

Distanciamientos temporales. *El Jardín de los Ángeles* de John Hejduk en Riga

Temporary distancing. *Garden of the Angels* by John Hejduk in Riga

Carlos Barberá Pastor

Universidad de Alicante. carlos.barbera@ua.es

Received 2022-03-25

Accepted 2022-12-08



To cite this article: Barberá, Carlos. "Temporary distancing. *Garden of the Angels* by John Hejduk in Riga." *VLC arquitectura* 10, no. 1 (April 2023): 51-78. ISSN: 2341-3050. <https://doi.org/10.4995/vlc.2023.17164>



Resumen: En la plaza principal del proyecto *Riga*, de John Hejduk, se ubican *El Edificio del Tiempo*, *El Centro de Cultura* y *El Jardín de los Ángeles*. *El Edificio del Tiempo* mantiene vínculos con los edificios que colindan según el uso y el programa de cada una de sus arquitecturas. A partir de la memoria propuesta en el proyecto titulado *El jardín de los Ángeles* este trabajo plantea la hipótesis de que John Hejduk expresa una sensación amarga al aludir al aroma que dejan los ángeles cuando se posan en las ramas de los árboles. Se detecta una cierta desolación y esto relaciona a estos seres alados con la arquitectura. Mediante el manuscrito, se trata de averiguar si las acciones que se suceden entre los edificios de alrededor influyen en tal desolación. La investigación explora los edificios colindantes para encontrar el sentido que se dan entre ellos, desde referencias literarias nombradas por John Hejduk en otros proyectos. El ensayo trata de descubrir dónde se encuentra ese sentimiento de irritación que de algún modo expresa el proyecto *Riga* mediante los trazos, los colores y los tonos de los dibujos así como los vínculos con Marcel Proust, Michel Foucault y Walter Benjamin. Como conclusión, la aflicción planteada está causada por la falta de arquitectura tan necesaria para la vida en la ciudad cuando el arquitecto deja de lado su condición propia.

Palabras clave: John Hejduk; Riga; *El Edificio del Tiempo*; Michel Foucault; Marcel Proust.

Abstract: In the main square of the *Riga* project by John Hejduk are located *The Building of Time*, *The Cultural Center* and *The Garden of the Angels*. *The Time Building* maintains links with the adjoining buildings according to the use and program of each of them. Based on the written description for the project titled *The Garden of Angels*, this work hypothesizes that John Hejduk expresses a bitter sensation when alluding to the aroma left by angels when they perch on the branches of trees. A certain desolation is detected which puts these winged beings in relation to architecture. Through this manuscript I try to find out if the actions that take place between the surrounding buildings influence such desolation. The research explores the neighboring buildings to find the meaning that is in-between them, drawing on literary references named by John Hejduk in other projects. This essay aims to discover where to find that feeling of irritation that the *Riga* project somehow expresses through the lines, colors and tones of the drawings as well as the links with Marcel Proust, Michel Foucault and Walter Benjamin. As a conclusion, the affliction created is caused by the lack of architecture so necessary for life in the city when the architect sets aside his own condition.

Keywords: John Hejduk; Riga; *Building of Time*; Michel Foucault; Marcel Proust.

RIGA DE JOHN HEJDUK Y LA LIBERACIÓN DE LAS MASQUES

A las 8 de la tarde del jueves 19 de noviembre de 1987 se inauguró la exposición titulada *John Hejduk: The Riga Project*.¹ El acto inaugural comenzó con una lectura poética del arquitecto en un repleto salón de actos de la Universidad de las Artes de Filadelfia. A la actuación le acompañó la presentación del libro *Riga*, en la galería principal de la Rosenwald-Wolf Gallery de la Universidad.² En el mismo edificio, en el Great Hall, junto a la instalación de las estructuras *Object/Subject* proyectadas por John Hejduk, tuvo lugar la performance de Connie Beckey titulada *Crooked lightning*. David Shapiro, que recitaba poesías en una pantalla de televisión en el mismo espacio expositivo, manifestará los vínculos con Hejduk, por su dedicatoria en el libro de poemas, y con Beckey, por la poesía titulada del mismo modo que la performance.³ En Berlín, en la *Galería de Arquitectura y Espacio Aedes*, posteriormente, se expuso el proyecto entre el 16 de junio y el 9 de julio de 1988.⁴ En el catálogo editado en la ciudad alemana, las ilustraciones, mostraban cierta abstracción. Los dibujos presentados, la mayoría en blanco y negro y sin una explicación concreta sobre las piezas, exhibían un carácter de originalidad en el panorama arquitectónico del último cuarto de siglo. No era la primera vez que esta galería de arte presentaba obras de John Hejduk. En 1984 ya se habían expuesto los proyectos del arquitecto neoyorquino realizados entre 1981 y 1983.⁵

El proyecto *Riga*, desarrollado en 1985 para la capital de Letonia, lo componen numerosas estructuras dispersas en el espacio urbano de la ciudad báltica. La propuesta la conforman múltiples láminas en papel, dibujadas en acuarela con tonos oscuros. *Vladivostok*, publicación que saldrá unos años más tarde, mostrará a color gran parte de las láminas realizadas para *Riga* además de los proyectos titulados *Vladivostok* y *Lago Baikal*.⁶ Los escritos explicativos de algunos de los edificios propuestos, como *La Casa del Guardián de los Registros de Rilke* (Figura 1), *La Casa del Suicida* o *El Museo de la Historia de la Ciudad* expondrán vínculos entre objeto y sujeto de cada pieza, aunque

