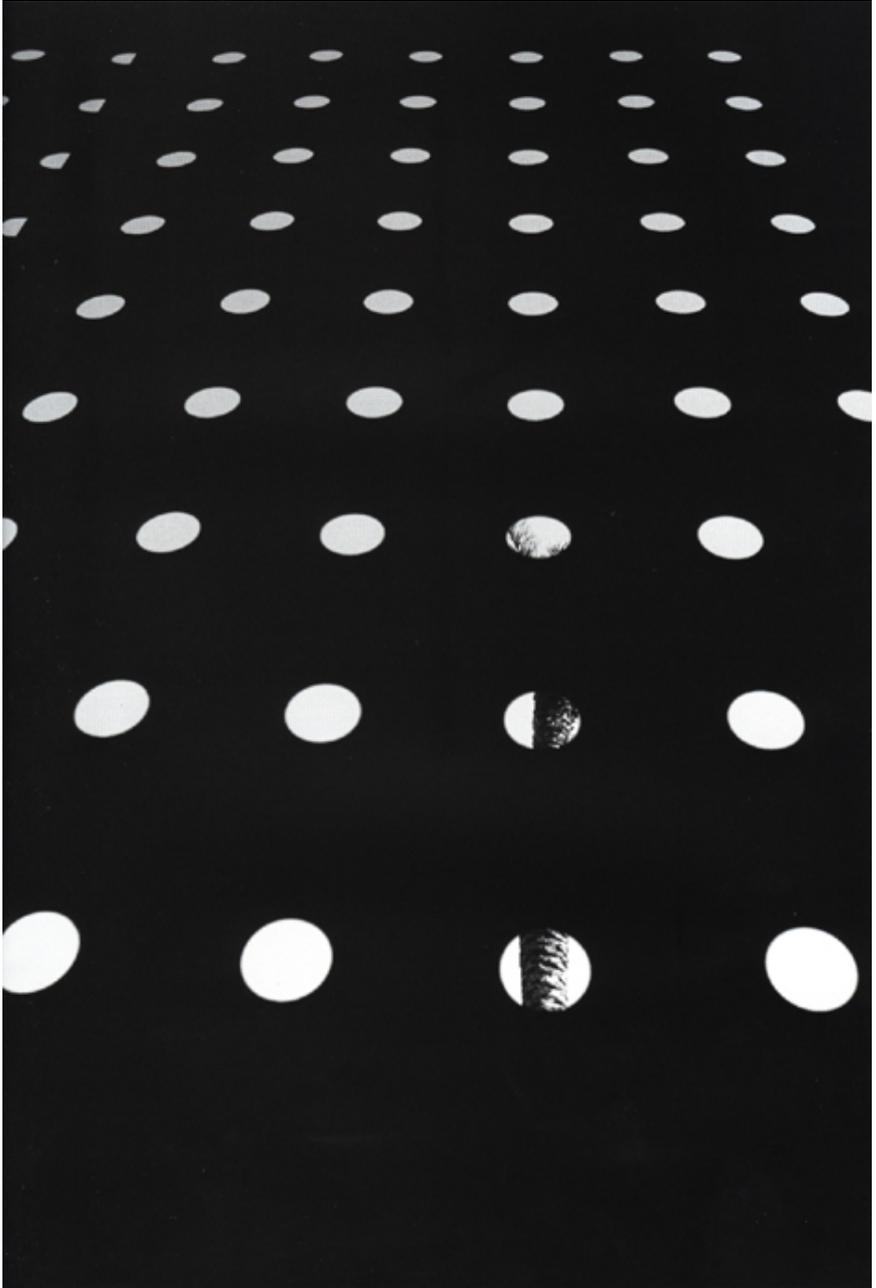


⁴⁶ Interior de la Casa Guardiola. J. Hejduk, *House for a poet*, UPC, Barcelona, 2000, p 76.

47



⁴⁷ Interior de la Casa Guardiola. J. Hejduk, *House for a poet*, UPC, Barcelona, 2000, p 77.

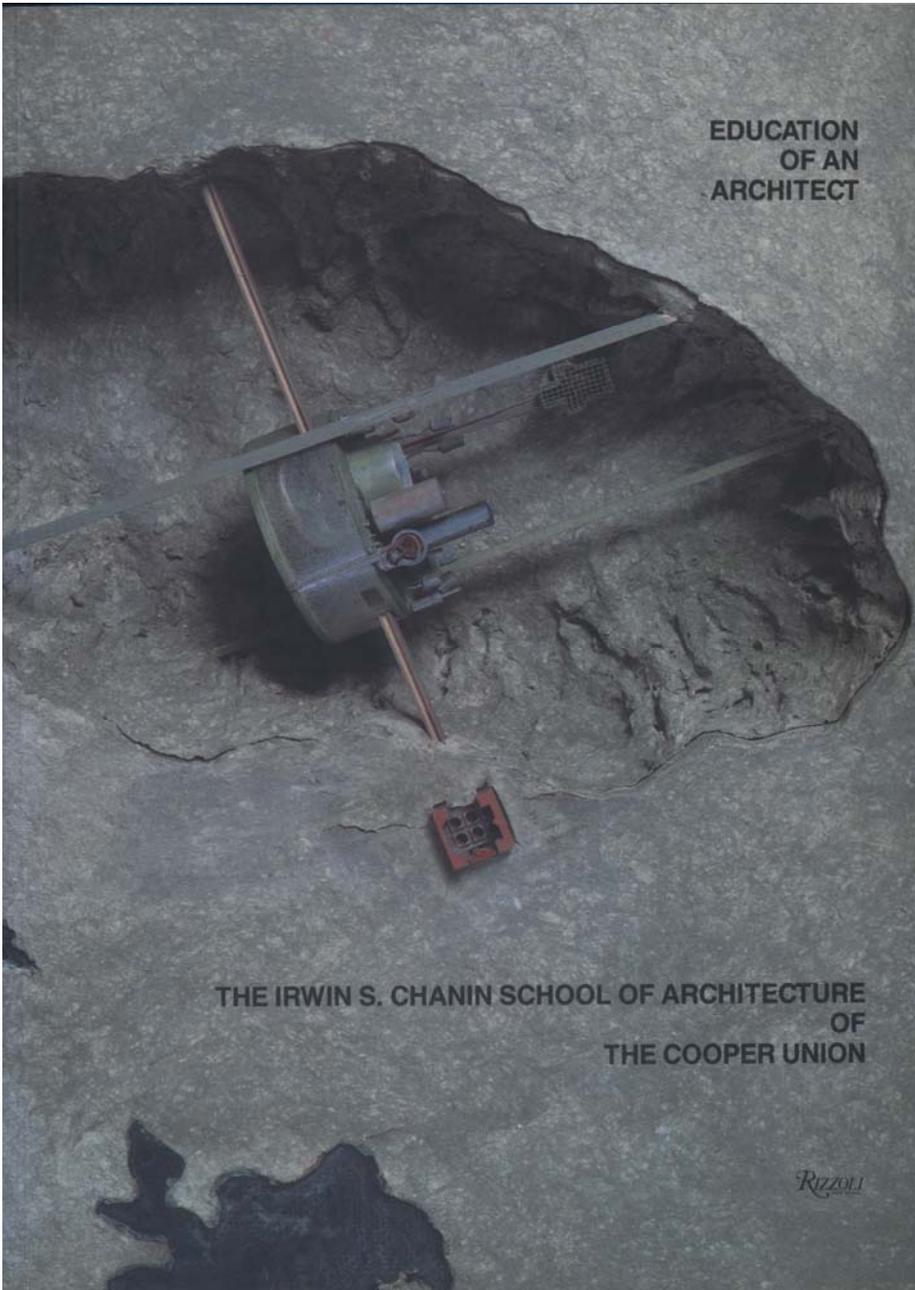


⁴⁸ Interior de la Casa Guardiola. J. Hejduk, *House for a poet*, UPC, Barcelona, 2000, p 79.

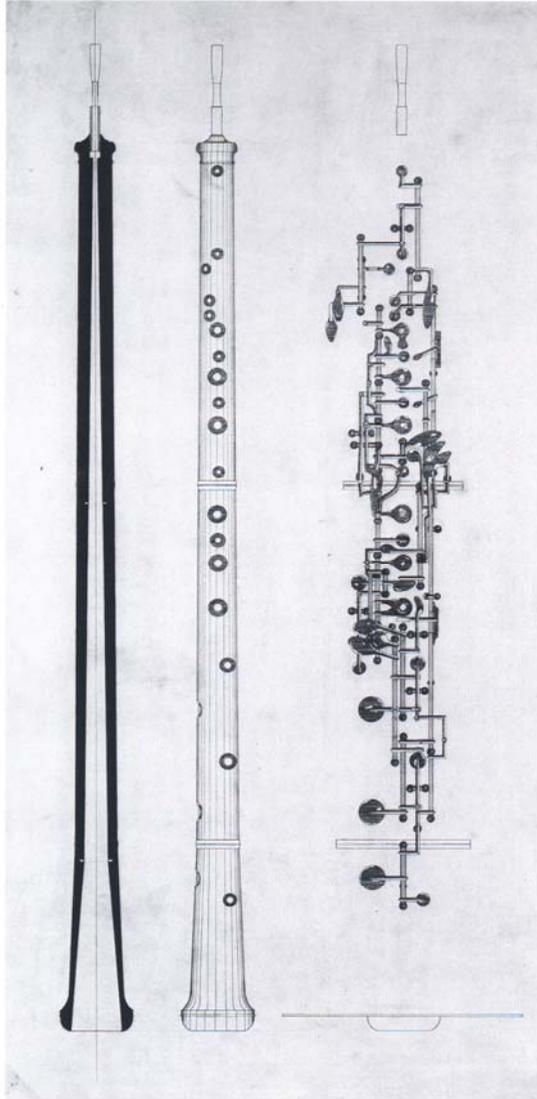


⁴⁹ Escalera. *Wall House 2* de John Hejduk, Groningen, Holanda.
(Fotografías y montaje fotográfico del autor).

1

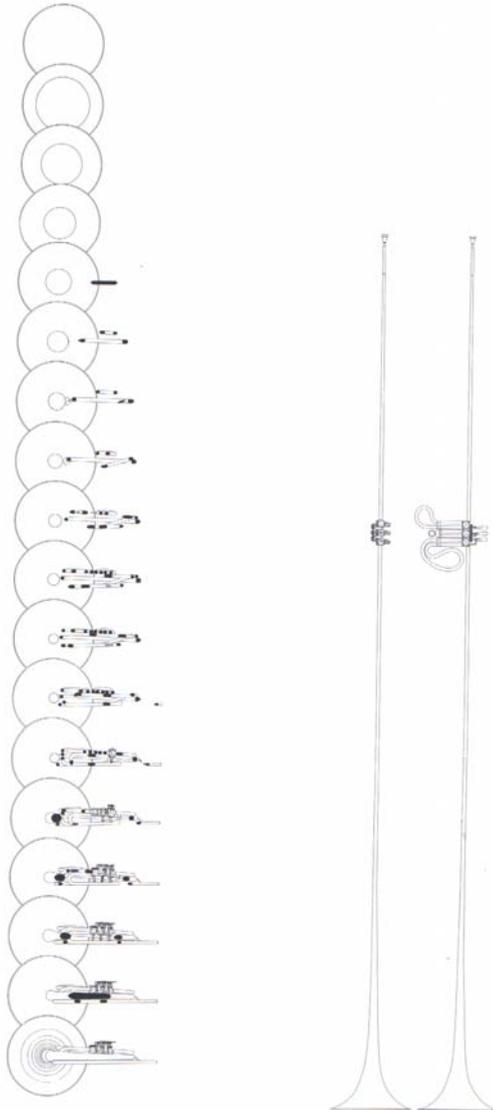


¹ Portada del libro *Education of an Architect*. VV.AA., *Education of an architect. The Irwin S. Chanin School of architecture of the Cooper Union*, New York, 1988, Rizzoli. 8
9



OBOE

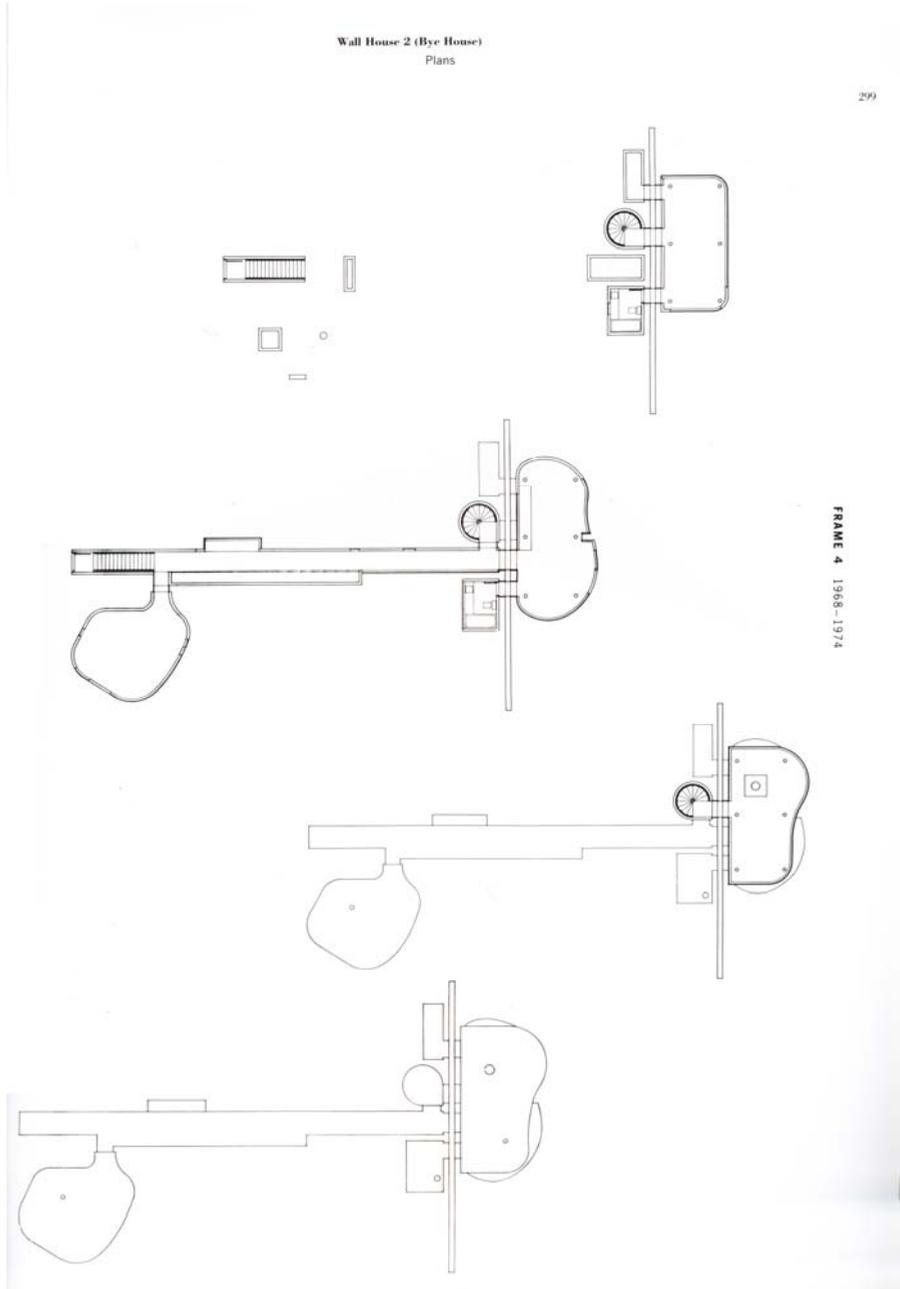
² Oboe, Stephen Isola. VV.AA., *Education of an architect. The Irwin S. Chanin School of architecture of the Cooper Union, New York, 1988, Rizzoli, p 135.* 9
0



FRENCH HORN

³ French Horn, Barry Stein. VV.AA., *Education of an architect. The Irwin S. Chanin School of architecture of the Cooper Union*, New York, 1988, Rizzoli, p 132. 9
1

4



⁴ Plantas de la Wall House 2 de John Hejduk. John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, Rizzoli, New York 1995. p. 299.

X

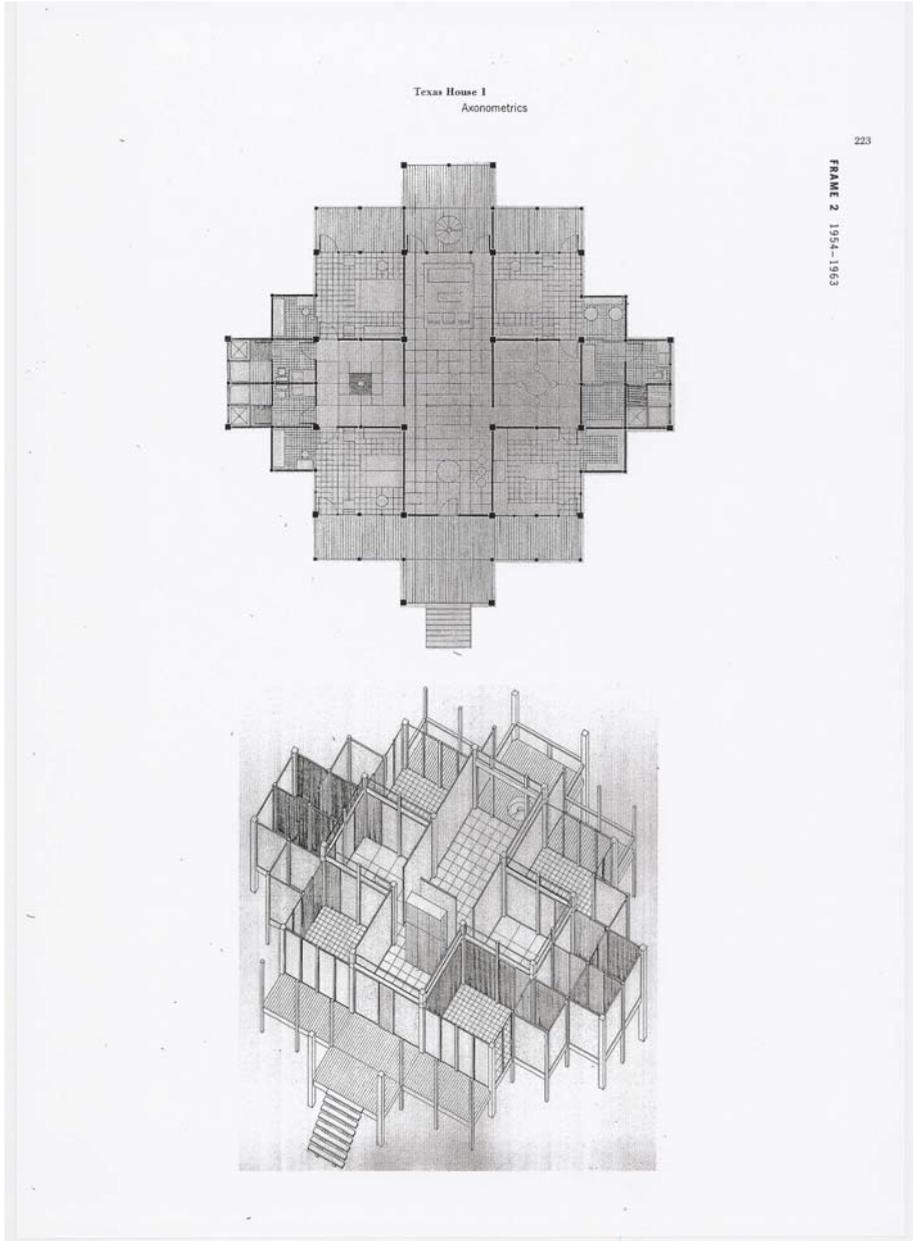
(Waltz) **AUTUMN LEAVES** - JIMMY MERGER

Chord symbols: A-7, D7, Gmaj7, Cmaj7, F#-7 b5, B7, E-, F#-7 b5, B7 b9, E-, A-7, D7, Gmaj7, F#-7 b5, B7 b9, E-7, E7(A7), D-7, D7(b9), Cmaj7, B7 b9, E-, G-7(b5), FINE

BILL EVANS - "RETREAT IN JAZZ"