JOHN HEJDUK'S RIGA AND THE LIBERATION OF THE MASQUES

The exhibition entitled *John Hejduk: The Riga Project* opened at 8:00 p.m. on Thursday, November 19, 1987.¹ The inaugural event began with a poetry reading by the architect in a packed lecture hall at the University of the Arts in Philadelphia. The performance was accompanied by the presentation of the book *Riga*, in the main gallery of the University's Rosenwald-Wolf Gallery.² In the same building, in the Great Hall, next to the installation of the *Object/Subject* structures designed by John Hejduk, Connie Beckey's performance entitled *Crooked lightning* took place. David Shapiro, who recited poetry on a television screen in the same exhibition space, will show the links to Hejduk, through his dedication in the book of poems, and to Beckey, through the poetry titled in the same way as the performance.³ In Berlin, at the *Aedes Architecture Forum* gallery, the project was subsequently exhibited from June 16 to July 9, 1988.⁴ In the catalogue published in the German city, the illustrations showed a certain abstraction. The drawings presented, most of them in black and white and without a concrete explanation of the pieces, exhibited a character of originality in the architectural panorama of the last quarter of the century. It was not the first time that this art gallery presented works by John Hejduk. In 1984, the New York architect's projects from 1981 to 1983 had already been exhibited.⁵

The *Riga Project*, developed in 1985 for the capital of the Republic of Latvia, is composed of numerous structures scattered in the urban space of the Baltic city. The proposal is made up of multiple sheets on paper, drawn in watercolor with dark tones. *Vladivostok*, a publication to be published a few years later, will show in colour most of the plates made for *Riga*, as well as the projects entitled *Vladivostok* and *Lake Baikal*.⁶ The explanatory writings of some of the buildings proposed, such as *House of the Keeper of the Angel of Rilke* (Figure 1), *House of the Suicide* or *Museum of the History of the Town* will expose links between object and subject

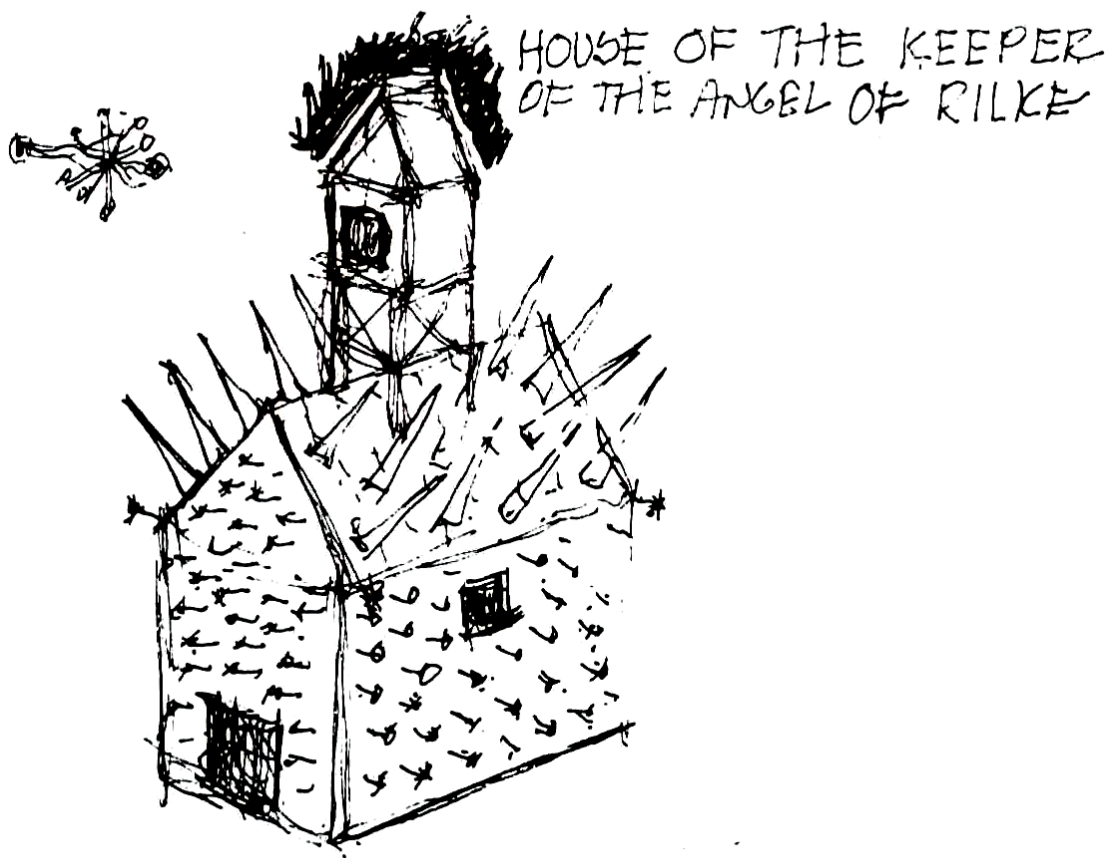


Figura 1. Boceto realizado a tinta *La Casa del Guardián de los Registros de Rilke*. John Hejduk.

Figure 1. Ink sketch of *House of the Keeper of the Angel of Rilke*. John Hejduk.

el autor no lo defina como en otras propuestas de forma concreta.⁷ Las propuestas que fueron presentadas para ciudades como Venecia, Praga o Berlín se propondrán también para Vladivostok, estableciendo una relación con las trilogías anteriores, la de Venecia o la de Berlín.

Venecia, Praga, Berlín, Riga, Vladivostok y el lago Baikal son ubicaciones de proyectos que se suceden en el

of each piece, although the author does not define it as in other proposals in a concrete way.⁷ The proposals that were presented for cities such as Venice, Prague or Berlin will also be proposed for Vladivostok, establishing a relationship with the previous trilogies, that of Venice or that of Berlin.

Venice, Prague, Berlin, Riga, Vladivostok and Lake Baikal are locations of projects that follow one

tiempo, con la característica de que la latitud de las ciudades nos dirige progresivamente hacia el norte. Todas se relacionan con el agua al aparecer canales, ríos, puertos o lagos. Las estructuras se dispersan entre edificaciones, sin planos que las ubiquen de un modo definido. ¿Qué planteaba John Hejduk en estas ciudades que cada vez se ubicaban más al norte de Europa?

Las 96 estructuras de esta trilogía, compuesta por Riga, Vladivostok y Lago Baikal, expuestas en dibujos coloreados con acuarela, expresan la particularidad de un proyecto realizado mediante trazos muy bastos. El perfil de estructuras, edificios, barcos y árboles definen una atmósfera que muestra una pesadumbre que va más allá de la definición de un proyecto urbano. Cielos nublados, sombras acusadas, colores oscuros o la propia definición de las piezas nos presentan una cierta desolación, lo que podría denominarse un estado de ánimo pesimista acerca de la ciudad.⁸

El Centro Cultural, un edificio de varias plantas ubicado en una de las plazas más relevantes del proyecto, junto a *La Noria del prisionero*, *El jardín de los Ángeles*, *El Edificio del Tiempo* o *La Prisión* (Figura 2) ocupan un lugar principal.⁹ Las explicaciones de John Hejduk sobre estos edificios son narraciones definidas a partir de poéticos acontecimientos narrados en prosa. Estos edificios, expuestos como un “espacio en el que las cosas existen en el modo en el que existen los hombres,”¹⁰ ofrecen un carácter inquietante sobre la ciudad según las numerosas diferencias que el mismo proyecto presenta.

Estas estructuras ubicadas en la ciudad evidencian proezas, en el sentido de proponer cambios culturales y sociales para la ciudad, al presentar unos hechos que normalmente quedan ocultos o son inexistentes a la vista de la ciudadanía.¹¹ Por ejemplo, *La Casa del Suicida*¹² —y desde una lectura propia a los poemas de Hejduk— es presentada sepultando a su habitante desde el exterior,¹³ insinuando el acto suicida desde un motivo que es consecuencia de otros ámbitos ajenos

after the other in time, with the characteristic that the latitude of the cities directs us progressively towards the north. All of them are related to water as canals, rivers, harbours or lakes appear. The structures are dispersed among buildings, without plans that locate them in a defined way. What did John Hejduk propose in these cities that were increasingly located to the north of Europe?

The 96 structures of this trilogy, composed of Riga, Vladivostok and Lake Baikal, exhibited in drawings colored with watercolor, express the particularity of a project carried out with very rough strokes. The outline of structures, buildings, ships and trees define an atmosphere that shows a heaviness that goes beyond the definition of an urban project. Cloudy skies, sharp shadows, dark colors or the very definition of the pieces present us with a certain desolation, which could be called a pessimistic mood about the city.⁸

The Cultural Center, a multi-story building located in one of the most relevant squares of the project, together with the *Prisoner's Ferris Wheel*, *Garden of the Angels*, the *Building of Time* or *Prison* (Figure 2) occupy a significant place.⁹ The explanations of John Hejduk of these buildings are narratives defined from poetic events explained in prose. These buildings, explained as a “space in which things exist in the way in which men exist,”¹⁰ offer an unsettling character about the city according to the many differences the project itself presents. The drawings and explanations allude to lonely people who emphasise the desolate character of the drawing through the strokes and muted colors.

These structures located in the city demonstrate prowess, in the sense of proposing cultural and social changes for the city, by presenting facts that are normally hidden or non-existent in the eyes of the citizens.¹¹ For example, *House of the Suicide*¹² —and from a proper reading of the poems of Hejduk— is presented as welded shut from the outside,¹³ insinuating the causes of a suicidal act where the motive may be a consequence of



Figura 2. Dibujo de trazos gruesos realizado en acuarela. *El Centro de Cultura* en la esquina superior izquierda. *El edificio del Tiempo* en el centro, junto a *La Noria del prisionero* ubicada a su derecha. *El Jardín de los Ángeles* queda en la parte inferior izquierda de la imagen. Junto al jardín asoman 4 fragmentos salientes de *La Prisión*, cortados por el marco inferior horizontal. John Hejduk.

Figure 2. Drawing of thick strokes made in watercolor. *The Cultural Center* in the upper left corner. *The Building of Time* in the center, next to the *Prisoner's Ferris Wheel* located to its right. *Garden of the Angels* is in the lower left part of the image. Next to the garden are 4 protruding fragments of *Prison*, cut by the horizontal lower frame. John Hejduk.

a su habitante. En *El Comisionado de Educación*,¹⁴ en una alegoría a los trabajos de los estudiantes, el autor comenta: "Había hecho un vestido de rosas recién cortadas, rosas de color rojo intenso que cubría todo su cuerpo. La única zona que dejó expuesta fueron sus ojos, que eran de color azul de Prusia."¹⁵ También, sobre la casa del *Alcalde/Cardenal*¹⁶ propuesta para la ciudad manifiesta que "los Cardenales hablan de las

other spheres unrelated to its inhabitant. In *Commissioner of Education*,¹⁴ in an allegory of the students' work, the author comments: "She had made a dress of recently cut roses, deep red roses which covered her entire body. The only area she left exposed were her eyes; they were Prussian blue."¹⁵ Also, about the house *Mayor/Cardinal*¹⁶ proposal for the city states that "The Cardinal

alegrías del cielo y el Alcalde habla de los horrores de la tierra.”¹⁷ Un último ejemplo en *El Lago Baikal* —no perteneciente a Riga— es la pieza diseñada para *El Médico Forense*.¹⁸ Sobre ella dice: “Está preocupado por el aumento de los fraticidas. Su mayor placer es el momento en que el filo para la autopsia se coloca suavemente, verticalmente a la piel exterior, presionando, pero sin sangrar del todo.”¹⁹

ACONTECIMIENTOS DEL ALMA

El Jardín de los Ángeles, que aparece en el lado inferior izquierdo de la figura 3, “está cerrado en tres lados por muros de tres metros de altura. El cuarto lado tiene aberturas que conducen a pasillos metálicos con forma de serpiente. El jardín tiene una cuadrícula de árboles. Los árboles están plantados para que puedan ser utilizados como perchas para los ángeles. Cuando un ángel se posa en una rama que queda libre, las alas del ángel aletean en un movimiento armónico creando un ligero viento. El aire entonces tiene el aroma de las almendras.”²⁰

En el hecho de posarse los ángeles sobre las ramas de los árboles para mover sus alas, Hejduk expresa la condición espiritual de este jardín vallado y, además, nos hace ver la posible existencia de los ángeles en la ciudad. Nos permite imaginar cómo mueven las alas cuando el viento sopla o al ver temblar las hojas de los árboles. El poema lleva consigo la activación de presencias no visibles. Por un lado, la de los ángeles, por otro la del aroma. No obstante, mientras en un principio desconcierta el vínculo entre el aroma de las almendras y la espiritualidad del ángel, posteriormente parece tener una conexión referida a los contrastes que John Hejduk plantea en muchos de sus proyectos desde una actitud en la que se muestran ámbitos opuestos.