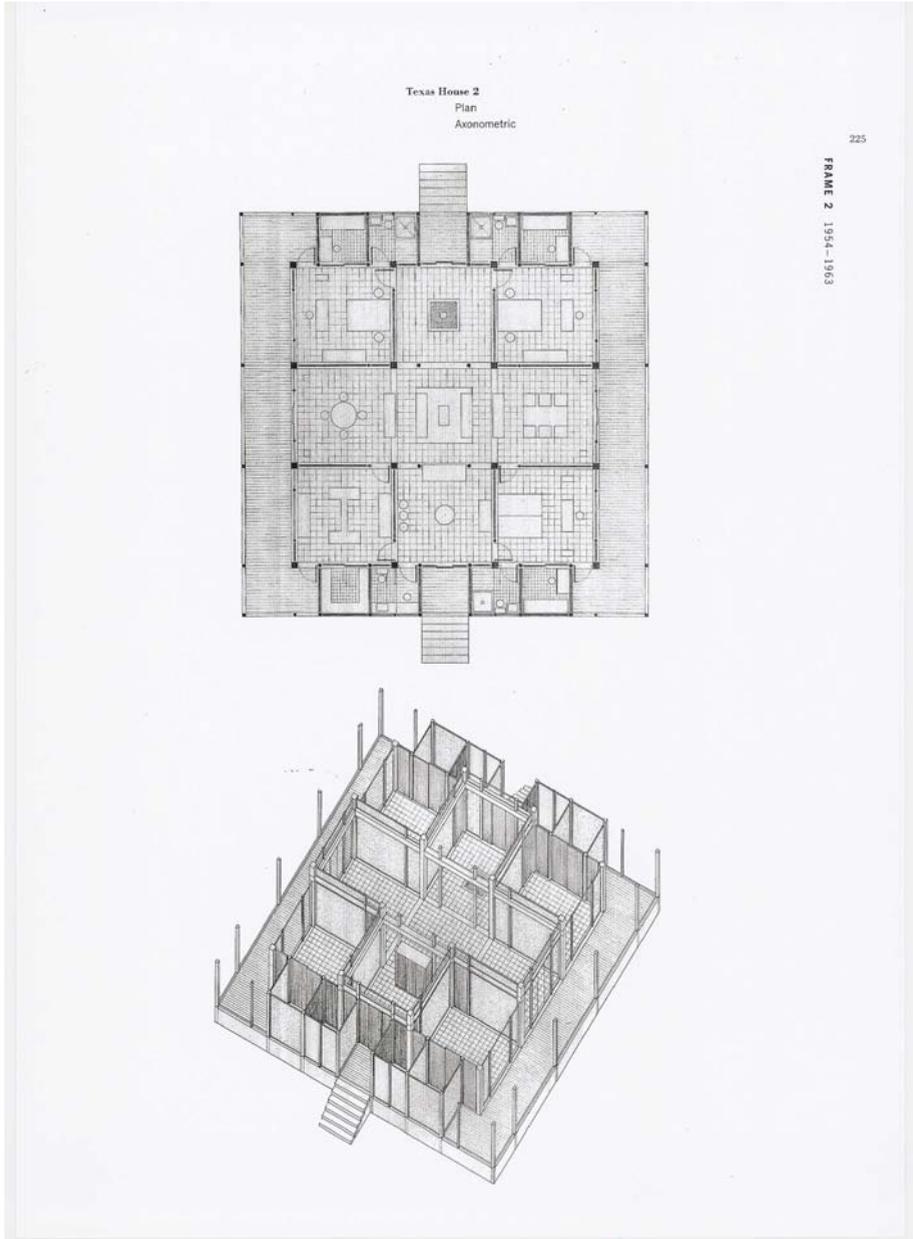
36.

3



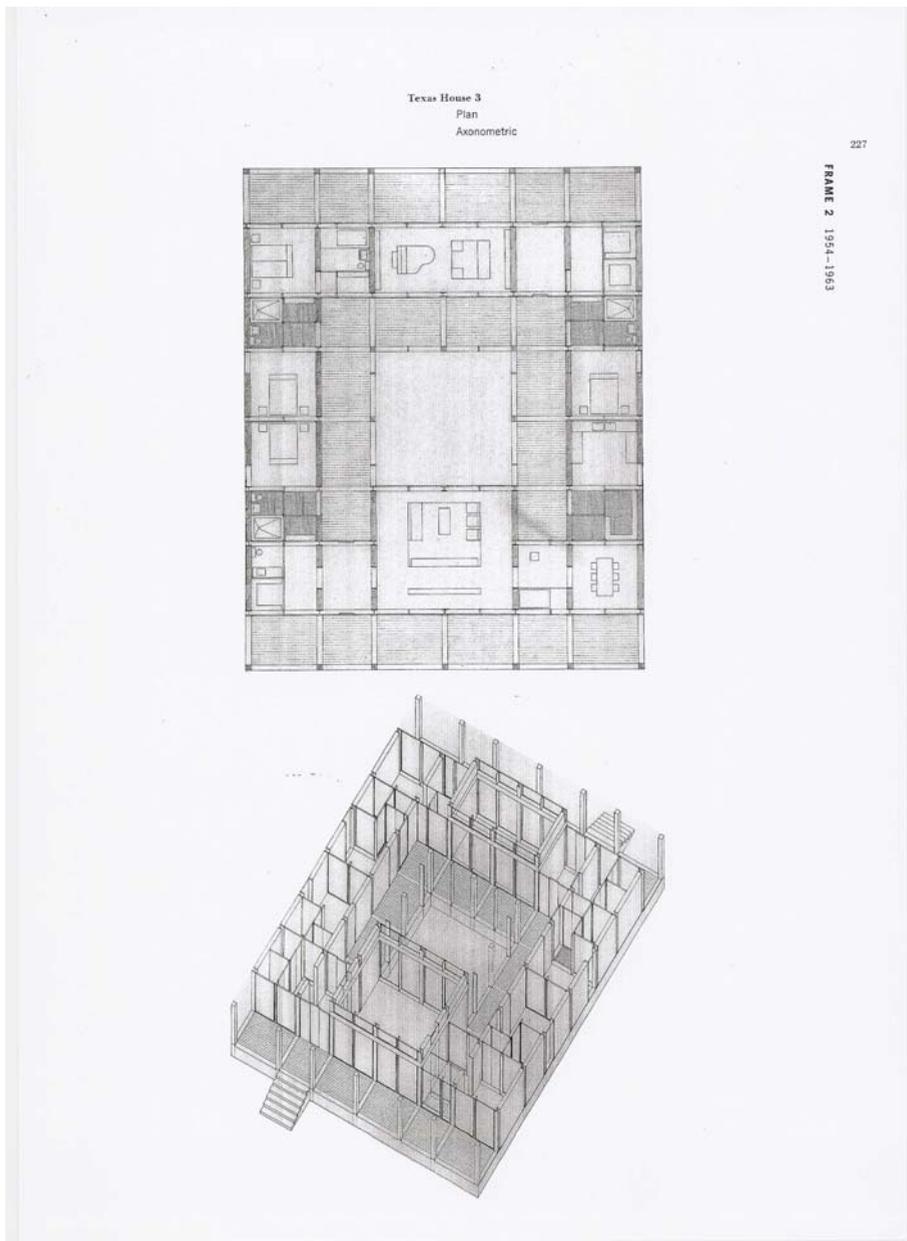
³ Texas House 1. John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., p.223.

4



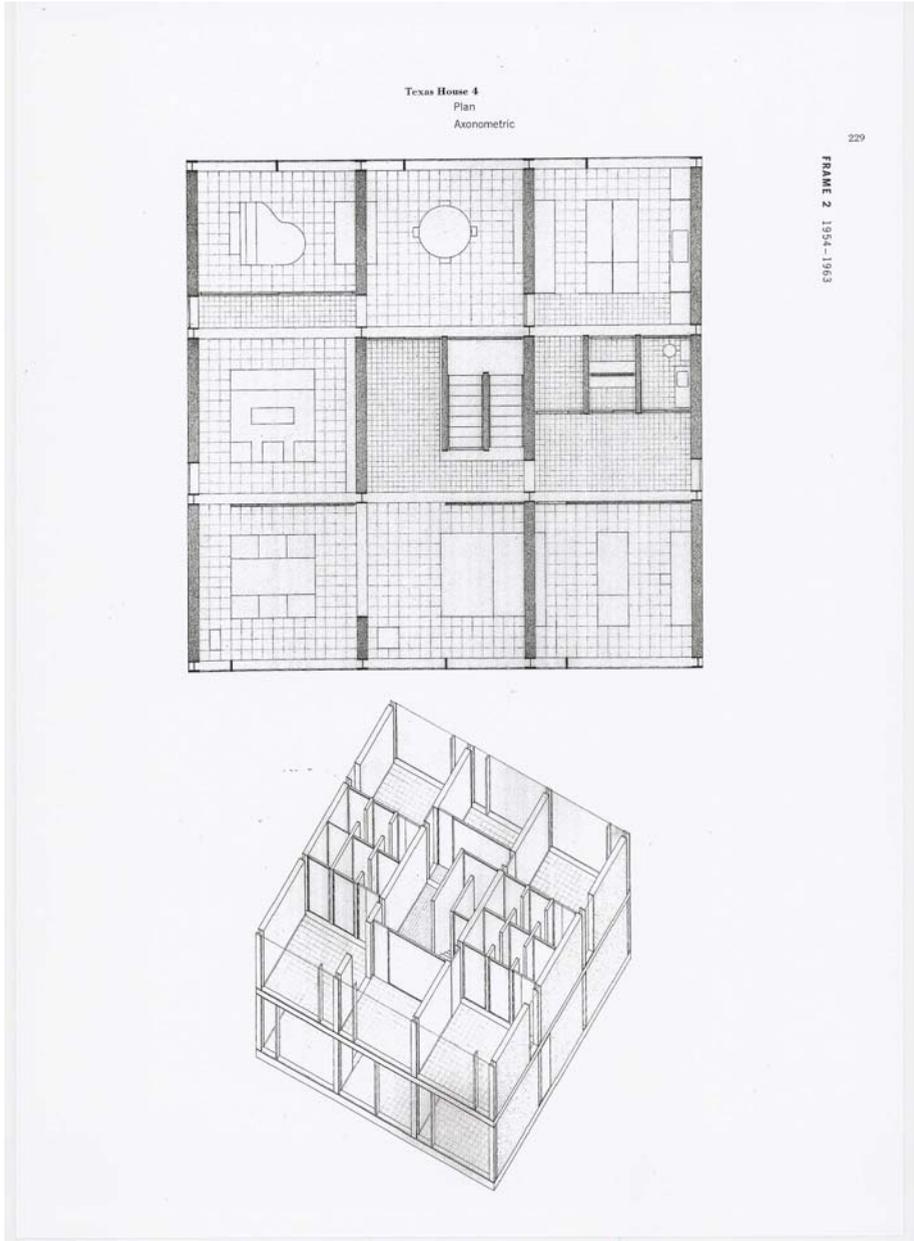
⁴ Texas House 2. John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., p.225.

5



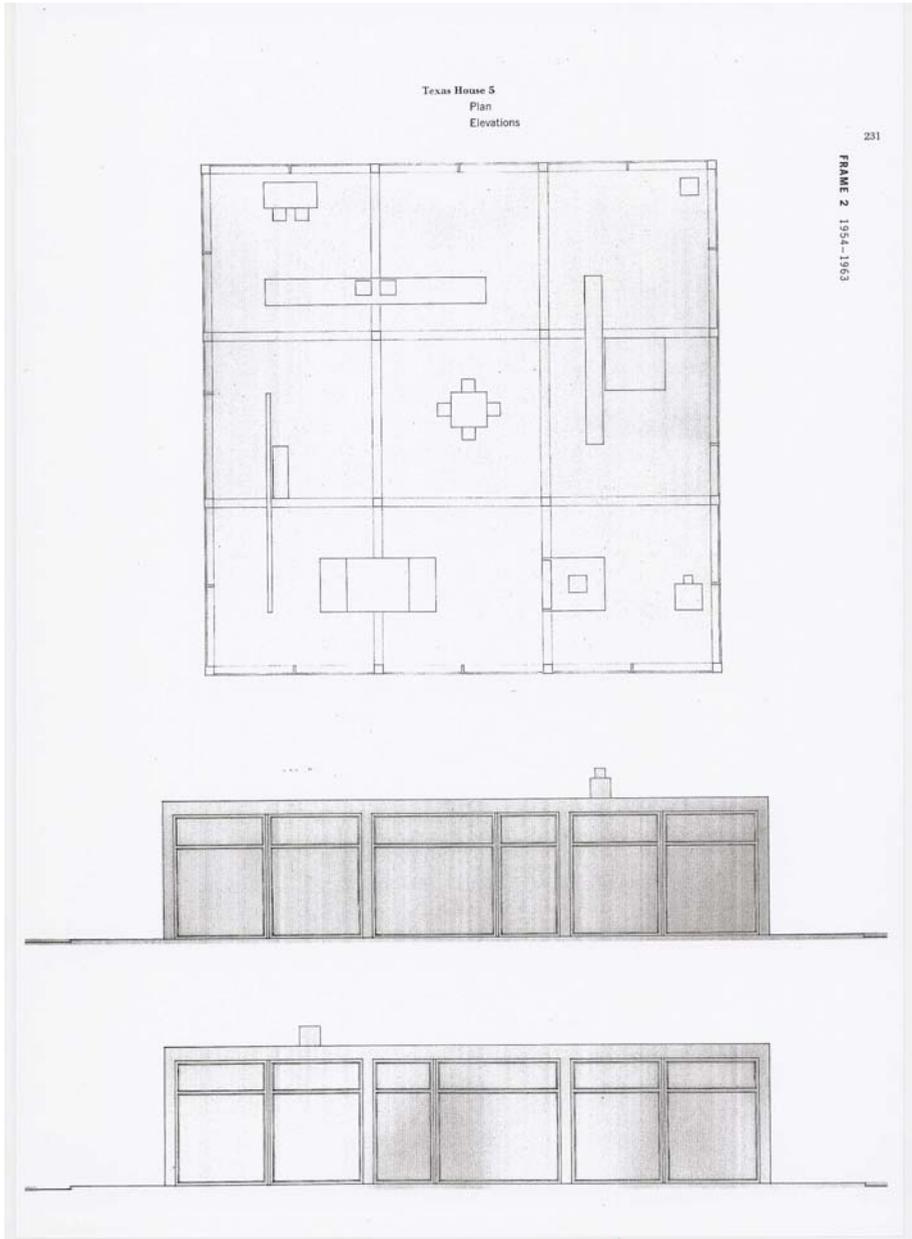
⁵ Texas House 3. John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., p.227.

6

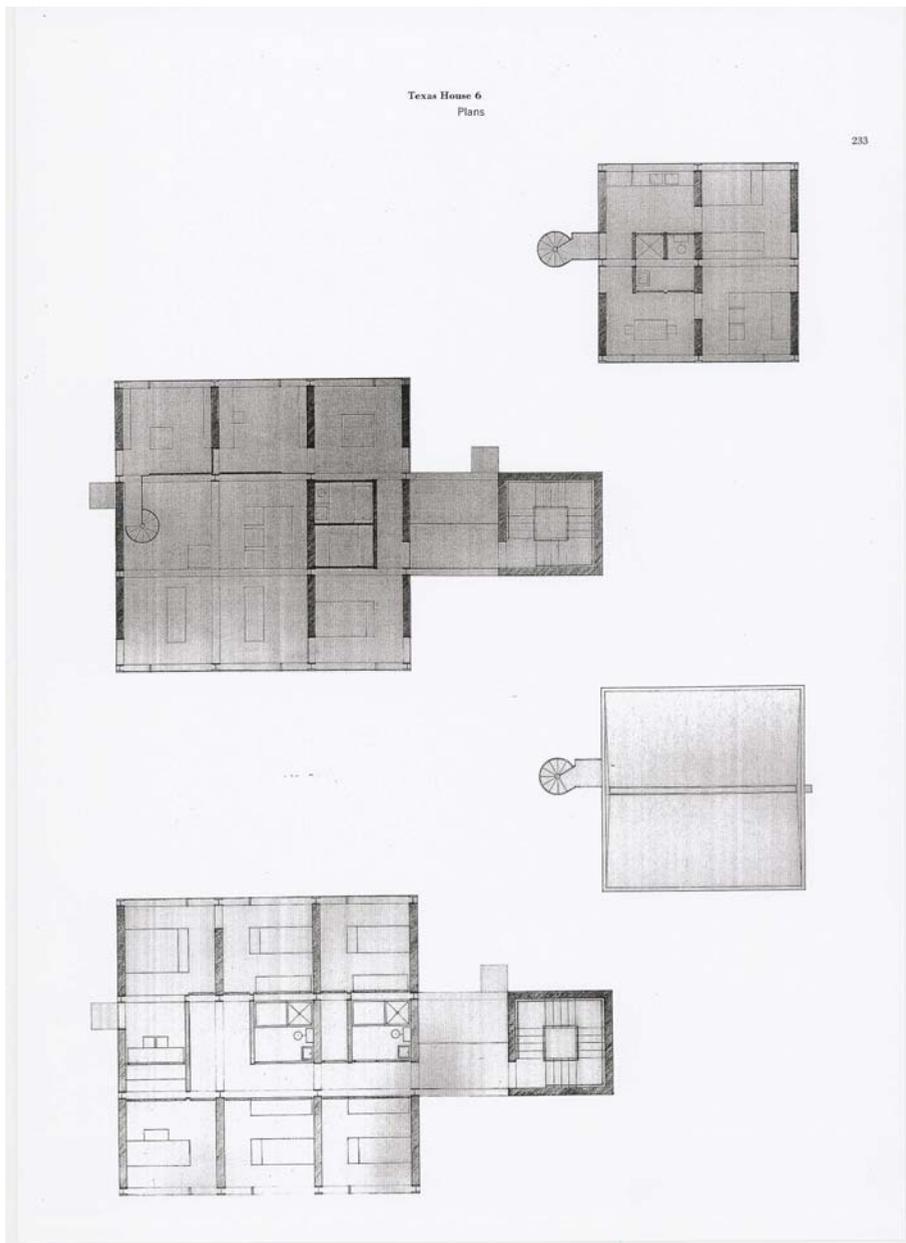


⁶ Texas House 4. John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., p.229.

7

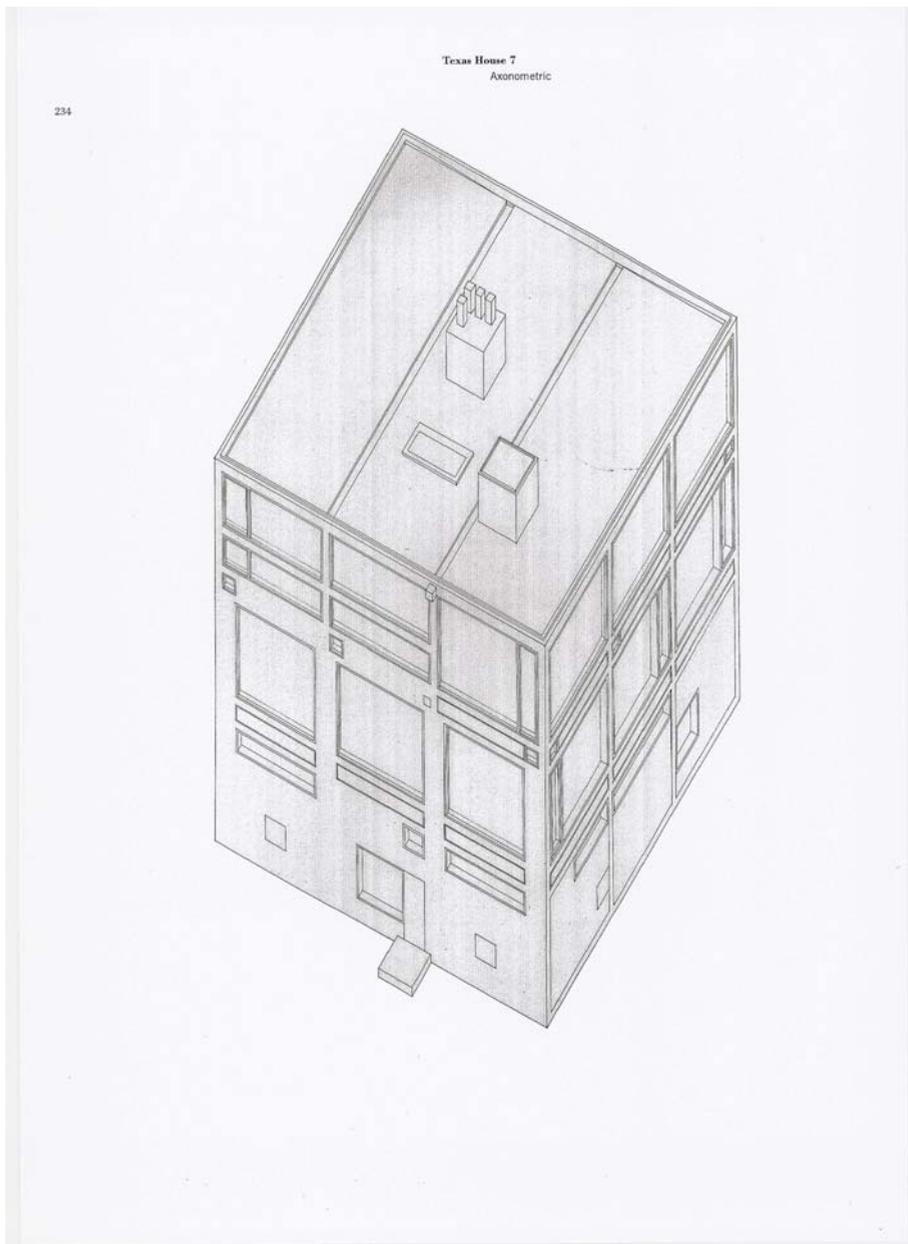


⁷ Texas House 5. John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., p.231.