Si bien puede entenderse en la cultura occidental que la presencia de un ángel da a entender una espiritualidad, ¿qué está queriendo decir con el aroma que tienen las almendras? ¿A qué se refiere este contraste del olor que porta el aire tras un aleteo del ángel? El

speaks of the joys in heaven and the Mayor speaks of the horrors on earth.”¹⁷ A final example in *Lake Baikal* —not belonging to Riga— is the piece designed for *The Medical Examiner*.¹⁸ About it he says: “He is disturbed by the increase in fraticides. His greatest sense of pleasure is the moment when the autopsy blade is placed gently, vertically to the outer skin, touching but not quite indenting.”¹⁹

EVENTS OF THE SOUL

The *Garden of the Angels*, shown on the lower left side of Figure 3, “is enclosed on three sides by walls ten feet high. The fourth side has openings which lead into snake-like metal corridors. The garden has a grid of trees. The trees are planted so that they can be used as angel perches. When an angel lights onto a branch, the angel’s wings flap in a harmonic motion creating a slight wind. The air then has the odour of almonds.”²⁰

In the fact that the angels perch on the branches of the trees to move their wings, Hejduk expresses the spiritual condition of this fenced garden and, in addition, makes us see the possible existence of angels in the city. It allows us to imagine how they move their wings when the wind blows or when we see the leaves of the trees tremble. The poem carries with it the activation of non-visible presences. On the one hand, that of the angels, on the other that of the scent. However, while at first the link between the scent of almonds and the spirituality of the angel is bewildering, later it seems to have a connection to the contrasts that John Hejduk raises in many of his projects from an attitude in which they show opposite spheres.

While it may be understood in Western culture that the presence of an angel implies spirituality, what is meant by the scent of almonds? What does this contrast of the scent that the air carries after a flutter of the angel refer to? The taste



Figura 3. Dibujo de trazos gruesos realizado en acuarela. *El jardín de los Ángeles* en primer plano, *El edificio del Tiempo* arriba a la izquierda seguida de *La Noria del prisionero* y *La Prisión*, ocupando el lado derecho. John Hejduk.

Figure 3. Drawing of thick strokes made in watercolor. *Garden of the Angels* in the foreground, the *Building of Time* on the upper left followed by *the Prisoner's Ferris Wheel* and *Prison*, occupying the right side. John Hejduk.

sabor de una almendra amarga, cuando uno pensaba que iba a probar el sabor dulce y seco del fruto,²¹ es el aroma que contradice, justamente cuando el aleteo es el originado por un ángel. Al fin y al cabo, una manera de entender estas palabras es la insinuación del amargor.

Estos hechos definidos en las descripciones que John Hejduk expone en el proyecto Riga recuperan unas

of a bitter almond, when one thought to taste the sweet and dry taste of the fruit,²¹ it is the aroma that contradicts, just when the fluttering is that originated by an angel. Ultimately, one way to understand these words is the insinuation of bitterness.

These facts defined in the descriptions that John Hejduk exposes in the *Riga Project* recover poetic

realidades poéticas que, en cierta manera, la mayoría de las arquitecturas de finales del siglo XX han olvidado. Alejado de los intereses ejercidos por el capital para el diseño de las ciudades, John Hejduk propone *Riga* como ejemplo para ensalzar espiritualidades en la vida de sus ciudadanos. Con las experiencias propuestas trata de dar a entender nuevas relaciones. El proyecto de John Hejduk da a comprender un nuevo espacio común. Concebido sin un principio o un final, como dirá John Berger, atiende a la atemporalidad, reivindicando continuamente las profecías como si fuesen una condición intrínseca al proyecto.²² Las distintas locuciones, la de cada una de sus propuestas, tratan de abordar el proyecto desde un lenguaje, indiferente, con el fin de mantener esta pronunciación que, una vez es experimentada su expresión, “no puede desaparecer como si nunca hubiera existido.”²³

Es un modo de ubicarnos entre el cuerpo y el espíritu, un lugar hejdukiano que trata de posicionarse entre dos lados como medio que concibe la distinción de diferentes aspectos en uno. “No sólo estructuralmente, sino también metafóricamente, el cuerpo y sus partes, y las conexiones virtuales entre ellas se establecen refiriéndose a un cuerpo y sus órganos.”²⁴ La capacidad que tiene el poema de poder invertir dos partes, haciendo visible lo espiritual e invisible lo corpóreo, da a entender la disparidad que plantea una traslación del lenguaje que se acerca a explicar el alma desde los acontecimientos y las acciones que protagonizan los cuerpos.

CONCEPCIÓN DE *RIGA*, CONCIENCIA DEL TIEMPO

En *Vladivostok*, el primer proyecto presentado para Riga es *The Building of Time*.²⁵ *El Edificio del Tiempo* es una estructura compleja que, al relacionarse con *La Noria del Prisionero*²⁶ desde distintas maneras de entender el tiempo, dificulta el entendimiento de las estructuras que se encuentran a su alrededor. John Berger nos dice que “la primera tarea de cualquier cultura es, en verdad, proponer una comprensión del tiempo de la conciencia.”²⁷ La cultura europea

realities that, in a way, most of the architecture of the late twentieth century has forgotten. Away from the interests exercised by the capital for the design of cities, John Hejduk proposes *Riga* as an example to extol spiritualities in the lives of its citizens. With the proposed experiences, he tries to give an understanding of new relationships. John Hejduk’s project gives to understand a new common space. Conceived without a beginning or an end, as John Berger would say, it is concerned with timelessness, continuously claiming the prophecies as if it were a condition intrinsic to the project.²² The different locutions, that of each of its proposals, try to approach the project from a language, indifferent, in order to maintain this pronunciation that, once its expression is experienced “cannot disappear as if it had never existed.”²³

It is a way of locating ourselves between the body and the spirit, a Hejdukian place that tries to position itself between two sides as a means that conceives the distinction of different aspects in one. “Not only structurally, but also metaphorically, the body and its parts, and the virtual connections among them are established referring to a body and its organs.”²⁴ The poem’s ability to reverse two parts, making the spiritual visible and the corporeal invisible, hints at the disparity posed by a translation of language that comes close to explaining the soul from the events and actions of the bodies.

RIGA CONCEPTION, CONSCIOUSNESS OF TIME

In *Vladivostok*, the first project presented for Riga is the *Building of Time*.²⁵ *The Building of Time* is a complex structure that, when related to the *Prisoner’s Ferris Wheel* from different ways of comprehending time,²⁶ makes it difficult to understand the structures that surround it. John Berger tells us that “the first task of any culture is, in truth, to propose an understanding of the time of consciousness.”²⁷ Contemporary European culture and the globalised

contemporánea y el mundo globalizado ha tratado de construir una ley del tiempo uniforme, abstracta y unilineal, de modo que el conocimiento es tratado en ese ámbito de desafección hacia el tiempo de la conciencia, alejándonos de las sensibilidades que la expresión artística propone. El principal logro de la sociedad capitalista ha sido imponer un modo de entender el tiempo con el propósito de hacerlo medible y homogéneo. Comprender el tiempo de la conciencia, al que John Berger alude, corresponde a tres ámbitos diferenciados e intrínsecamente unidos —comprender, tiempo y conciencia— que han de darse a la vez para su puesta en valor. Es como si las tres palabras estuvieran unidas formando una sola. Comprender significa llegar a entender que no solo existe un tiempo y esta comprensión lleva a tener conciencia de la importancia de cada uno de los distintos tiempos que existen, y a la inversa. "La geografía histórica del capitalismo global ha evolucionado de tal manera que las formas de resistencia espaciotemporales del pasado son cada vez más irrelevantes en la situación actual."²⁸ La relevancia de la inquietud que puede expresar la propuesta de John Hejduk se encuentra en la capacidad que tiene de ligar el espacio tiempo desde sensibilidades que nos permiten percibir la unificación entre tiempo, comprensión y conciencia.

Esta manera de entender el sentido de los vocablos cuando se ligan sus significados, tal como expone Berger, permite referirnos a los proyectos de Hejduk y al significado de su arquitectura. Son modos de percibir las heterogéneas afecciones al tiempo cuando las nuevas relaciones propuestas permiten unificar en un ámbito mental esa comprensión de estados tan diferenciados que se dan en las dimensiones del espacio o el tiempo. Esto nos lleva a hablar de "un espacio de más de cuatro dimensiones, donde la quinta es tanto la memoria como el delirio asociativo."²⁹ Las referencias literarias a las que alude Hejduk y la necesaria educación urbana que permite su propuesta nos llevan a presenciar las posibilidades de la arquitectura como medio para entender esta nueva concepción que impone el arte a través del delirio asociativo que exponen Josep Quetglas y John Berger. Así lo muestra la pieza *El Colapso del Tiempo* (Figura 4).³⁰ Esta es una estructura

world have tried to construct a uniform, abstract and unilinear law of time, so that knowledge is treated in that sphere of disaffection towards the time of consciousness, distancing us from the sensibilites that artistic expression proposes. The main achievement of capitalist society has been to impose a way of understanding time with the purpose of making it measurable and homogeneous. Realizing the time of consciousness, to which John Berger alludes, corresponds to three differentiated and intrinsically united spheres —understanding, time and consciousness— that must be given at the same time in order to be valued. It is as if the three words came together to form a single word. To understand means to come to the point that there is not only one time, and this comprehension leads to an awareness of the importance of each of the different times that exist, and vice versa. "The historical geography of global capitalism has evolved in such a way that the spatiotemporal forms of resistance of the past are increasingly irrelevant in the current situation"²⁸ The relevance of the concern that John Hejduk's proposal can express lies in its capacity to link space-time from sensibilites that allow us to perceive the unification between time, understanding and consciousness.

This way of understanding the meaning of words when their meanings are linked, as Berger explains, allows us to refer to Hejduk's projects and to that of his architecture. They are ways of perceiving the heterogeneous affections to time when the new relations proposed allow us to unify in a mental sphere that understanding of such differentiated states that occur in the dimensions of space or time. This leads us to speak of "a space of more than four dimensions, where the fifth is both memory and associative delirium."²⁹ The literary references to which Hejduk alludes and the necessary urban education that his proposal allows us to witness the possibilities of architecture as a means to understand this new conception imposed by art through the associative delirium exposed by Josep Quetglas and John Berger. This is shown in the piece *The Collapse of Time*.³⁰ (Figure 4). It is a