⁸ Texas House 6. John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., p.233.

9



⁹ Texas House 7. John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., p.234.

10



¹⁰ Introducción Three Projects. John Hejduk, *Three Projects*. John Hejduk, The Cooper Union School of Art and Architecture, New York 1969.



Figure 1

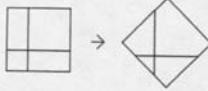


Figure 2



Figure 3

The following projects are the result of a search into generating principles of form and space in architecture. There is an attempt to understand certain essences in regard to an architectural commitment with the hope of expanding a vocabulary. The discovery of the workings and dictates of an organic development of specific ideas becomes a necessary function of the search. A liberation of mind and hand becomes possible which perhaps leads to certain transformations and visions of form regarding space.

The realization that works in the Arts are the embodiment of specific plastic points of view, that the mind and hand are as one, working on primary principles, and of filling these principles through juxtaposition of basic relationships within the vocabulary of point, line, plane, volume, opened up the possibility of argumentation.

The first moves are arbitrary, but once the arbitrary beginning is committed, once the initial intuitions are experienced, it then becomes necessary that the organism proceeds through its natural evolution; and whether the evolution of form continues or stops depends upon the use of the intellect not as an academic tool but as a passionate living element.

The problems of point-line-plane-volume, the facts of square-circle-triangle, the mysteries of central-peripheral-frontal-oblique-concavity-convexity, of right angle, of perpendicular, of perspective, the comprehension of sphere-cylinder-pyramid, the questions of structure-construction-organization, the question of scale, of position, the interest in post-lintel, wall-alab, the extent of a limited field, of an unlimited field, the meaning of plan, of section, the

meaning of spatial expansion-spatial contraction-spatial compression-spatial tension, the direction of regulating lines, of grids, the forces of implied extension, the relationships of figure to ground, of number to proportion, of measurement to scale, of symmetry to asymmetry, of diamond to diagonal, the hidden forces, the ideas of configuration, the static with the dynamic, all begin to take on the form of a vocabulary.

The projects were begun not knowing all the above beforehand, but knowing that the basic orders needed to be searched for, becoming known as the work progressed, as the work was analyzed, as the work was criticized, as the work was formed. In order to make principles meaningful and to have them put forth organic revelations, there had to be a given form. The arguments and points of view are within the work, within the drawings. It was hoped that the conflicts of form would lead to a clarity which could be useful and even perhaps transferable.

¹¹ Introducción Three Projects. John Hejduk, *Three Projects*. John Hejduk, cit.



Figure 4

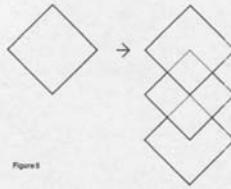


Figure 5

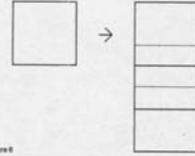


Figure 6

One of the major arguments which eventually caused the disengagement of the DeStijl(ists), Theo Van Doesburg and Piet Mondrian, during the nineteen twenties was when Van Doesburg tipped by 45 degrees the internal right angle relationships within the canvas, thereby destroying the original internal 90 degrees which ran parallel with the edge of the canvas (Fig 1).

This act caused a serious formal disengagement with regard to the significance of right angle relationships in which Mondrian was actively and spiritually involved. Mondrian's answer to Van Doesburg's 45 degree internal relationship was to tip the canvas, but still maintain the internal right angle 90 degree relationships as far as the observer was concerned (Fig 2). The formal ramifications of this action were shattering, the peripheral tensions of the edge and contours were heightened and the extension of field was implied beyond the canvas. The ideas in this point of view were not experimented with as far as the spatial implications in architecture were concerned.

The enclosed diamond projects are a first attempt to investigate the above formal possibilities in architecture. A number of problems emerge; however, before going into these, a few points as to the Cubist space translated into architecture should be made. Among other things the Cubist painters were interested in the strong centralization of figures upon the canvas, with a decrease of activity towards the periphery of the field along with the problems of shallow depth; and the strong 90, 30, 45 degree gridings and the interlocking of planar figures. The architect, Le Corbusier, was cognizant of the Cubist ideas as far as spatial problems. The Carpenter Center at Harvard is a prime rendition

of the problems of Cubist space translated into architecture. Mas Van Der Rohe in the Hubbe and Lange houses of the early part of the century shows equal interest in the idea of an abstract plan and the spatial matrix involved in the treatment of plan as a two-dimensional problem.

Yet Mondrian worked first as a Cubist, and then moved from Cubism into Neo-Plasticism. He continually urged architects to delve into the spatial ideas of his paintings; however, the architects of his time apparently were not interested in adopting the diamond configuration. One of the major architectural arguments of today still concerns the dialectic between the concepts of two-dimensional and three-dimensional space.

Le Corbusier's earlier buildings such as Villa Geroges were magnificent conceptions of the flat two-dimensional aspect of architectural form, yet are curious because of the insistence of a single preferred point of view, that is the facade presented as a flat composition to the eye of the observer, very much like the plans. There is in the elevation a recall of the Renaissance vision of external form, the problems of composing upon a two-dimensional surface.

The uniqueness of architecture does not lie only in the presenting of a perfectly flat facade or in the creation of an elaborate volumetric building spiralling in oblique exaggerated deep perspectives.

If the Cubist canvas provided thought to the architects of the twenties, there may be some significance in the diamond canvasses of Mondrian for architects of today. The initial spatial evolution in the form of a new projected and exploded space and the spatial

implications are sought after in the presented Diamond projects. Another way of looking at space and form can be adopted. The Renaissance space of perspective is a fact; the flat-shallow contained-flux space of the post-Cubist canvas is a fact.

When a diamond form in plan is projected by isometric it becomes a square (Fig 3). This may appear to be a self-evident truth, but such projections, that is, the projections of diamond forms into isometrics, had not appeared in architectural drawings prior to these explorations. The converse has been in existence and use, that is, the square drawn in isometric which becomes a diamond (Fig 4).

When a square form in plan is drawn in isometric it appears to the eye as a three-dimensional projection. When more than one floor plan is projected in isometric, it builds up quite naturally and still appears as a three-dimensional representation. (Fig 5). When the diamond is drawn in isometric and has a plan of more than one floor, a very special phenomenon occurs. (Fig 6). The forms appear two dimensional; the stories overlap each other in a primary two-dimensional vision. The forms tip forward in isometric towards the picture plane; they are three-dimensional, yet a stronger reading of two-dimensionality predominates. A meshing together of two-dimensions pushing forward is the phenomenon we are most aware of. (See isometric drawings of diamond house projects).

As the Cubists in their paintings tipped objects forward towards the picture plane, the isometric projections of the diamond accomplished a similar point of view for architectural drawings. The isometric projections of the diamond are Cubist projections in architecture.



Figure 7



Figure 8



Figure 9

therefore, completing the formal relationship between Cubist projection in painting and Cubist projection in architecture.

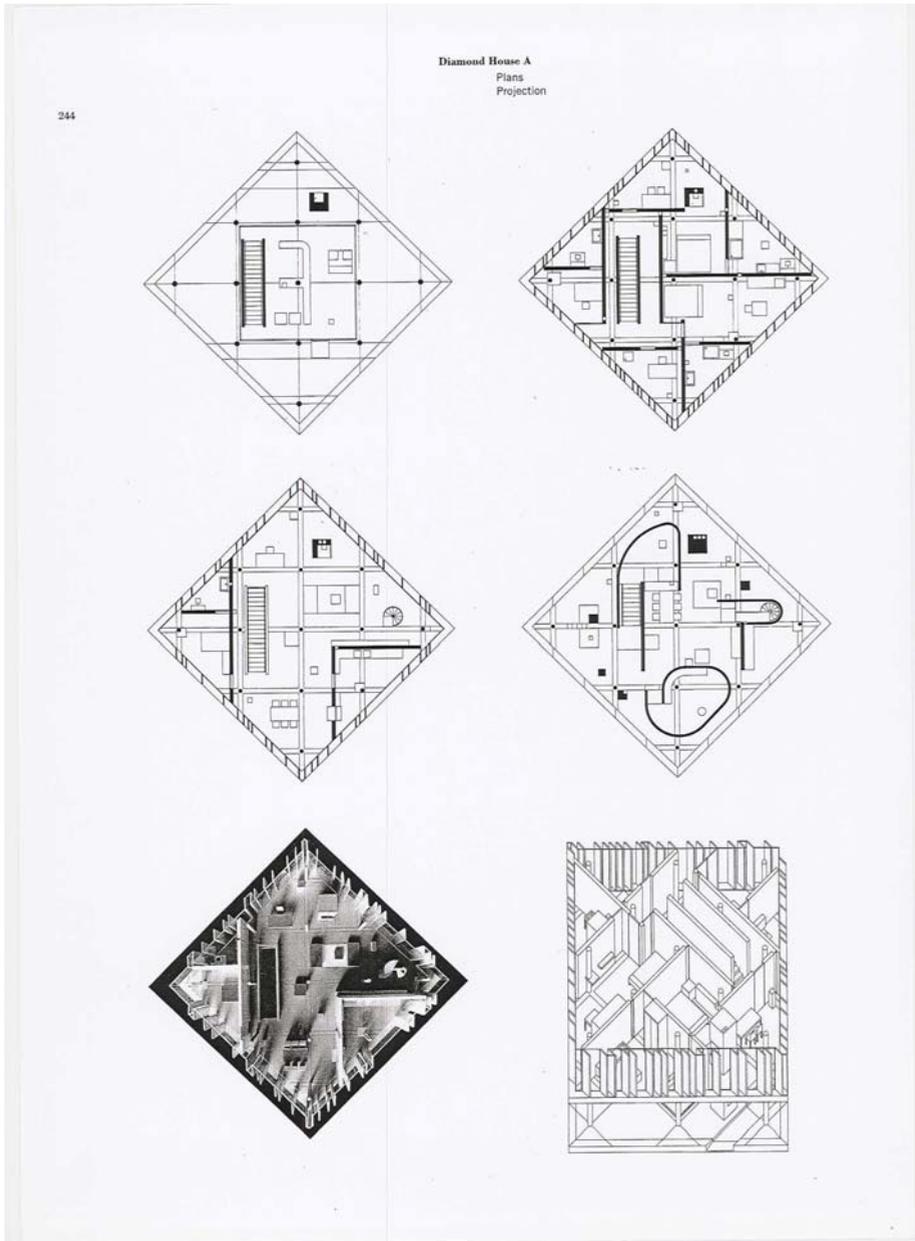
The quality of space is transferred to the observer in the diamond isometrics without using the antique and out-moded form of perspective projection. The two-dimensionality of a plan, projected into the three-dimensional isometric, still appears two-dimensional, closer to the two-dimensional abstraction of the plan and perhaps closer to the actual two-dimensionality of the architectural space.

With regard to the actual three-dimensional space of the diamond configuration, certain problems arise and bring forth an aspect of encompassing lateral extension and vision. The presentation of a flat two-dimensional surface and facade is not unique; it implies frontality and a single point of view. Perhaps, the history of space in architecture can be represented by Figure 7, in which 'a' denotes the past, 'b', the present and 'c', the future.

Futures can only be speculated upon. When the observer is external to the diamond looking at the outside of the apex (Fig 8), there is a tendency of the two sides to come forward and flatten out, an extended perspective of lateral extension and vision is produced. Internally, (Fig 9), the observer is confronted with a very similar phenomenon although it is the internalization of the situation; he is again encompassed by the flattening out of the two sides; we have here the appearance of a coordination of external and internal experience. Of prime importance are the right-angle relationships of the intersections; a curvilinear surface would have the effect of softening the experience and impact. Tensions come from the opposition of straight lines, verticals and horizontals which Mondrian carefully points out in his discussions upon painting; the circle becomes somewhat suspect, but not entirely; contradictions sometimes are necessary.

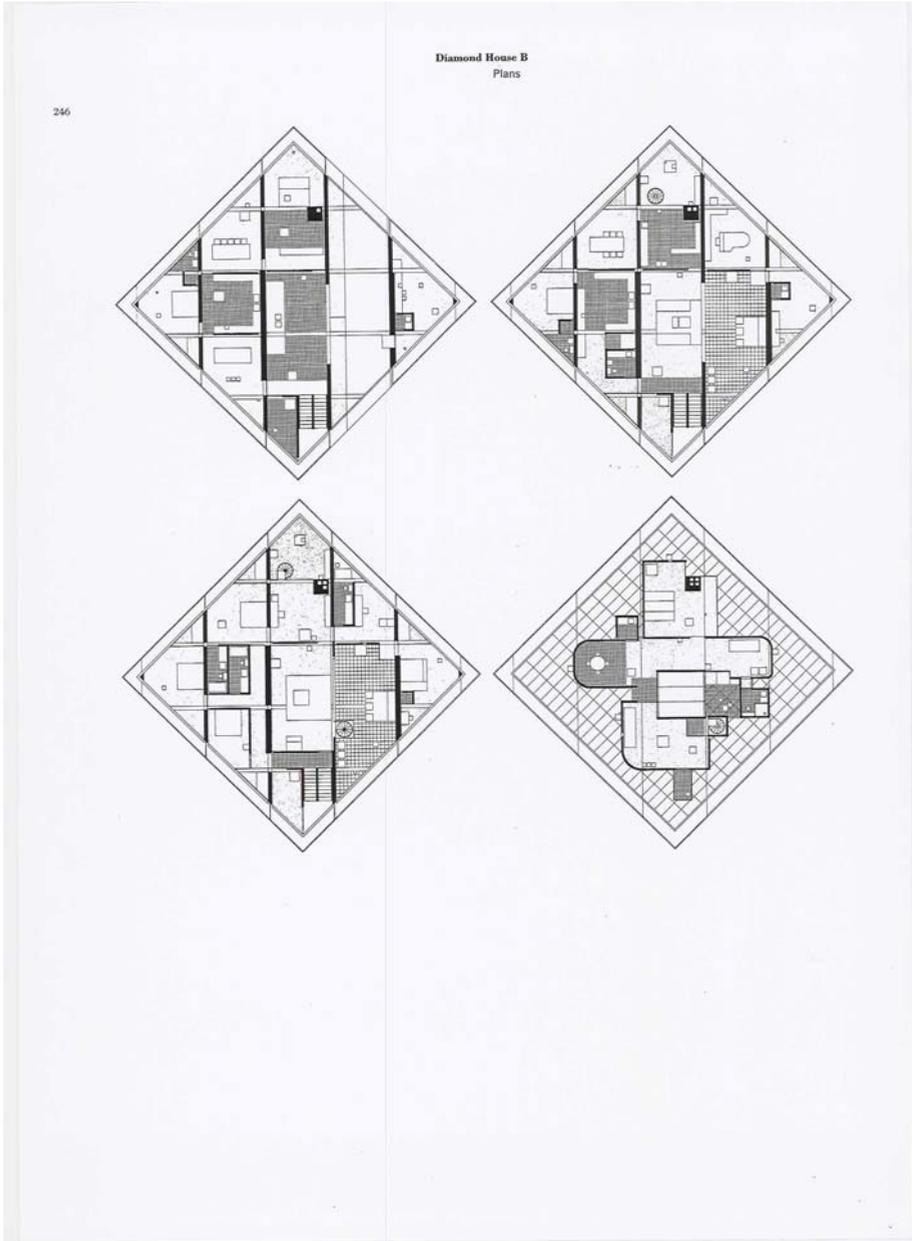
The introduction of the right angle within the diamond field permits the possibility of the observer to begin the trek of the diamond confronted with continual expanding encompassation. The conclusion permits the thesis of maximum extension from the maximum compression; that of seeing space perpendicular to the observer's vision; that is of seeing laterally the hypothenuse. The above is a somewhat compressed discussion for the admission of the diamond configuration into the family of architectural space generators.

¹³ Introducción Three Projects. John Hejduk, *Three Projects*. John Hejduk, cit.

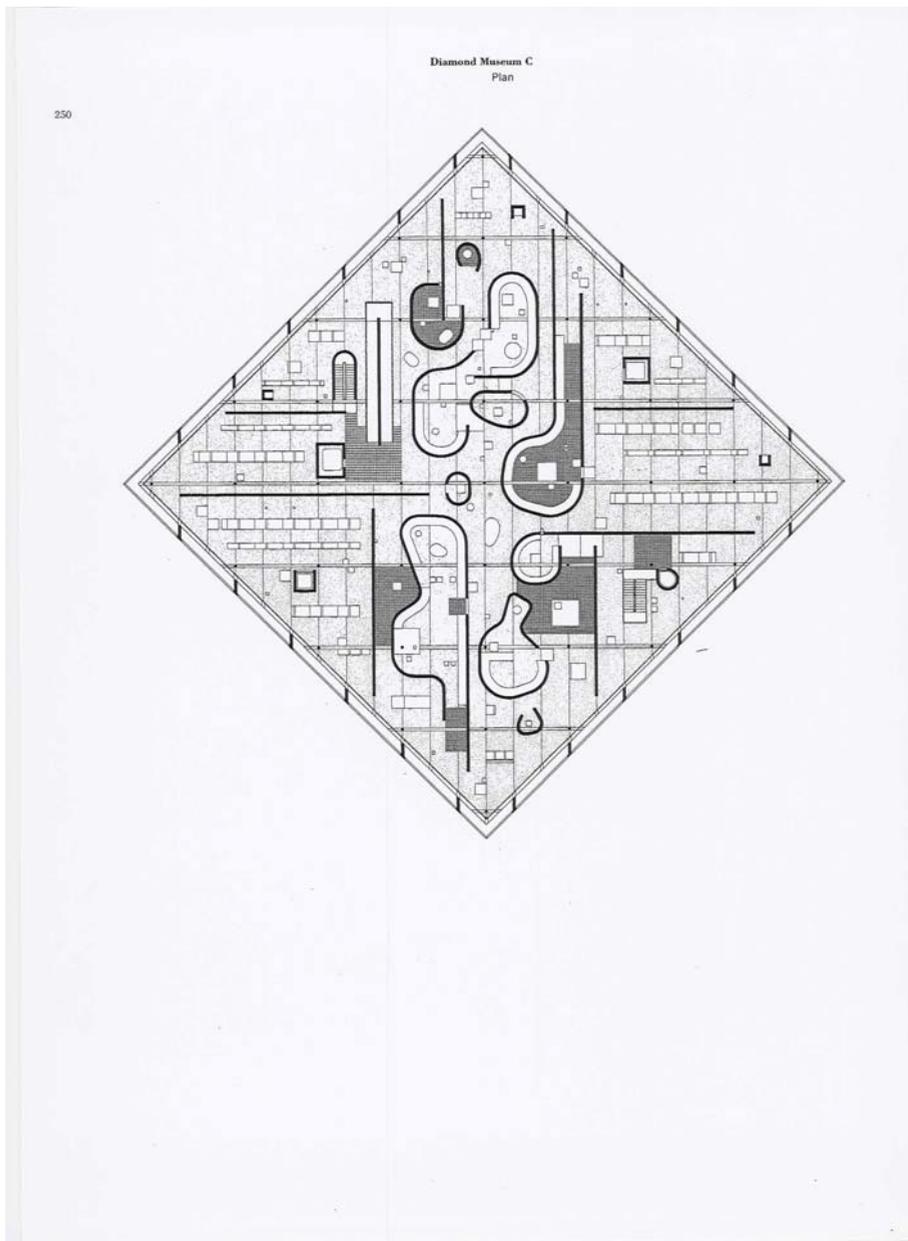


¹⁴ *Diamond House A.* John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., p.244.