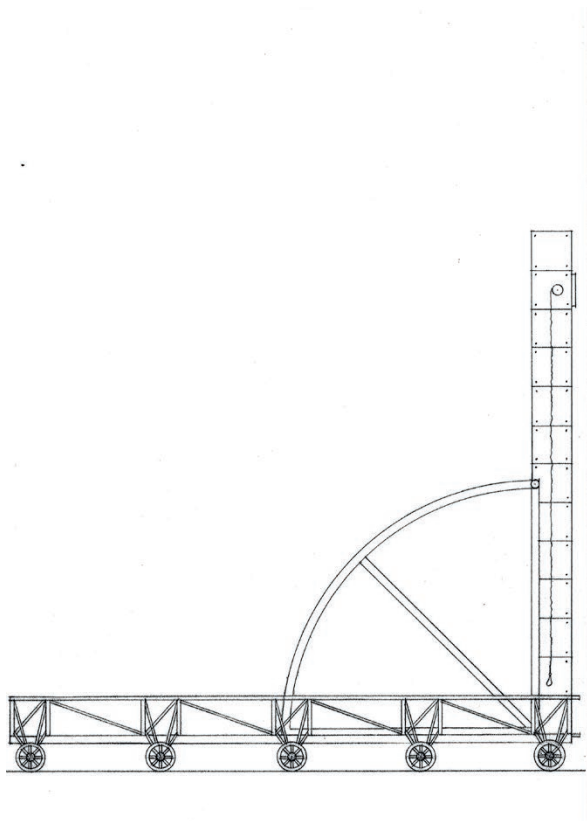


Figura 4. *El Colapso del Tiempo*. Alzado. John Hejduk.

que, como sabemos, se construyó en Londres, en la misma Bedford Square de la Architectural Association donde se ubica la Escuela de Arquitectura. La pieza, fabricada en 1986, es una pieza que se encuentra en el proyecto Riga.³¹ Está conformada por una torre reloj que adopta un movimiento, referido a una condición vertical, otra horizontal y otra a 45 grados enfrentada a una persona sentada en una silla que sube y baja mediante la acción de una polea. En *El Colapso del Tiempo*, según comenta Javier Navarro, el habitante sentado en la silla moviéndose en vertical actúa como mensajero flotando entre el cielo y la tierra. "Hejduk lo presenta como un ángel —al que Rainer-María Rilke había hecho referencia años antes— que se mueve en el ámbito entre las dos orillas: el presente y el futuro. Según la definición del poeta (...), los ángeles

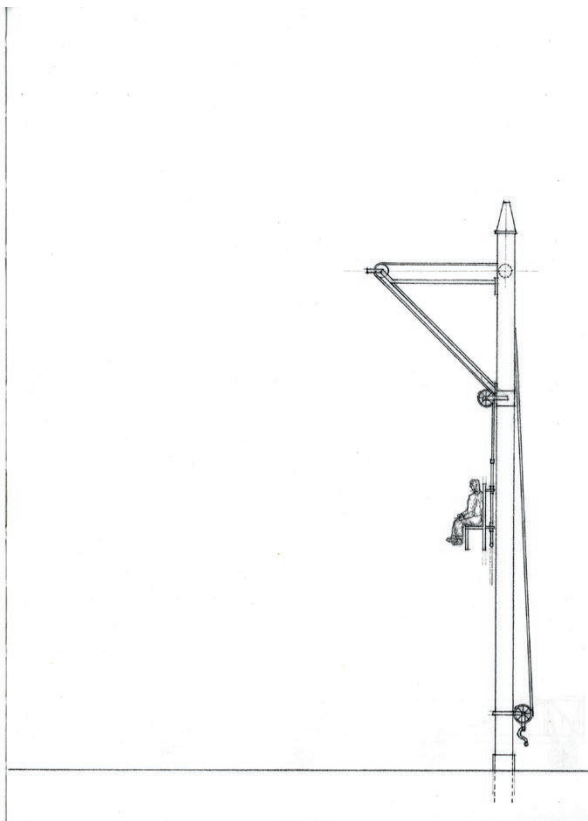


Figure 4. *The Collapse of Time*. Elevation. John Hejduk.

structure that, as we know, was built in London, in the same Bedford Square of the Architectural Association where the School of Architecture is located. The piece, manufactured in 1986, is a piece that is in the *Riga Project*.³¹ It consists of a clock tower that adopts a movement, referring to a vertical condition, another horizontal and another at 45 degrees facing a person sitting on a chair that rises and falls through the action of a pulley. In *The Collapse of Time*, according to Javier Navarro, the inhabitant sitting on the chair moving vertically acts as a messenger floating between heaven and earth. "Hejduk presents him as an angel —to which Rainer-Maria Rilke had referred years before— who moves in the realm between the two shores: the present and the future. According to the poet's

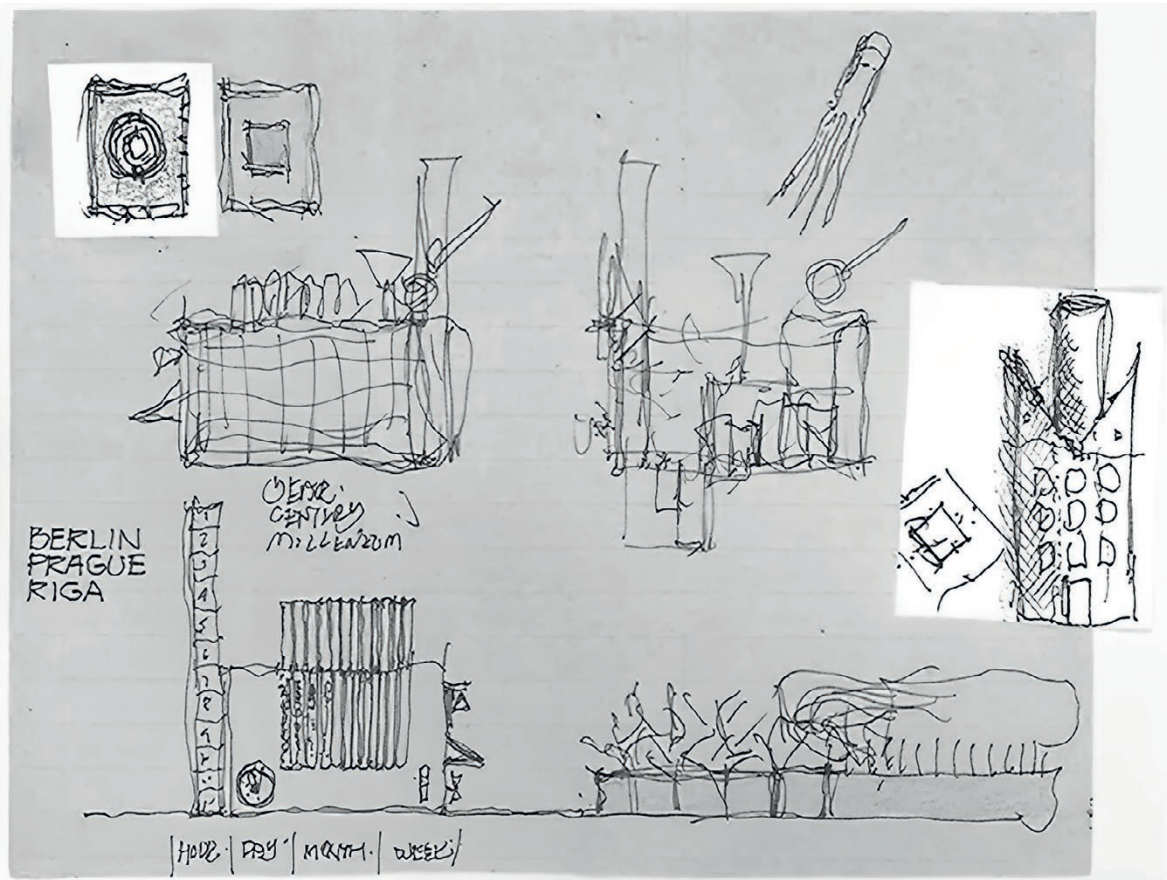


Figura 5. Bocetos realizados a tinta sobre *El edificio del Tiempo*. Alzados este y oeste (arriba y abajo en el lado izquierdo), y sección oriente-occidente (arriba a la derecha) junto a las plantas y alzados del edificio Senado/Consejo. John Hejduk.

Figure 5. B Ink sketches on the *The Building of Time*. East and west elevations (top and bottom left), and east-west section (top right) next to the floor plans and elevations of the Senate/Council building. John Hejduk.

son entidades incapaces de decidirse entre lo visible y lo invisible, en una eterna fechoría escurridiza."³² *El Colapso del Tiempo* es uno de los proyectos en los que Hejduk muy claramente plantea una diferenciación sobre el tiempo.

El Edificio del Tiempo de Riga es significativo desde las piezas que lo componen. En uno de los bocetos (Figura 5) Hejduk alude concretamente a horas, días, meses, semanas, años, siglos y milenios. Por otra parte, la construcción se refiere a la naturaleza del tiempo,

definition (...), angels are entities incapable of deciding between the visible and the invisible, in an eternal, elusive misdeed."³² *The Collapse of Time* is one of the projects in which Hejduk very clearly poses a differentiation about time.

The Building of Time of Riga is significant from the pieces that compose it. In one of the sketches (Figure 5) Hejduk specifically alludes to hours, days, months, weeks, years, centuries and millennia. On the other hand, the construction

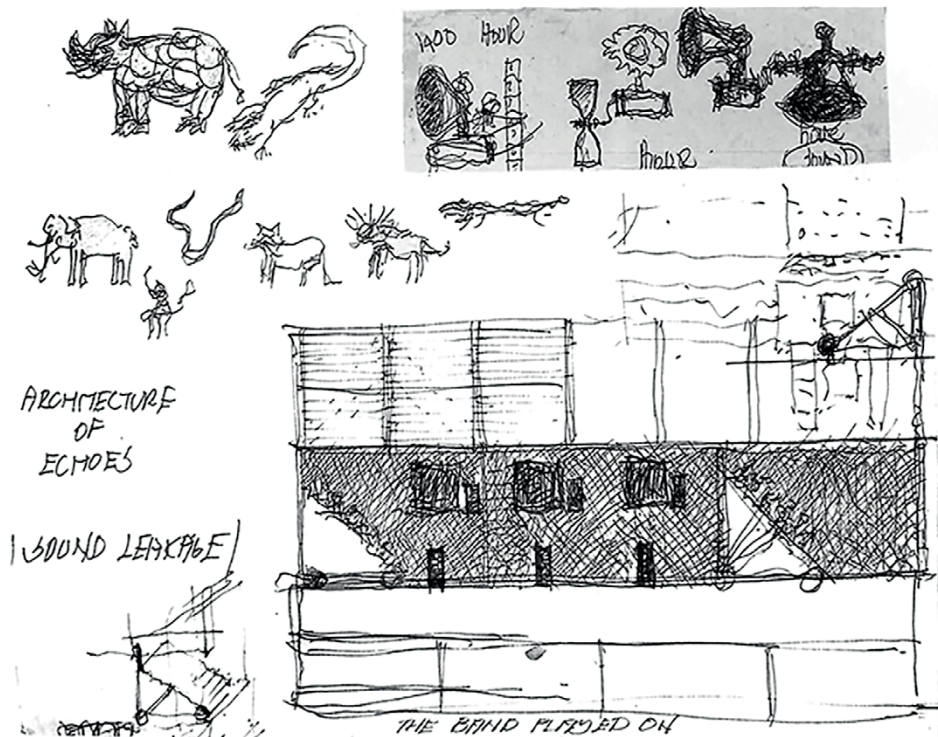


Figura 6. Bocetos realizados a tinta sobre *El Centro de Cultura*. Sección con las gradas móviles abiertas a *El Edificio del Tiempo*. John Hejduk.