15

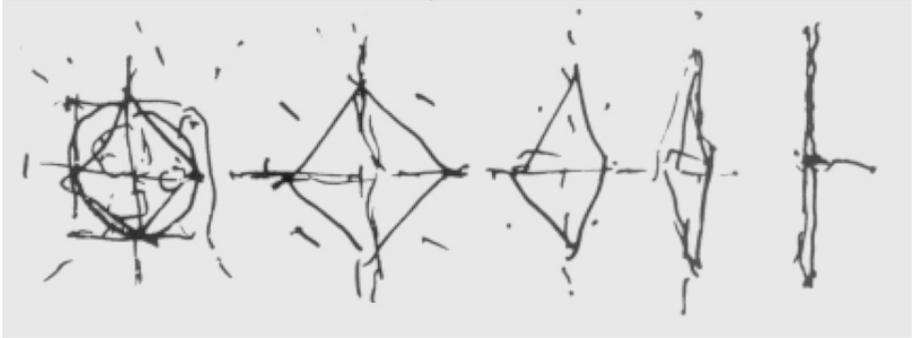


¹⁵ *Diamond House B.* John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., p.246..

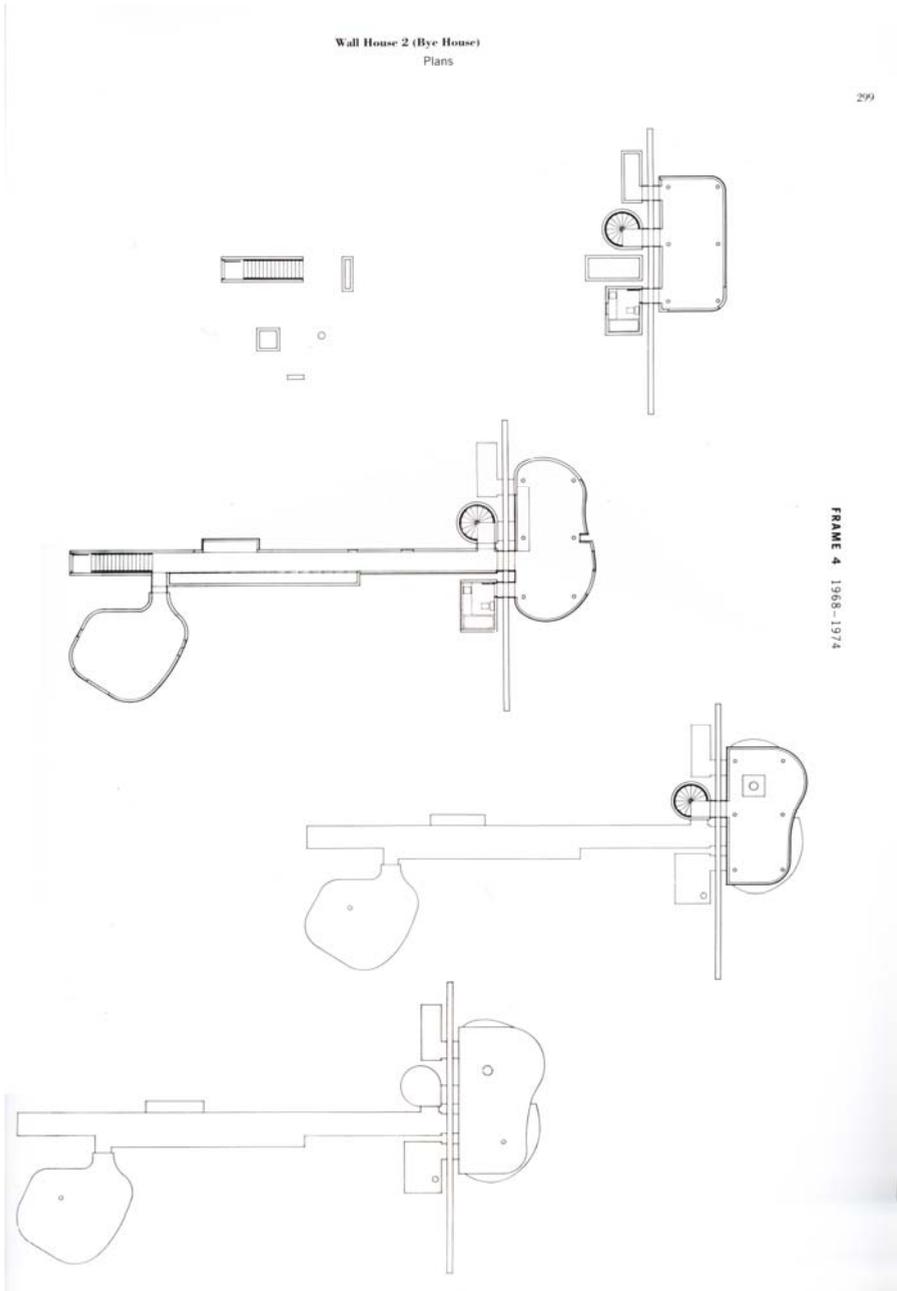


¹⁶ *Diamond House C.* John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., p.234.

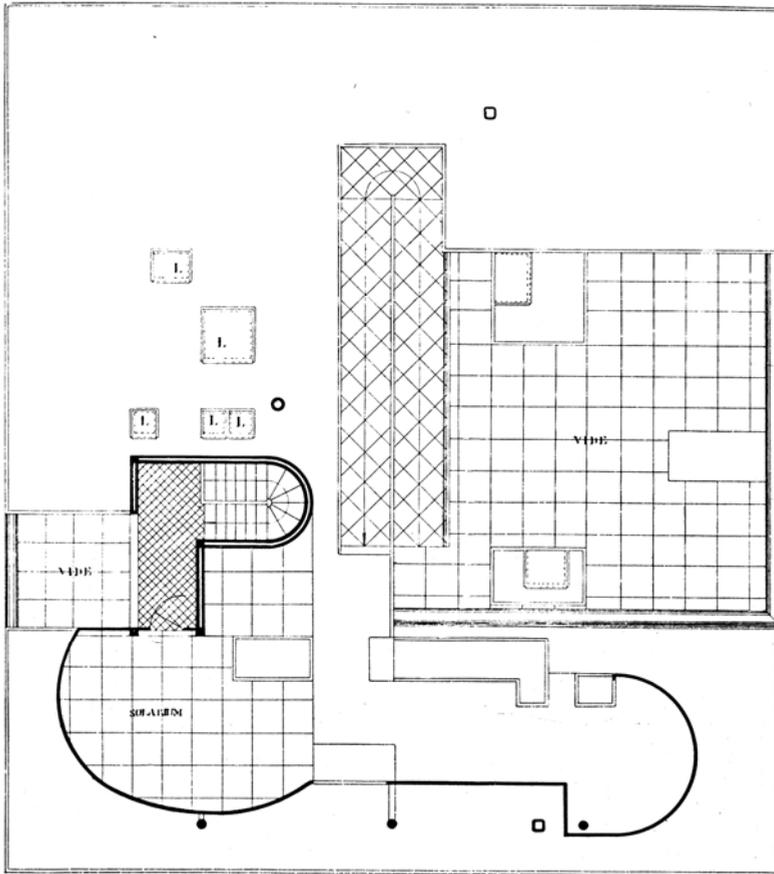
17



¹⁷ Transformación de un cuadrado. John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., p.251.

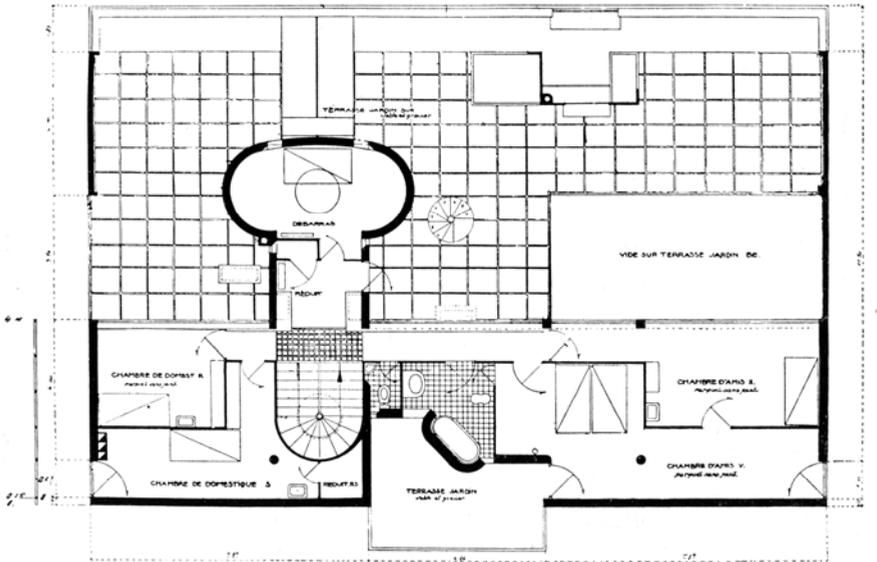


¹⁸ Plantas de la *Wall House 2* de John Hejduk. John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., p. 299.



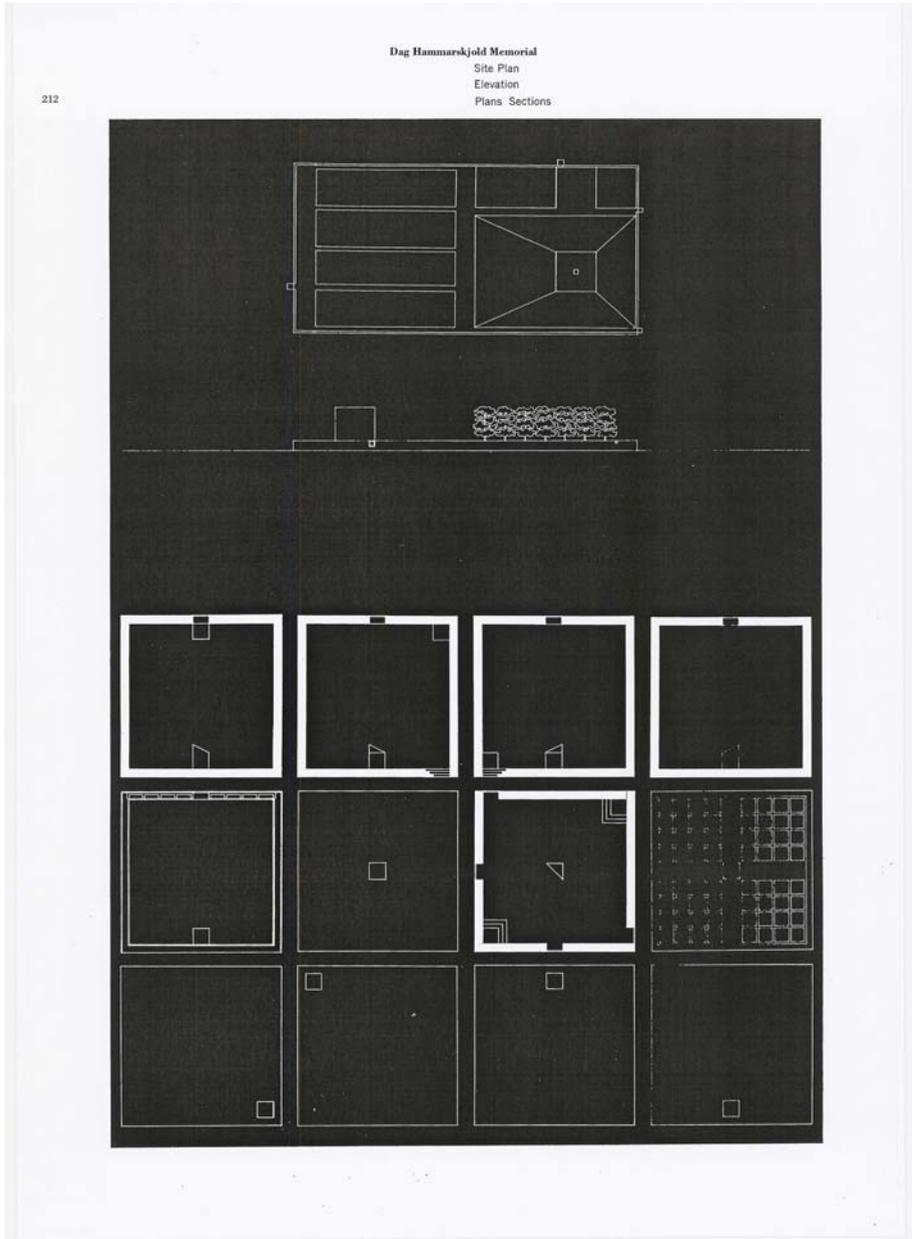
Étage du solarium

¹⁹ Planta solarium de la Villa Savoye, Le Corbusier. Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1910-29*, Ed.d'Architecture Girsberger, Zurich 1934.

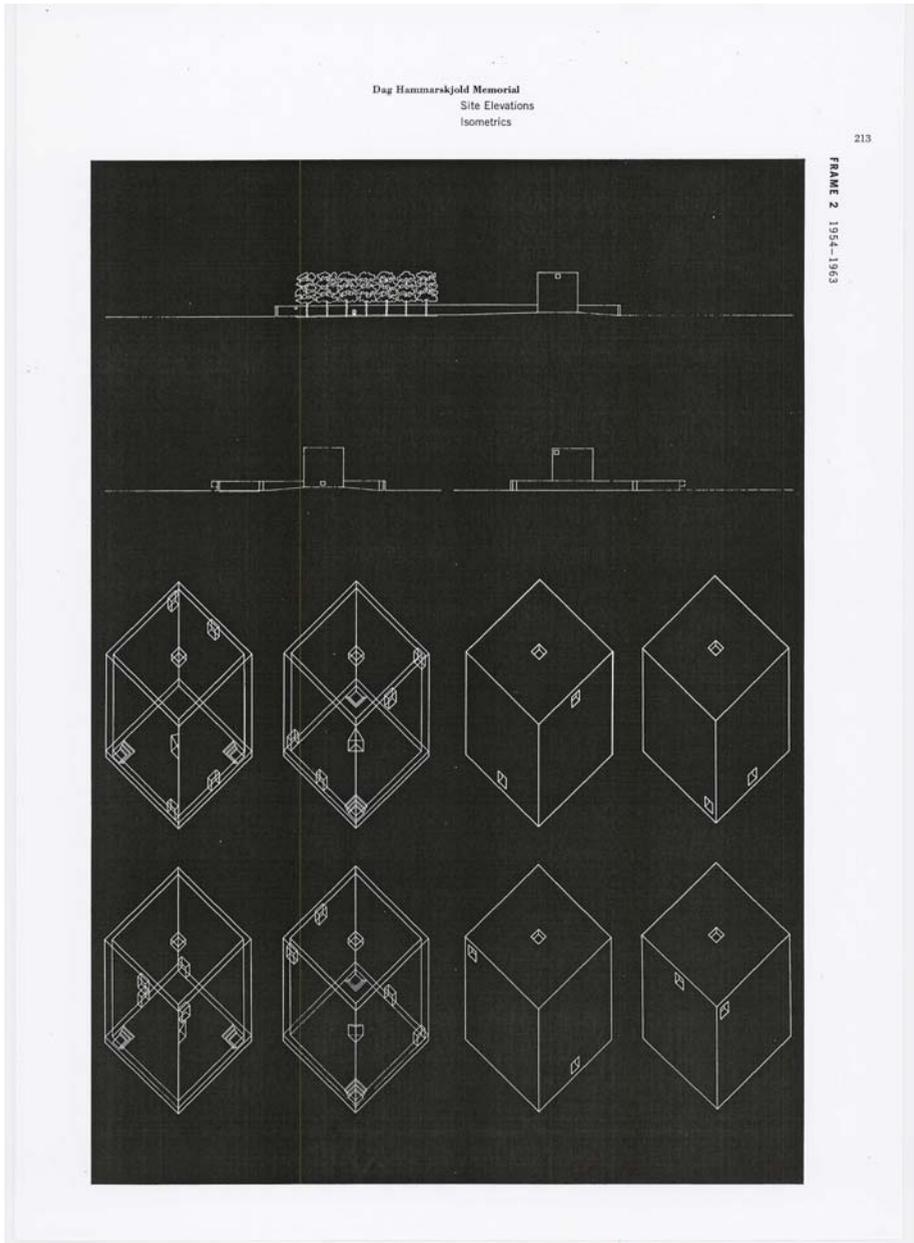


Toit-jardin
Deux chambres d'amis, chambres de domestique, débarras
et la grande terrasse-jardin

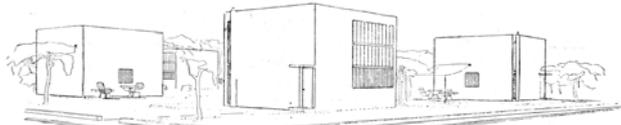
²⁰ Planta solarium de la *Villa Stein*, Le Corbusier. Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1910-29*, Ed.d'Architecture Girsberger, Zurich 1934.



²¹ *Dag Hammarskjold Memorial*. John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., p.212.



²² Dag Hammarskjold Memorial. John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., p.213.



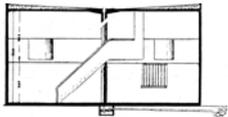
Les maisons en série pour artisans



Rez-de-chaussée

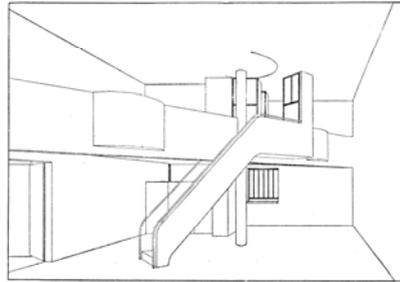


Étage



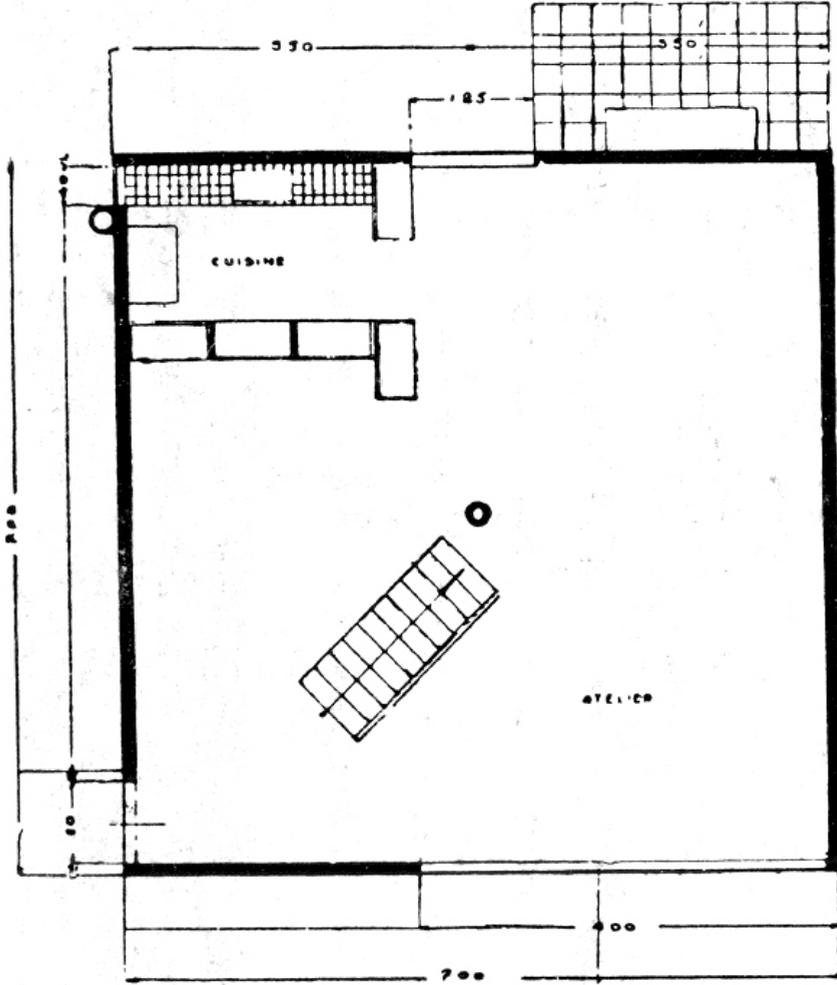
Coupe

MAISONS EN SERIE POUR ARTISANS 1924. — Le problème: loger des artisans dans un grand atelier (mur libre de 7 m × 4 m 50) très éclairé. Diminuer la dépense en supprimant les cloisons et les portes, en réduisant par un jeu d'architecture, les surfaces et les hauteurs habituelles des chambres. La maison porte sur une colonne unique, évidée, en ciment armé. Murs isothermiques. Dans toute la maison, 2 portes. La soupenne en diagonale permet au plafond de se développer dans son entier (7 m × 7 m): le mur aussi montre ses dimensions les plus grandes et, de plus, on crée par la diagonale de la soupenne *une dimension inattendue*: cette petite maison de 7 mètres impose à l'œil un élément capital de 10 mètres de long.



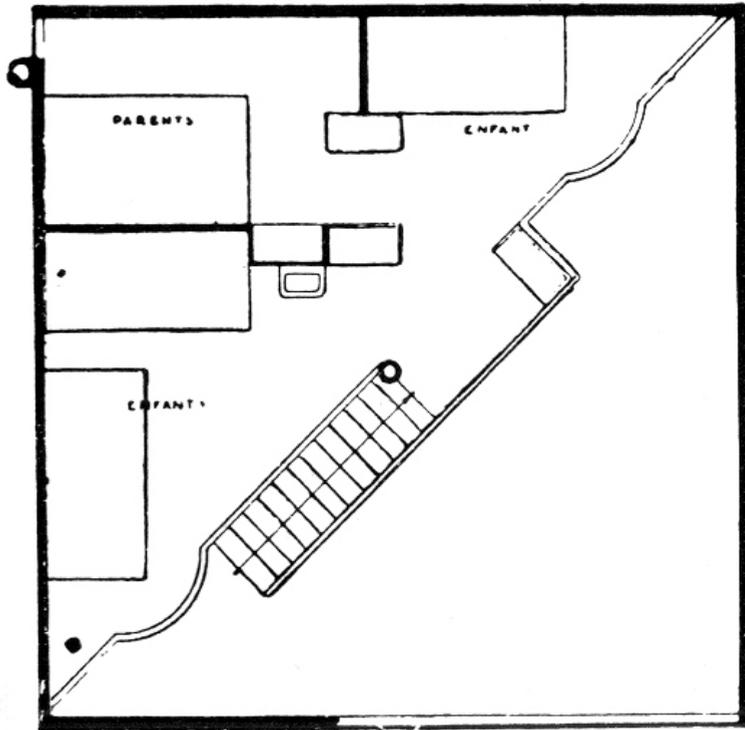
Intérieur

²³ *Maisons en Série pour Artisans*. Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1910-29*, Ed.d'Architecture Girsberger, Zurich 1934. p.54.



Rez-de-chaussée

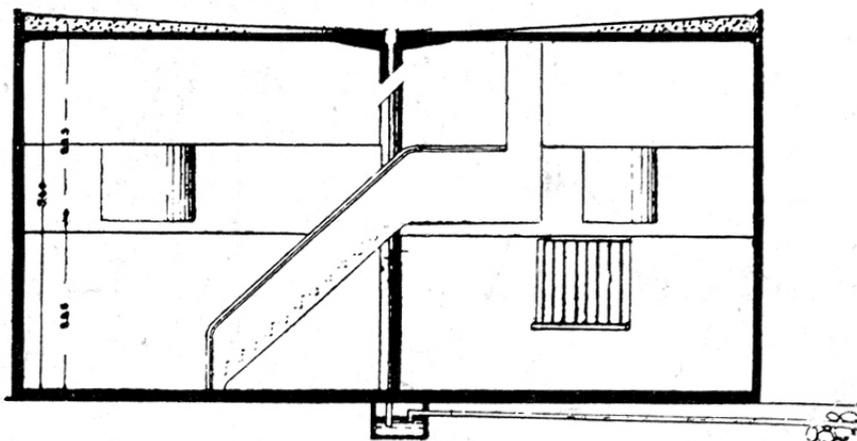
²⁴ Planta baja de *les Maisons en Série pour Artisans*. Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1910-29*, cit.



Etage

²⁵ Planta primera de *les Maisons en Série pour Artisans*. Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Ouvre complète 1910-29*, cit.

26



Coupe

²⁶ Sección de *les Maisons en Série pour Artisans*. Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1910-29*, cit.



SHELTER FOR ABUSED WOMEN



²⁷ Caja de puros. VV.AA., *Education of an architect. The Irwin S. Chanin School of architecture of the Cooper Union, New York 1988*, Rizzoli. P. 206.

28



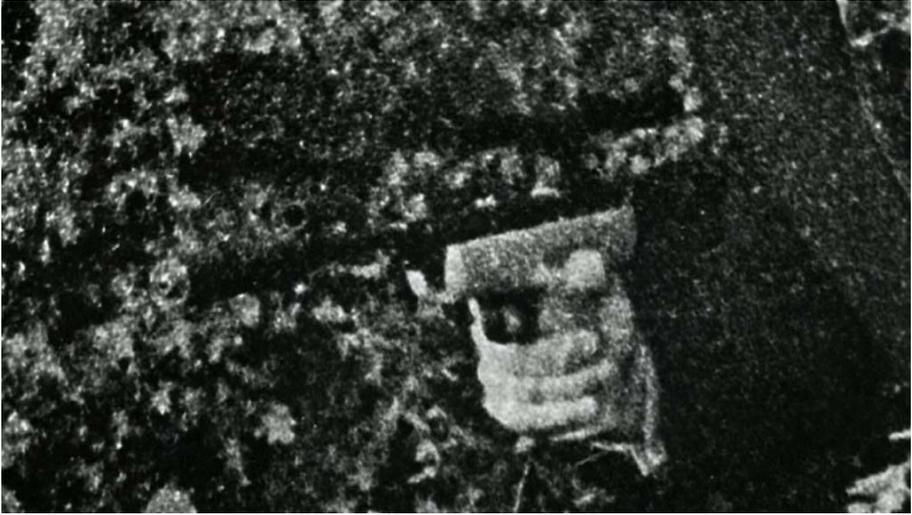
29



²⁸ Fotograma de Blow Up. Michelangelo Antonioni.

²⁹ Fotograma de Blow Up. Michelangelo Antonioni.

30



31



³⁰ Fotograma de Blow Up. Michelangelo Antonioni.

³¹ Fotograma de Blow Up. Michelangelo Antonioni.

32



33



³² Fotograma de Funny Games. Michel Haneke.

³³ Fotograma de Funny Games. Michel Haneke.

34



35



³⁴ Fotograma de Funny Games. Michel Haneke.

³⁵ Fotograma de Funny Games. Michel Haneke.

36



37



³⁶ Fotograma de Benny's video. Michel Haneke.

³⁷ Fotograma de Benny's video. Michel Haneke.

38



39



³⁸ Fotograma de Benny's video. Michel Haneke.

³⁹ Fotograma de Benny's video. Michel Haneke.

40



41



⁴⁰ Fotograma de *Cache*, escondido. Michel Haneke.

⁴¹ Fotograma de *Cache*, escondido. Michel Haneke.

42



43



⁴² Fotograma de Cache, escondido. Michel Haneke.

⁴³ Fotograma de Cache, escondido. Michel Haneke.

44



45



⁴⁴ Fotograma de *Cache*, escondido. Michel Haneke.

⁴⁵ Fotograma de *Cache*, escondido. Michel Haneke.

46



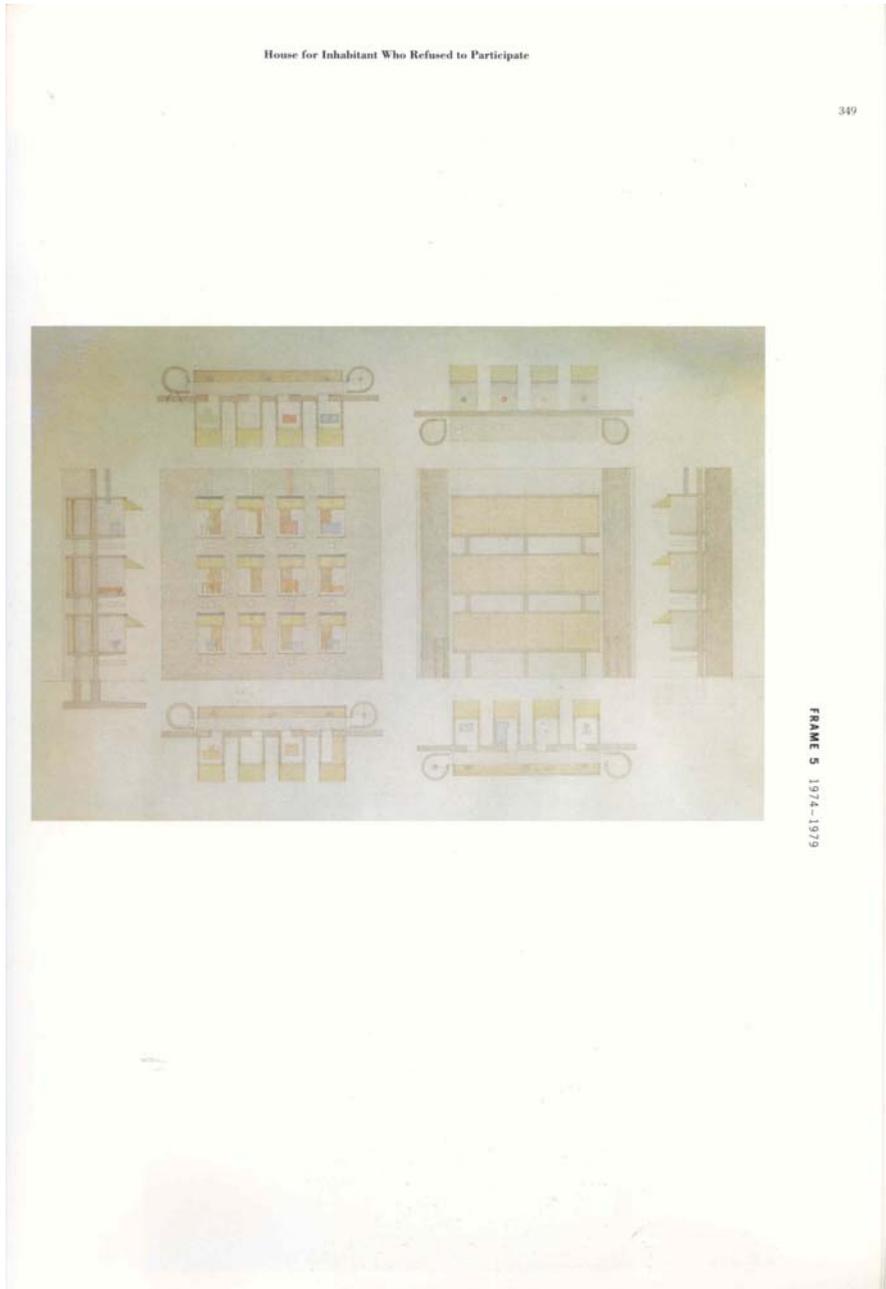
47



⁴⁶ Fotograma de *Cache*, desconocido. Michel Haneke.

⁴⁷ Fotograma de *Cache*, escondido. Michel Haneke.

1



¹ *House for Inhabitant Who Refused to Participate*. Plantas, alzados y secciones. John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, Rizzoli, New York 1985, p.349.

2

Venice 1979

83

THE HOUSE FOR THE INHABITANT WHO REFUSED TO PARTICIPATE

Somewhere in another part of the city overlooking some other campo there is a house inhabited by one who refused to participate. In that campo stands a 6' x 6' x 72' stone tower.

The lone inhabitant's house consists of 12 separate units. Each unit measures 6' x 6' x 9'. The units are suspended off a wall.

Under each unit is a number 1, 2, 3, 4, 5, etc. The wall itself is the 13th unit.

- Unit 1 contains a kitchen sink
- Unit 2 contains a kitchen stove
- Unit 3 contains a dining table and chair
- Unit 4 contains a refrigerator
- Unit 5 contains a sleeping bed
- Unit 6 contains a study table and chair
- Unit 7 is empty
- Unit 8 contains a living seat
- Unit 9 contains a bath sink
- Unit 10 contains a bathtub
- Unit 11 contains a shower
- Unit 12 contains a toilet

At the exact level of the Participant of Refusal's empty cell there is affixed upon the campo tower a mirror, the precise elevation size of the opposite cell. When the inhabitant of the house stands in his empty room he simply reflects himself upon the mirror of the opposite tower.

Any citizen is permitted to climb the ladder and enter the stone tower. Once in the tower the citizen can see the lone inhabitant across the campo within his cell. The citizen can observe without being observed.

There is only one risk for the hidden observer. Another citizen may release the overhead tower door consequently enclosing within the tower the citizen observer.

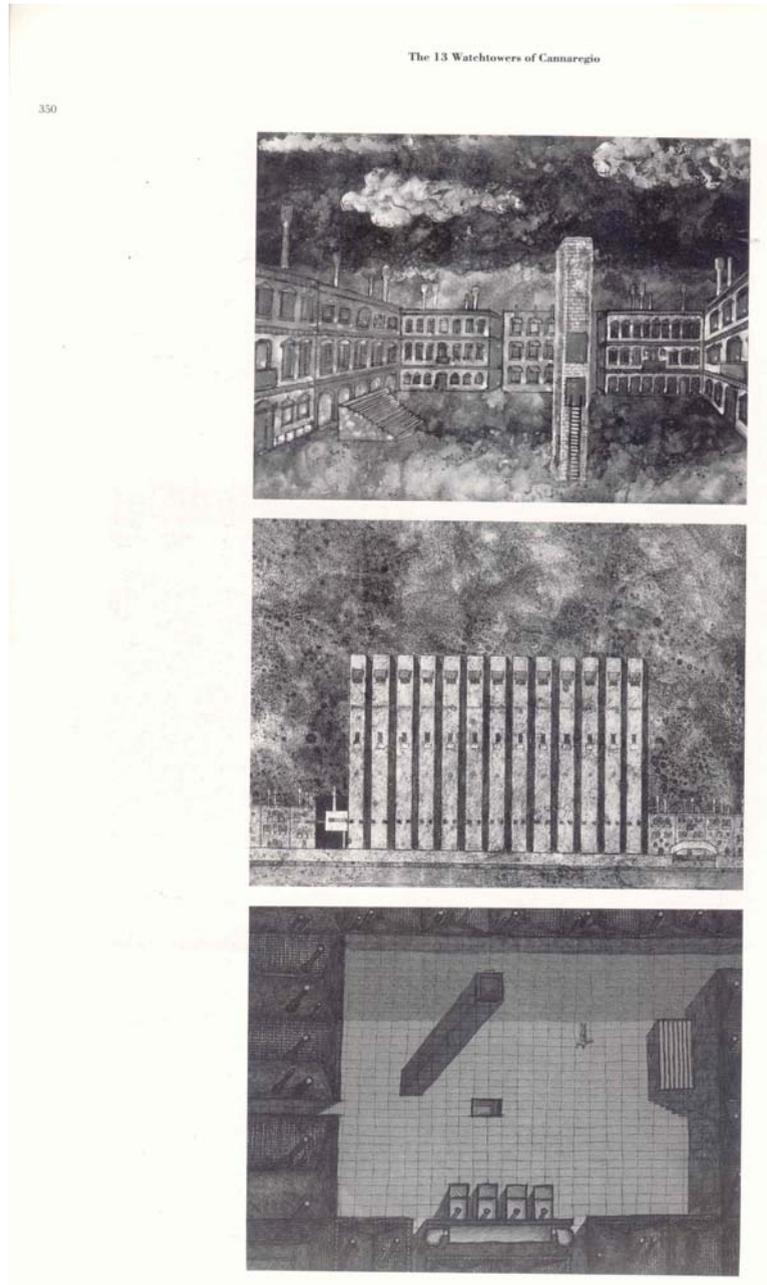
Between house and tower within the horizontal plane of the campo is cut out a 3' wide, 6' long and 6' deep hole.

Since 1974 Venice has preoccupied the nature of my work.

It is a forum of my inner arguments. The thoughts have to do with Europe and America; abstraction and historicism; the individual and the collective; freedom and totalitarianism; the colors black, white, grey; silence and speech; the literal and the ambiguous; narrative and poetry; the observer and the observed. I am in debt to Italy and to the City of Venice for provoking the impetus for my investigations.

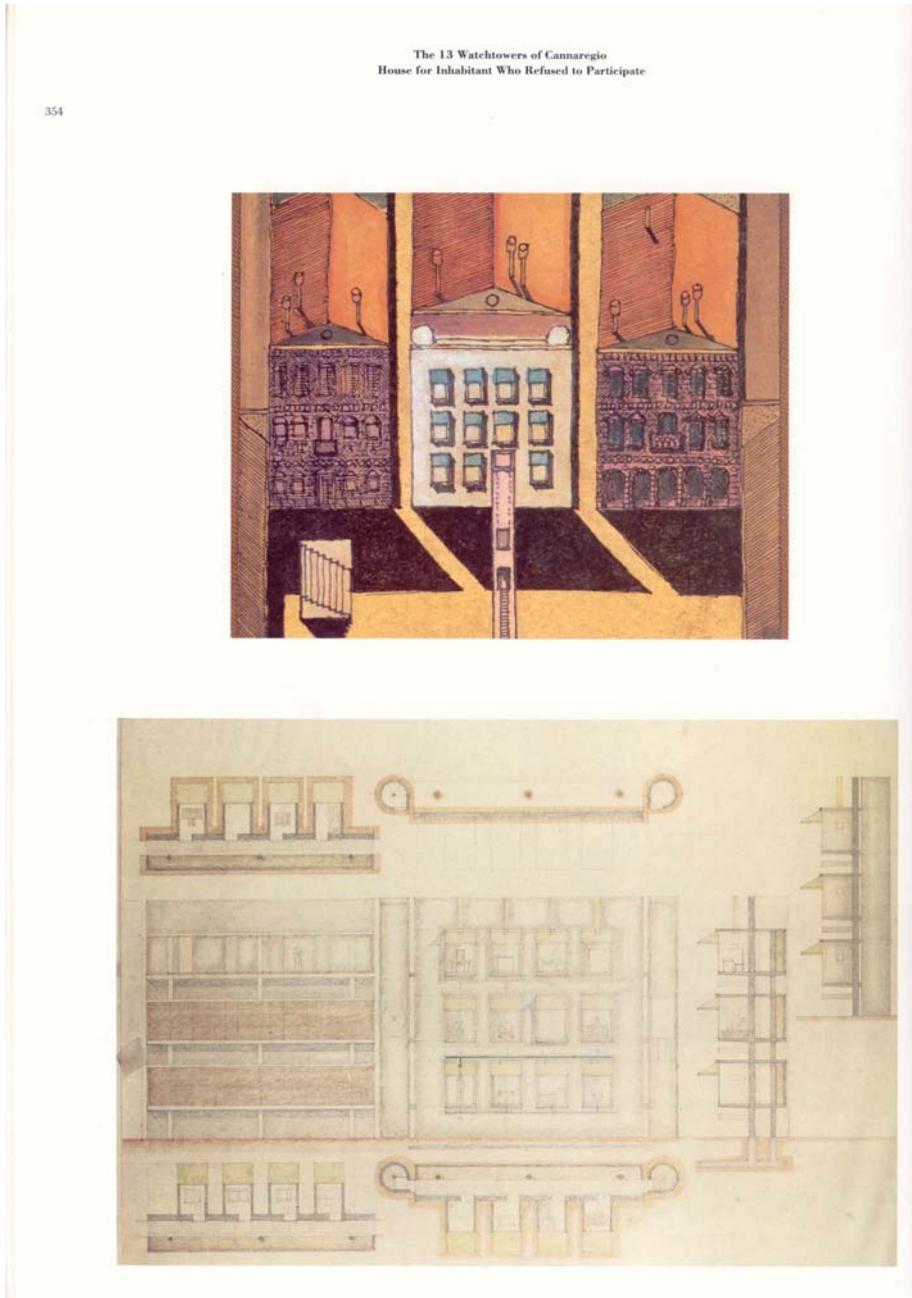
I suspect in these past four years my architecture has moved from the "Architecture of Optimism" to what I call the "Architecture of Pessimism."

² House for Inhabitant Who Refused to Participate. Venice 1979. John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., p.83.



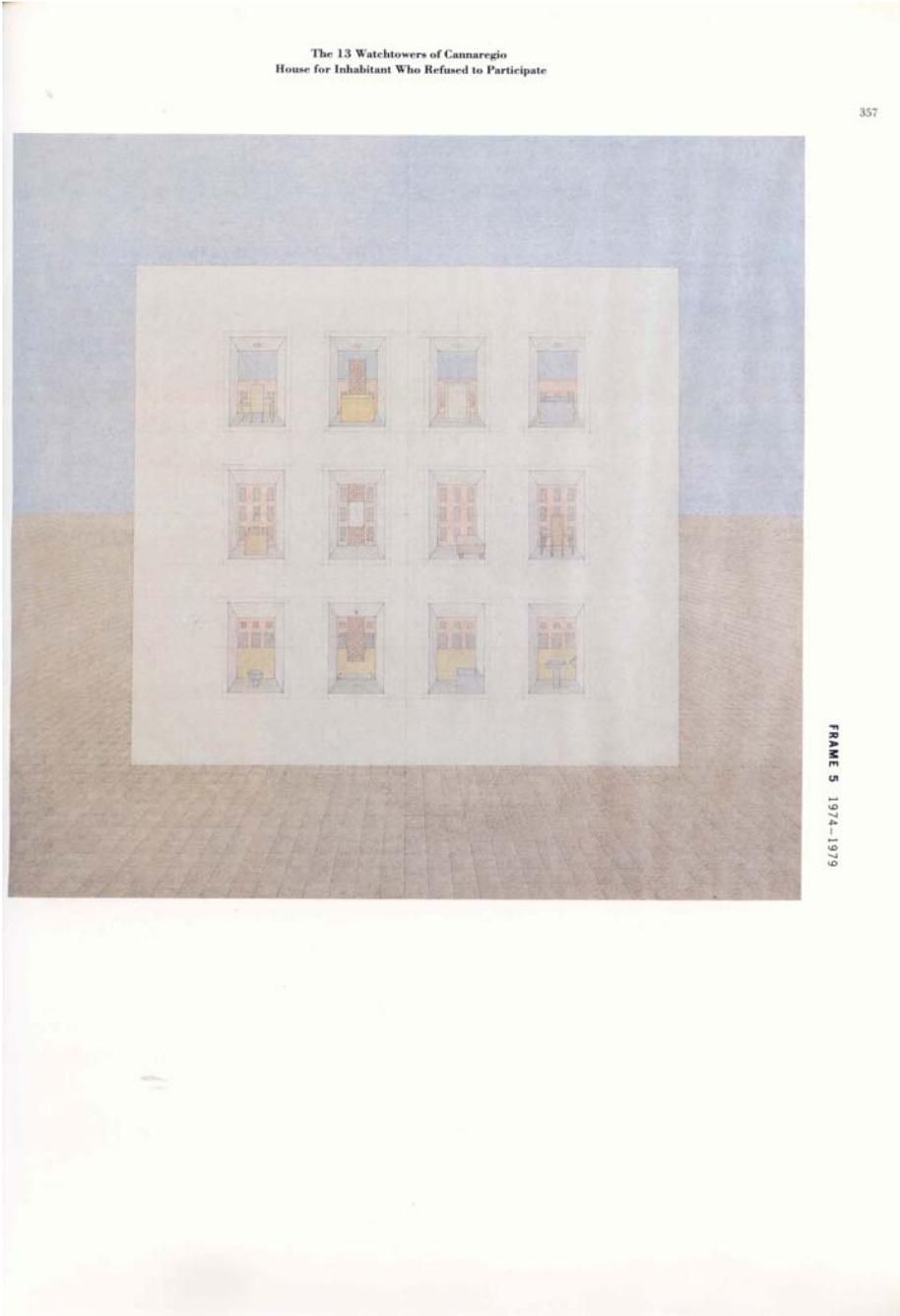
³ House for Inhabitant Who Refused to Participate. Dibujos. John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., p.350.

4



⁴ *House for Inhabitant Who Refused to Participate*. Perspectiva sombreada y, Plantas, alzados y secciones. John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., p.354.

5



⁵ House for Inhabitant Who Refused to Participate. Perspectiva. John Hejduk, *Mask of medusa: works 1947-1983*, cit., p.357.

6

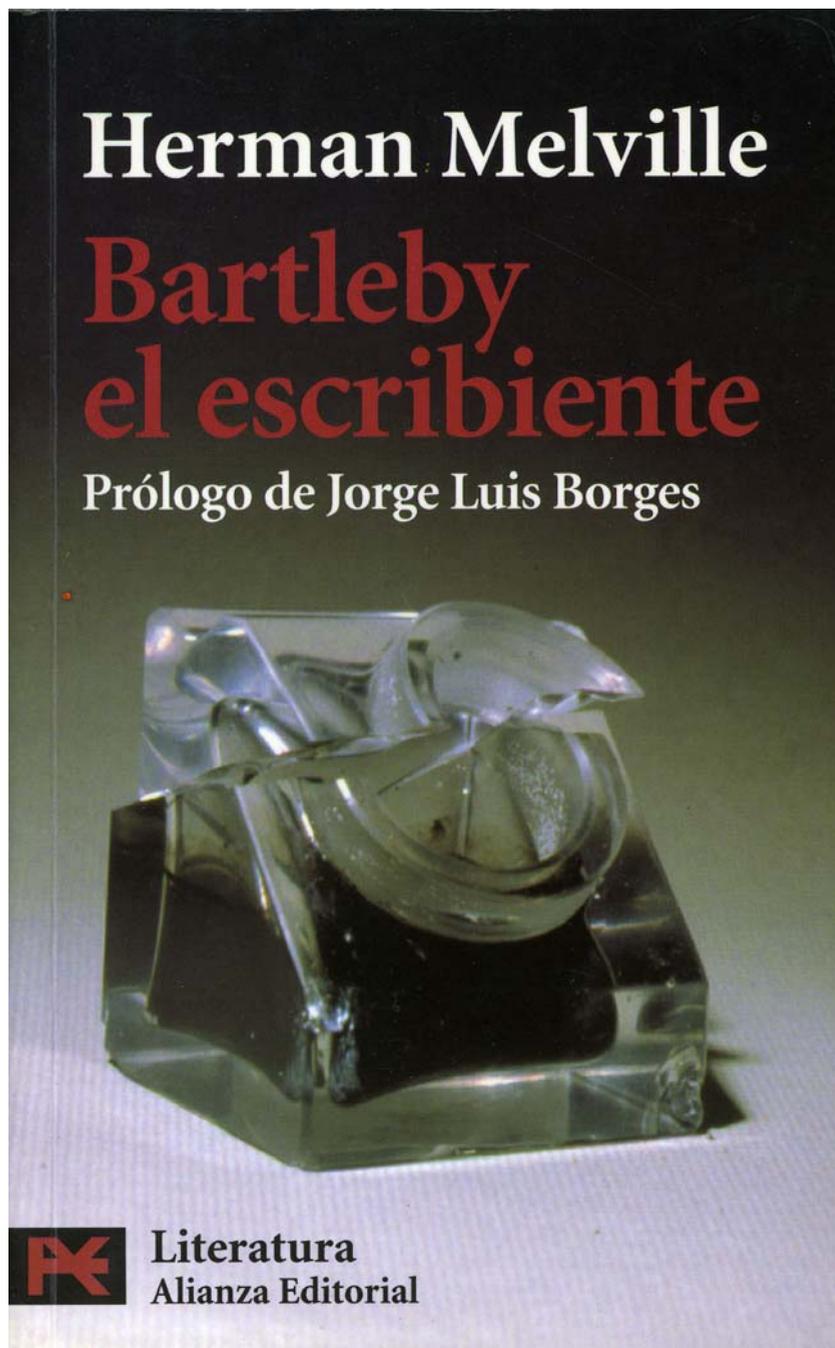


⁶ Fotograma de la película *La habitación de música*, de Satyajit Ray.

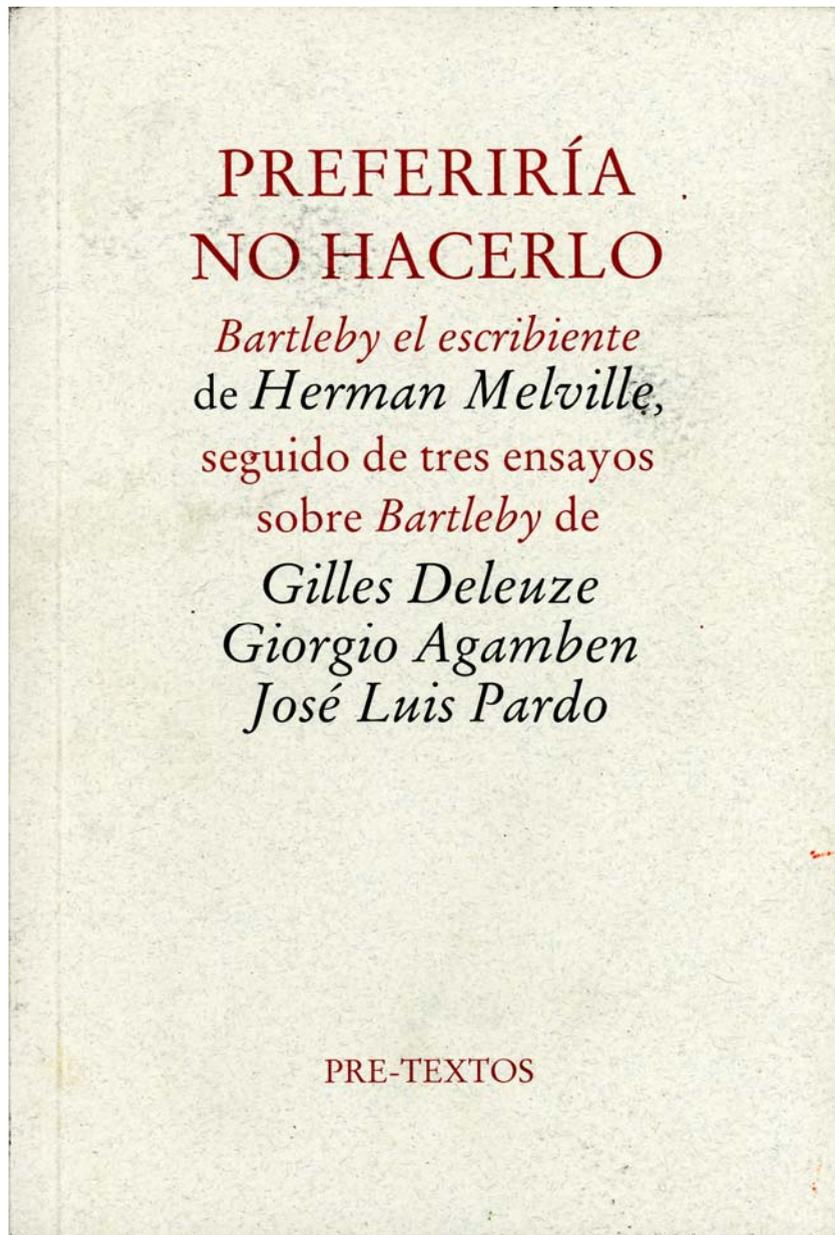
7



⁷ Fotograma de la película *La habitación de música*, de Satyajit Ray.

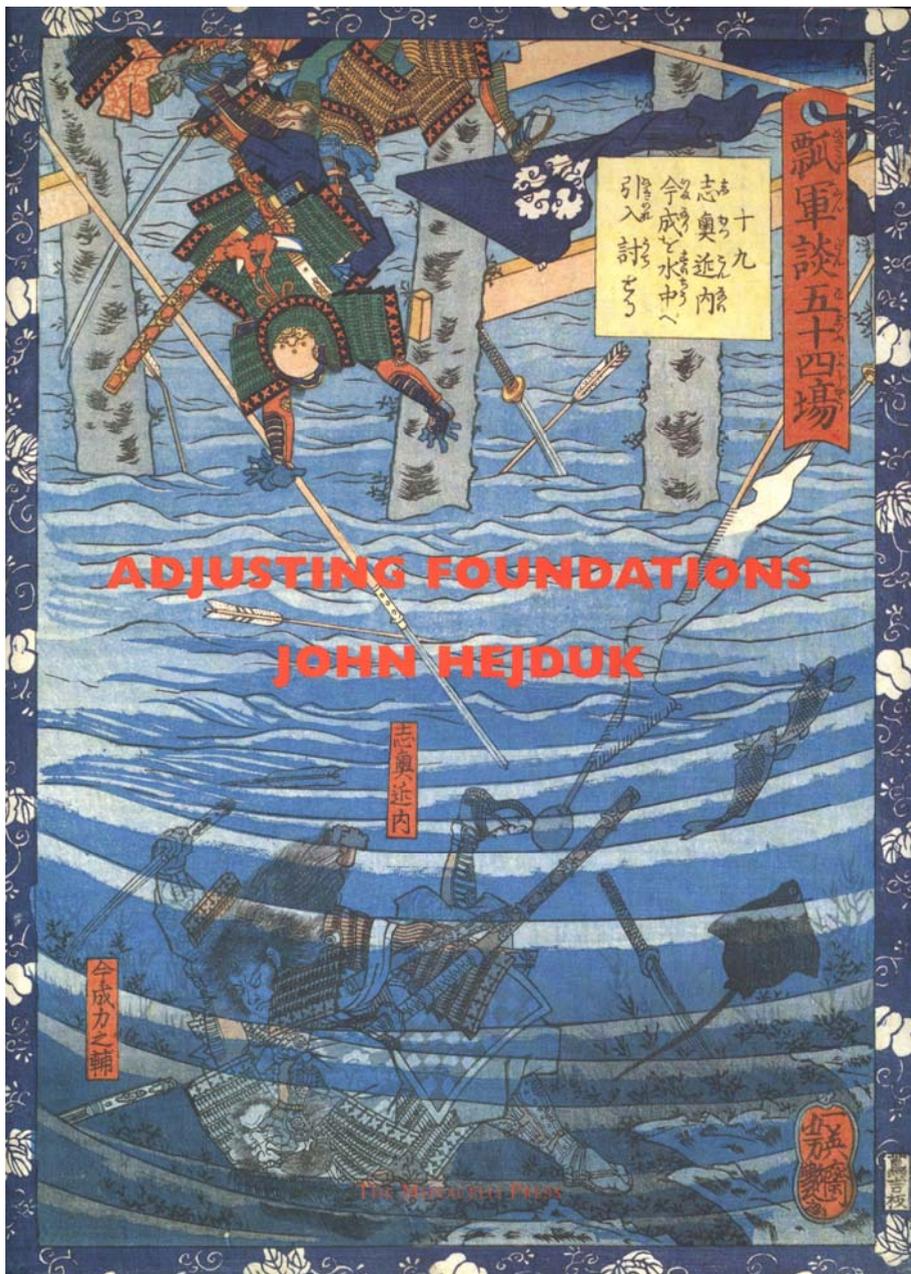


⁸ Portada de *Bartleby el escribiente*. H. Melville, *Bartleby el escribiente*. Alianza Editorial, Madrid 2002.

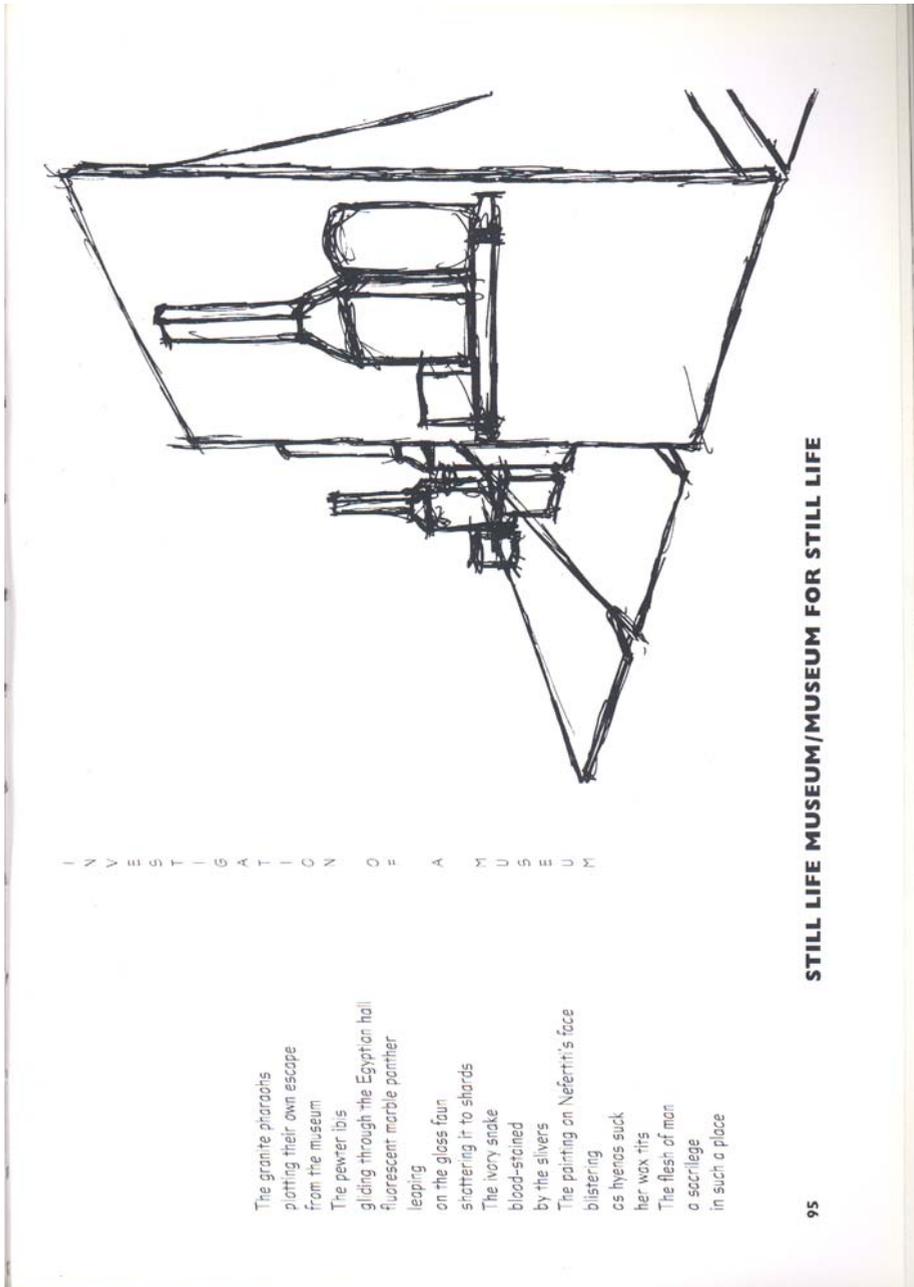


⁹ Portada de *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente*. H. Melville, *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, Jose Luis Pardo*. Pre-Textos, Valencia 2000.

10

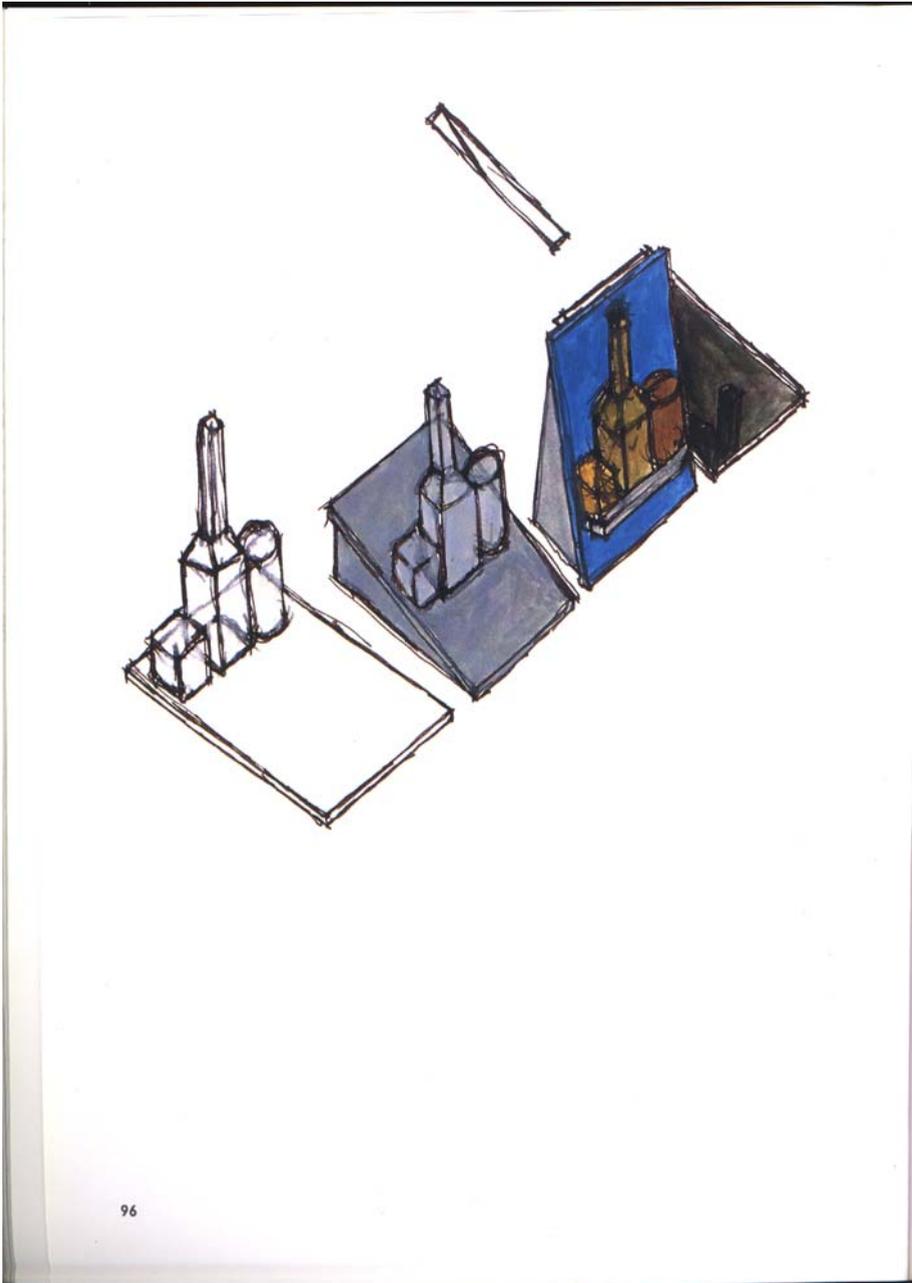


¹⁰ Portada de *Adjusting foundations*. J. Hejduk, *Adjusting foundations*, Monacelli Press, New York 1995.



¹¹ *Still life museum/museum for still life* de Johh Hejduk. J. Hejduk, *Still life museum/museum for still life*, *Adjusting foundations*, Monacelli Press, New York 1995, p. 95.

12



96

¹² *Still life museum/museum for still life* de Johh Hejduk. J. Hejduk, *Still life museum/museum for still life*, *Adjusting foundations*, Monacelli Press, New York 1995, p. 96.

13



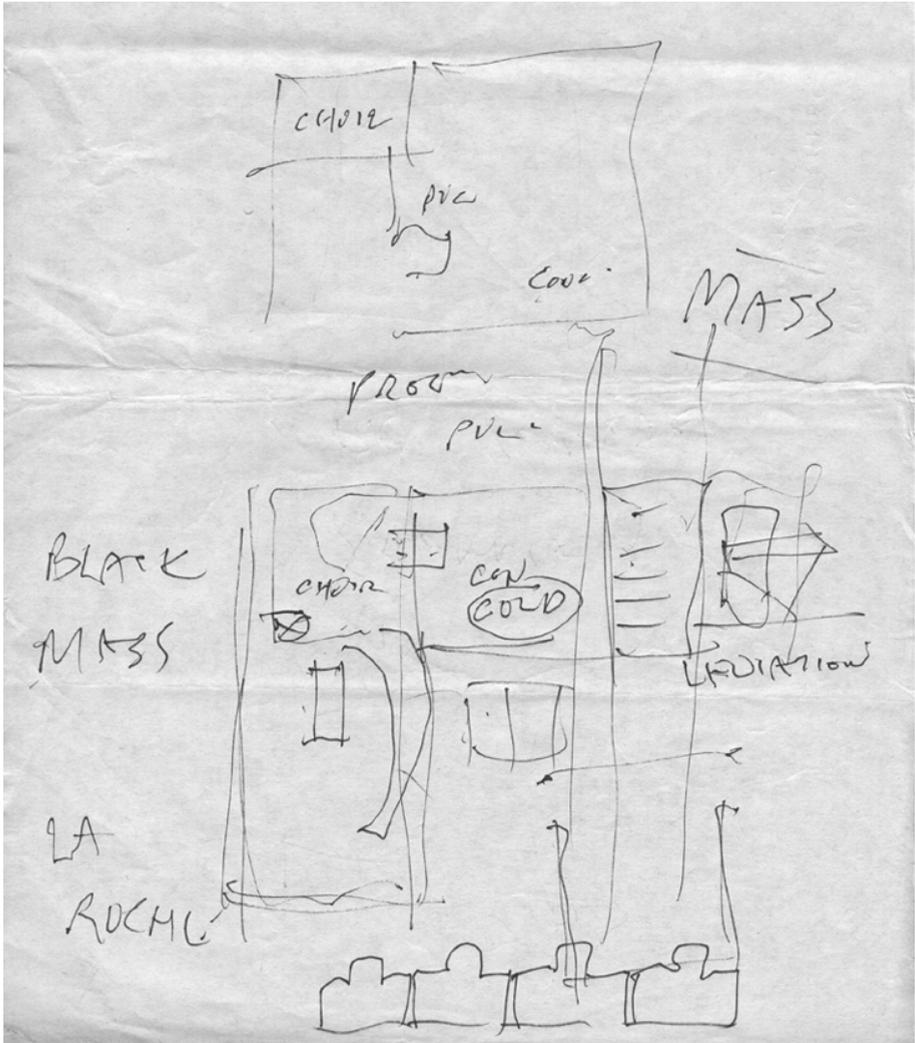
¹³ Naturaleza muerta, 1951. Óleo sobre tela. 36x40. Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna. Giorgio Morandi.

1



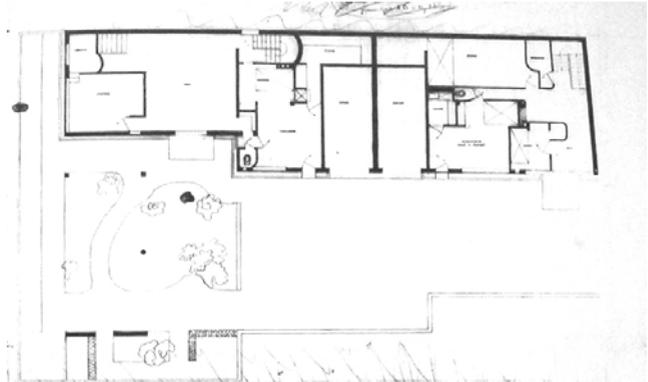
¹ Madame d'Haussonville. 1845. Óleo sobre lienzo. 131,8 x 92. Frick Collection, Nueva York. Jean Auguste Dominique Ingres.

2

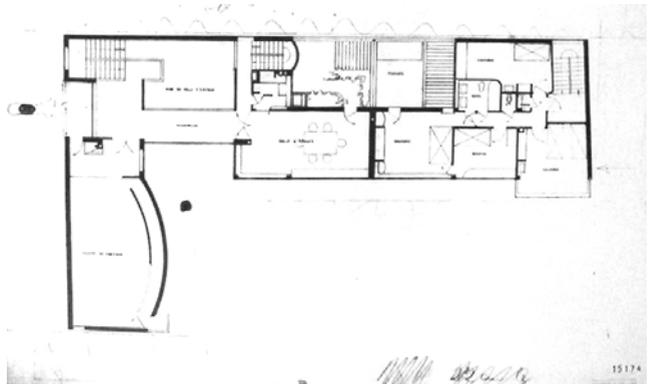


² John Hejduk, esquema la casa La Roche-Jeanneret. C. Sánchez-Robles, et al, (eds), John Hejduk. Seminario de arquitectura, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia 2001. p.87.

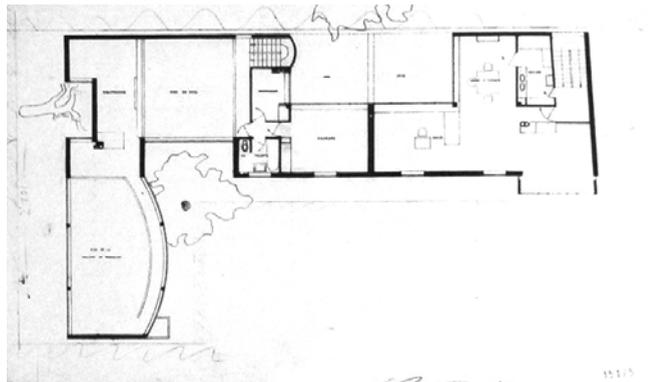
3



4



5

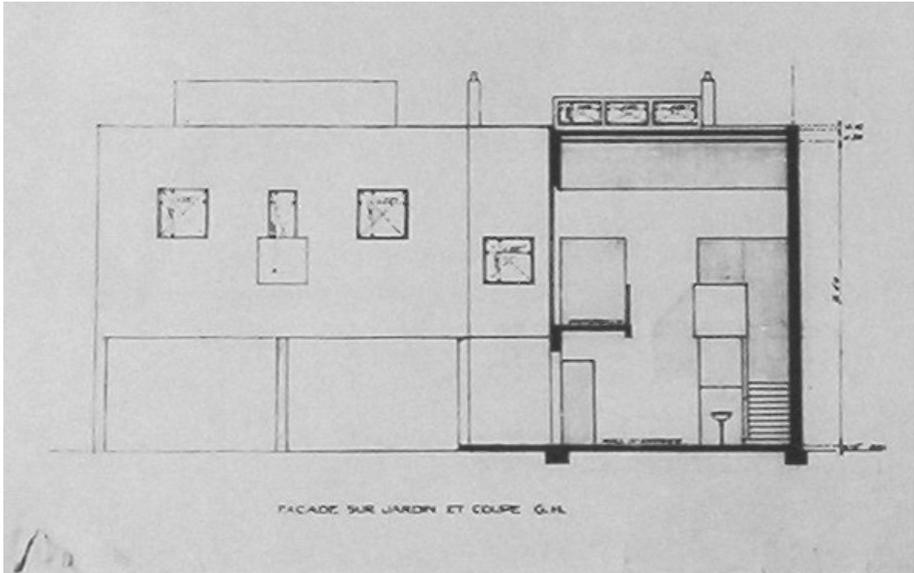


³ Le Corbusier y P. Jeanneret, casas La Roche-Jeanneret, planta baja. Garland.

⁴ Le Corbusier y P. Jeanneret, casas La Roche-Jeanneret, planta piso. Garland.

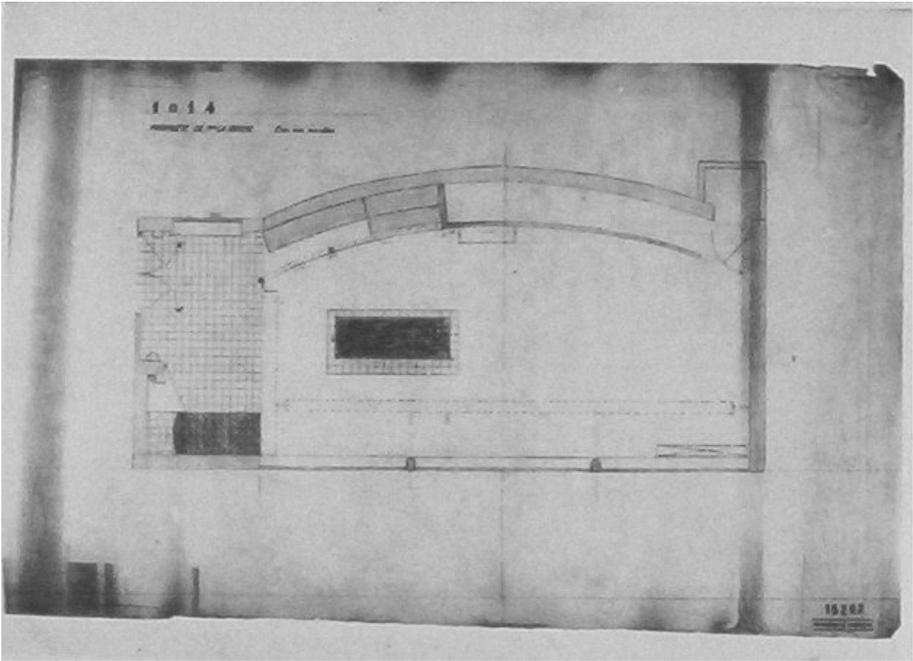
⁵ Le Corbusier y P. Jeanneret, casas La Roche-Jeanneret, planta segunda. Garland.

6



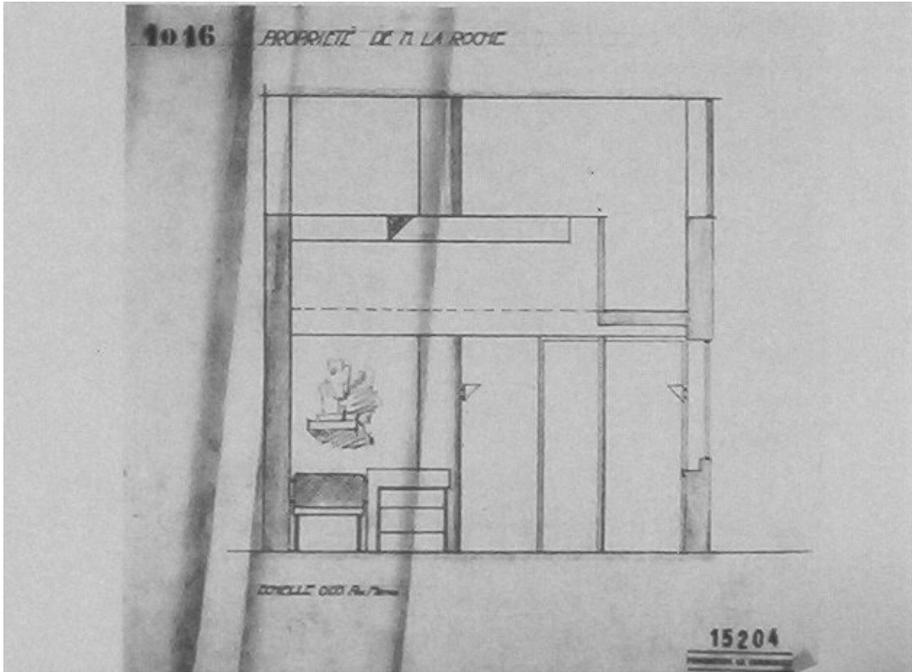
⁶ Le Corbusier y P. Jeanneret, casa La Roche, variante del proyecto, sección por el "hall". Garland.

7



⁷ Le Corbusier y P. Jeanneret, casa La Roche, planta de la "galerie de tableaux". Garland.

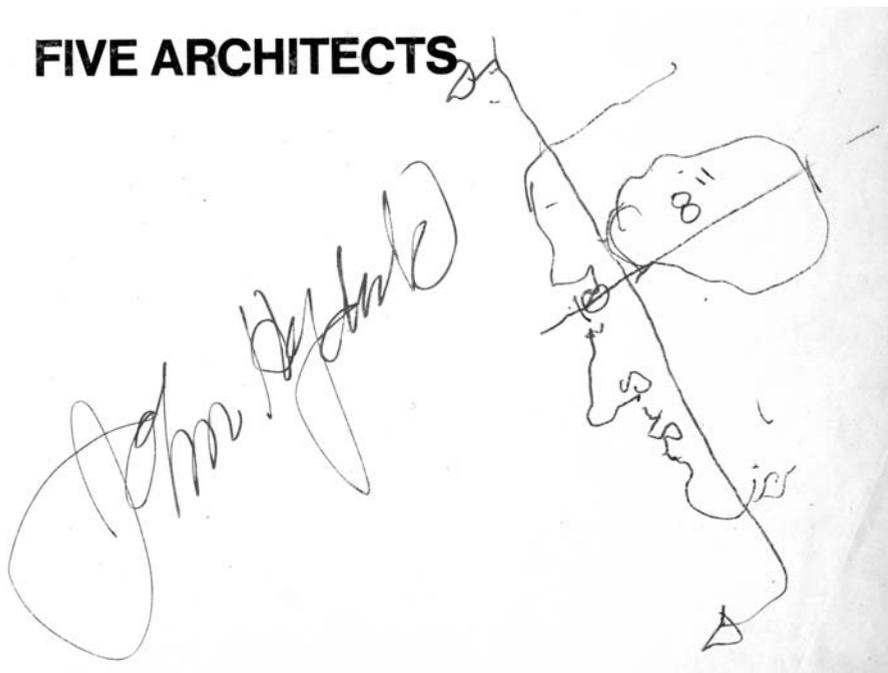
8



⁸ Le Corbusier y P. Jeanneret, casa La Roche, sección por la « galerie de tableaux ». Garland.

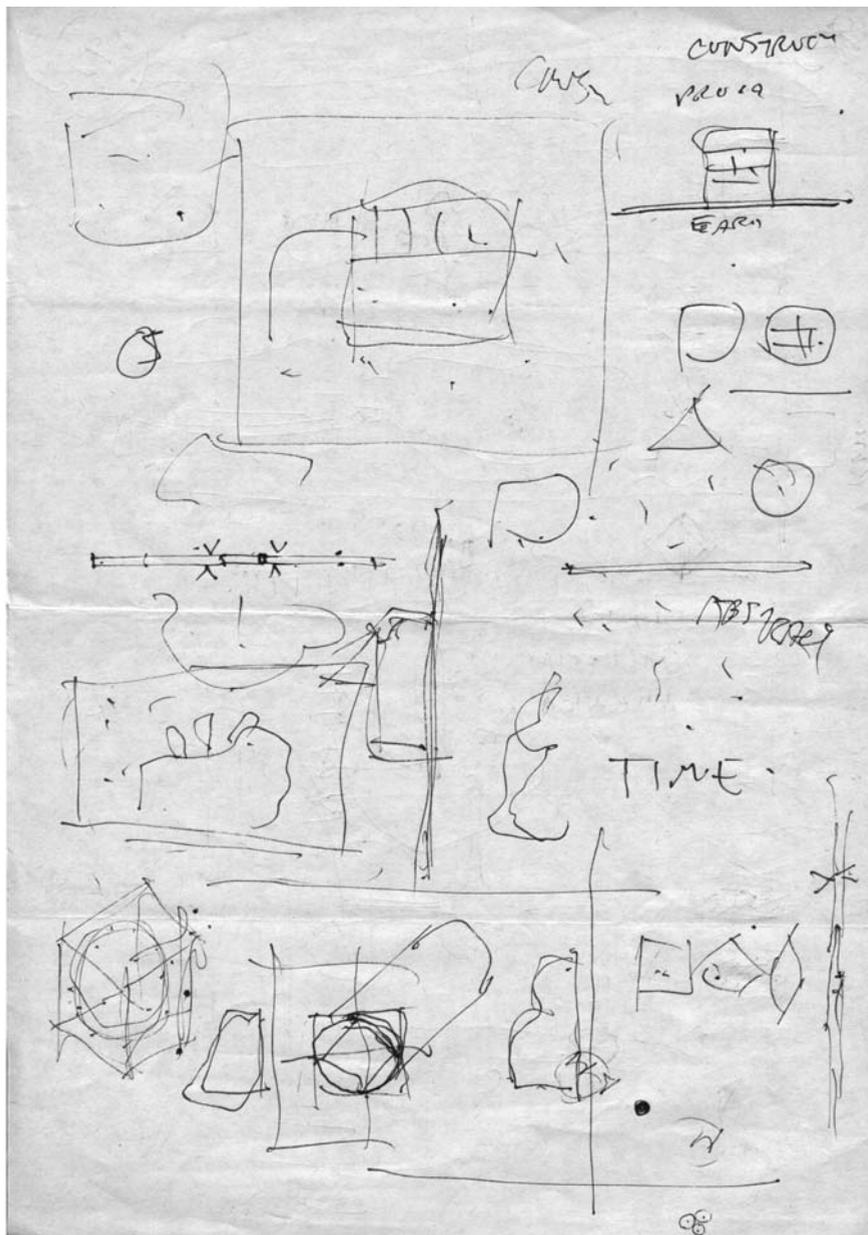
10

FIVE ARCHITECTS



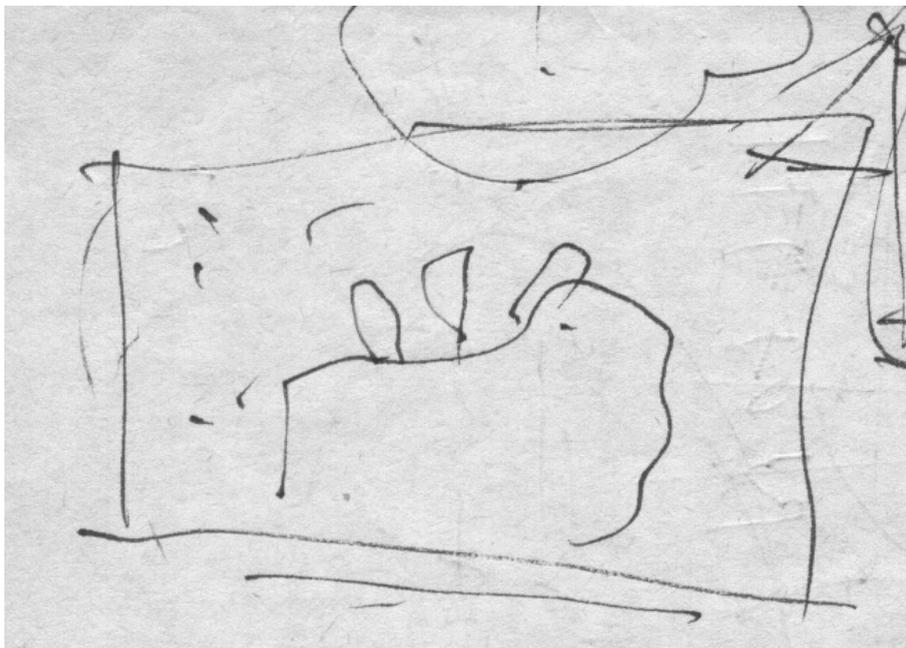
¹⁰ Dibujo de una sección que corta un pensamiento. John Hejduk.

11

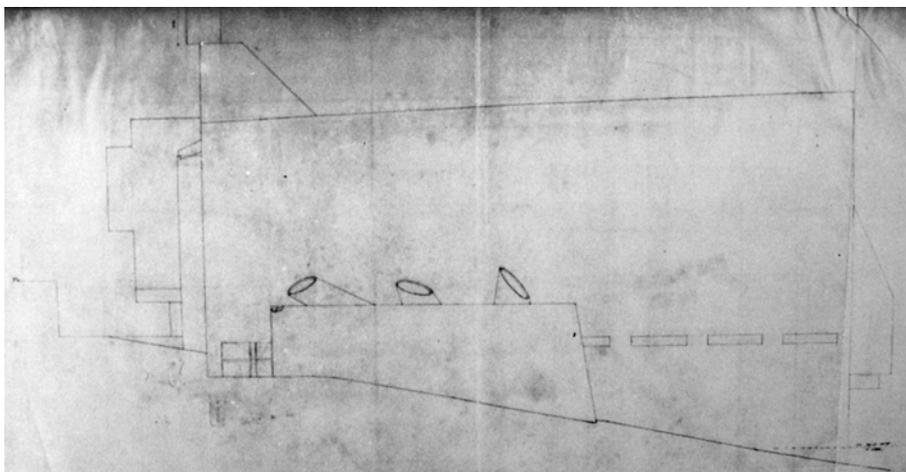


¹¹ Bocetos sobre la transformación de una figura geométrica. John Hejduk. C. Sánchez-Robles, et al, (eds), *John Hejduk. Seminario de arquitectura*, cit., p.86.

12



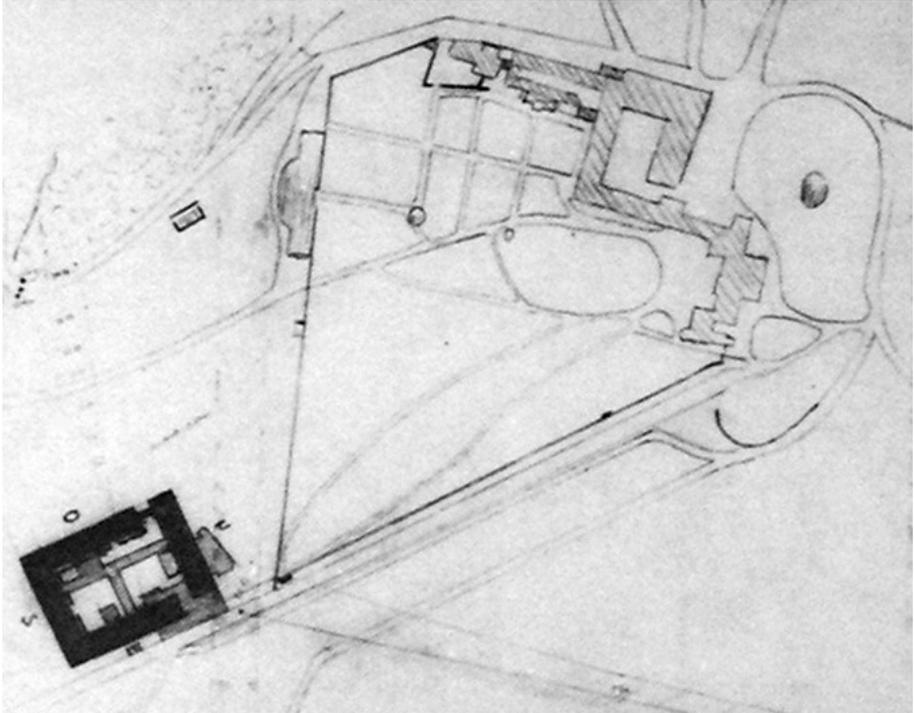
13



¹² Boceto sobre la fachada del Convento de La Tourette. John Hejduk. C. Sánchez-Robles, et al, (eds), *John Hejduk. Seminario de arquitectura*, cit., p.86.

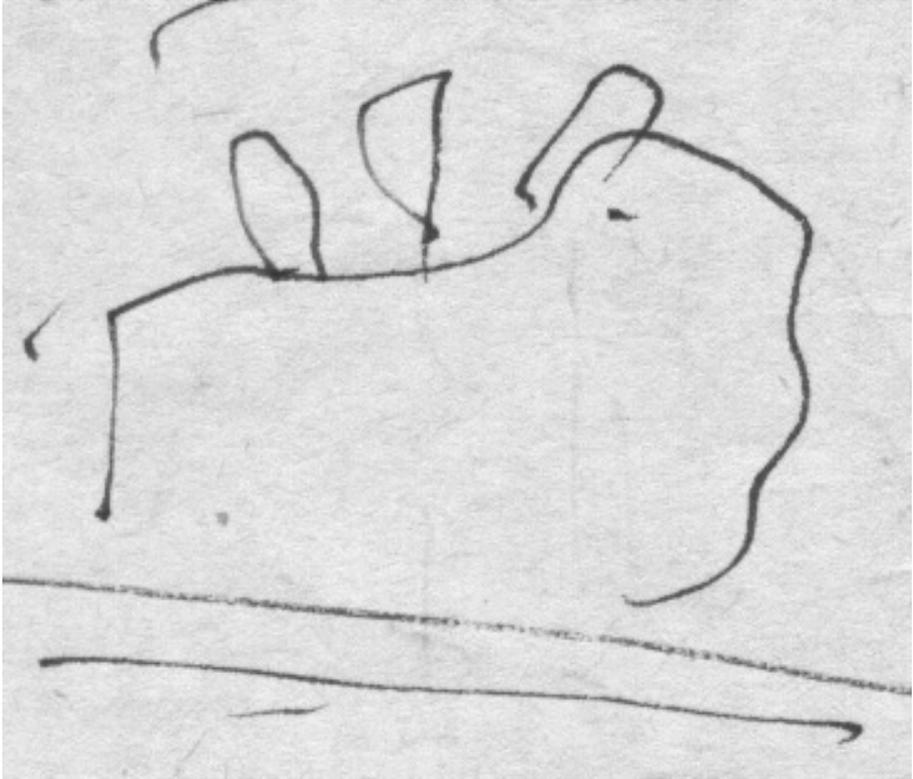
¹³ Plano de la fachada norte para el proyecto de La Tourette. Le Corbusier. Garland.

14



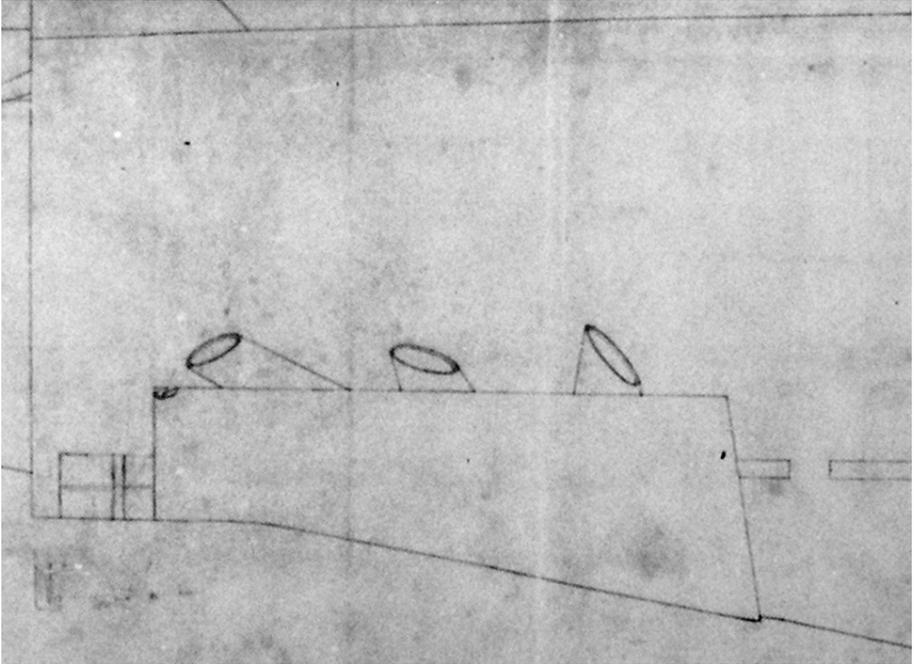
¹⁴ Plano de ubicación. Proyecto de La Tourette. Le Corbusier. Garland.

15



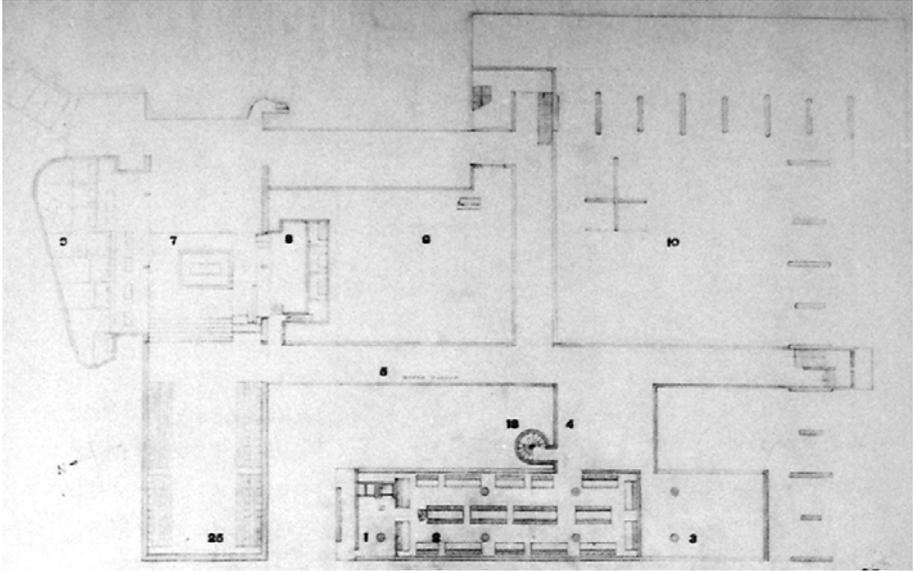
¹⁵ Detalle del boceto sobre la fachada del Convento de La Tourette. John Hejduk. C. Sánchez-Robles, et al, (eds), *John Hejduk. Seminario de arquitectura*, cit., p.86.

16



¹⁶ Detalle del plano de fachada norte del proyecto de La Tourette. Le Corbusier. Garland.

17



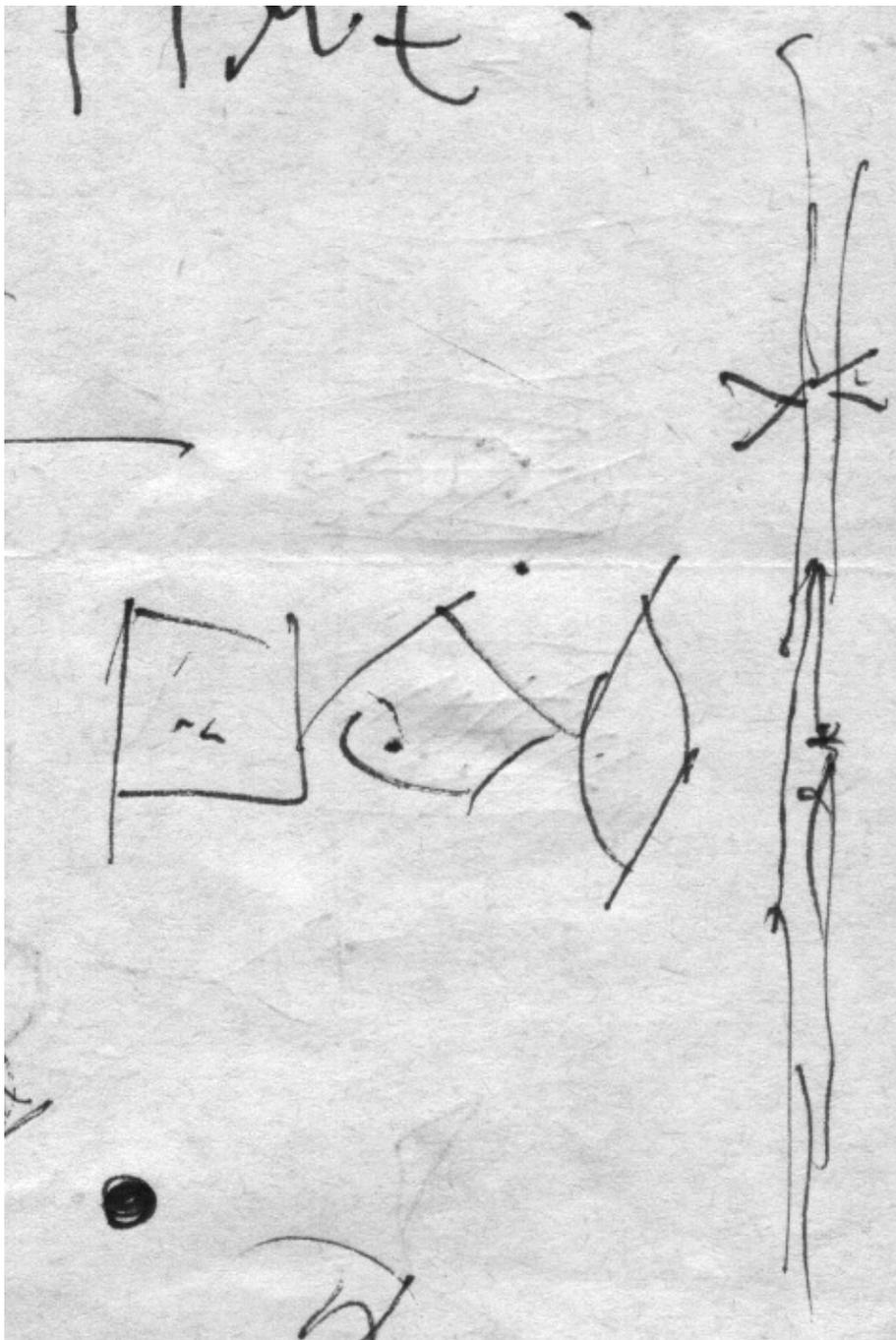
¹⁷ Plano de planta del proyecto de La Tourette. Le Corbusier. Garland.

18



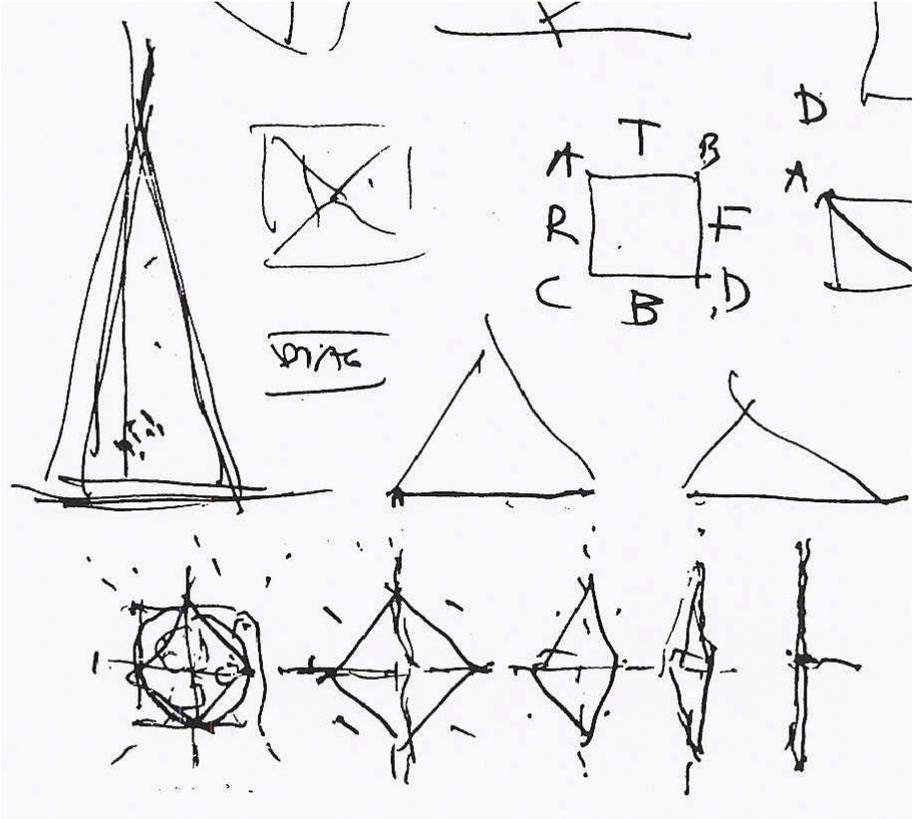
¹⁸ John Hejduk junto a un grupo de estudiantes. Valencia 1980.

19



¹⁹ Transformación de la figura geométrica de un cuadrado. John Hejduk. C. Sánchez-Robles, et al, (eds), *John Hejduk. Seminario de arquitectura*, cit., p. 86.

20



²⁰ Transformación de la figura geométrica de un cuadrado. Detalle. John Hejduk *Mask of Medusa*.

A la labor de Cecilio Sánchez-Robles como profesor de la Escuela de Arquitectura de la UPV.

A la labor de Josep Quetglas como profesor de la Escuela de Arquitectura de la UPC.

A Olof Van de Val por la disponibilidad para recibirnos en Groningen, Holanda, y acompañarnos a visitar la Wall-House.

A la labor de Ana García como profesora de la Universidad de Valencia.

A Antonio Sanmartín por su disponibilidad para recibirme en su despacho en Barcelona.

A la colaboración de Paco Llinares en la traducción de textos, aportación de bibliografía y digitalización de imágenes.

A Miguel Pellicer por algunas de las fotografías del interior de la Wall House.

A Miriam Bermejo por insinuarme el título de la tesis doctoral.

A la ayuda de Emilio Yusta para maquetar la tesis doctoral.

A Pol, Nacho, Paco, Mele, Alain, Ana, Claudia, Mila, Pati, Steph, Elena, Juan.

A Guillermo, Roger, Laura y Rodolfo.

A la ayuda de Ana, Borja, Vicent y Sergi sobre los instrumentos musicales.

A mis padres, mis hermanos, Eva y Lola.