Figura 6. Ink sketches of the *Cultural Center*. Section with open mobile bleachers the *Building of Time*. John Hejduk.

que "puede ser vista, experimentada y escuchada."³³ Hay un diseño por apreciar visualmente el tiempo. Es mediante la acción de un molinillo que pulveriza los bloques de granito de la pared oriental durante el ciclo de un año, que es lo que tarda en deshacerse cada una de las piedras. Contigua se encuentra *La Noria del prisionero* y entre ellos, en la parte contraria al canal, está *El Jardín de los Ángeles*. Al otro lado se encuentra *El Centro de Cultura*. Dispone de un hueco por el que el edificio derrama la pronunciación de sonidos al ser presionado el espacio por las gradas en movimiento desde su interior (Figura 6), inundando con sonidos el edificio contiguo.³⁴

El Edificio del Tiempo tiene unas protuberancias que se elevan en dirección a occidente, hacia *El Centro*

refers to the nature of time, which "can be seen, experienced and heard."³³ There is an intent to visually appreciate time. It is through the action of a grinder that pulverises the granite blocks of the eastern wall during the cycle of a year, which is how long it takes to break down each of the stones. Adjacent is the *Prisoner's Ferris Wheel* and between them, on the opposite side of the canal, is the *Garden of the Angels*. On the other side is the *Cultural Center*. It has a hole through which the building spills the pronunciation of sounds when the space is pressed by the steps moving from its interior (Figure 6), flooding the adjoining building with sounds.³⁴

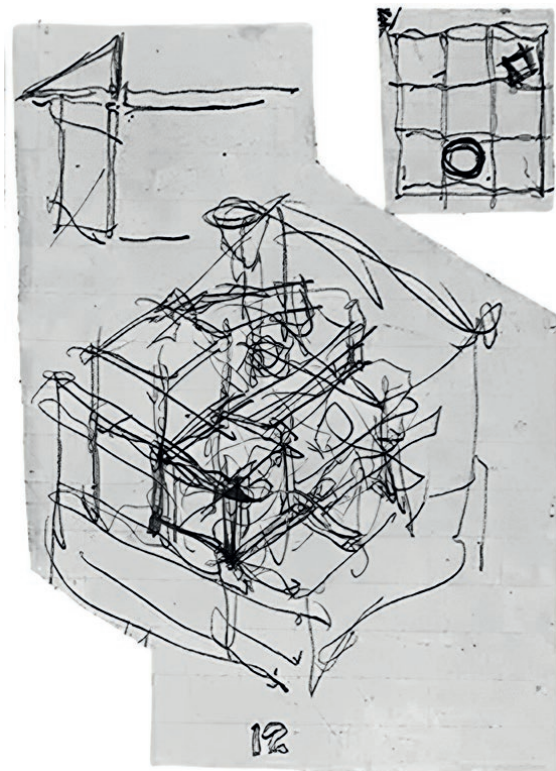


Figura 7. Bocetos de *El Edificio del Tiempo*. Perspectiva con la compartimentación interior. Planta del edificio como reminiscencia de la Texas House (parte superior derecha). John Hejduk.

Figure 7. Sketches of the *Building of Time*. Perspective with the interior compartmentalization. Plan of the building reminiscent of the *Texas House* (upper right). John Hejduk.

de Cultura. El saliente recoge las frecuencias sonoras empujadas por las gradas donde el espectador siente y experimenta una obra artística. Transmiten al edificio, "lleno de mecanismos sobre el tiempo y dirigido al movimiento del tiempo y su erosión y borrado," los sonidos en forma de entonaciones y ecos.³⁵ Se transfieren en forma de reverberaciones, resonancias y cacofonías, como restos de un acontecimiento audiovisual. Distintas compartimentaciones —unas enterradas, otras a ras de tierra, o en un nivel superior que, como reminiscencias de la planta de las *Texas Houses*, puede verse una continuidad en sus obras (Figura 7)— serán portadoras de la descomposición de las frecuencias sonoras en el espacio,³⁶ transformarán la atmósfera, convirtiéndose en susurros hasta difuminarse la percepción sonora.

The Building of Time has protrusions that rise in a westerly direction, towards the *Cultural Center*. The protrusion picks up the sound frequencies pushed by the bleachers where the viewer feels and experiences an artistic work. They transmit to the building, "...filled with time mechanisms and addresses the movement of time and the erosion and erasure of time," the sounds in the form of intonations and echoes.³⁵ They are transferred in the form of reverberations, resonances and cacophonies, like the remains of an audiovisual event. Different compartments —some buried, others at ground level, or on a higher level, which, reminiscent of the floor plan of the *Texas Houses*, can be seen as a continuity in his works (Figure 7) — will be carriers of the decomposition of sound frequencies in space.³⁶ They will transform the atmosphere, becoming whispers until the sound perception is blurred.

Este modo de concebir el acontecimiento, como hecho que se diluye a través de sus rastros sonoros, no solo quedará definido por los sonidos que vienen de *El Centro de Cultura*. En otro aspecto, *El Edificio del Tiempo* se enfrentará a *La Noria del prisionero* en el lado contrario, expresando otra manera de referirse al tiempo en su sentido opuesto y en referencia al paso del tiempo lineal.

EL PRISIONERO

John Hejduk plantea que quien va a percibir la descomposición de la pared orientada al este de *El Edificio del Tiempo* sea un presidiario. La aparición del prisionero en esta plaza lleva a relacionar estos edificios desde el sentido que tiene la condena y por tanto también desde una alusión a la linealidad del paso del tiempo en el prisionero, a quien por regla general se le ha privado de movimiento por el espacio público.

Walter Benjamin, refiriéndose a la prisión de La Bastilla, escribe lo siguiente: "se enviaba solo a los individuos acusados de atentar contra la seguridad del Estado. Unos eran prisioneros del Estado y otros prisioneros de la policía. Los prisioneros del Estado eran los que habían sido declarados culpables de maquinaciones, conspiraciones, traiciones y otros actos por el estilo, y los mucho más numerosos prisioneros de la policía eran escritores, libreros, grabadores y hasta encuadernadores, hombres y mujeres, que supuesta o realmente habían hecho con los libros algo que disgustó al rey o a sus protegidos."³⁷

Benjamin plantea cómo el motivo que obliga a cumplir condena en la prisión de la Bastilla estaba cargado de una reprimenda del rey que censuraba a los encuadernadores y libreros por aquello que publicaban.³⁸ Esta represión hacia un grupo determinado de personas, los libreros, estaba muy lejos de ser algo disuasorio, como intención para apartar un objetivo perverso. "Todas estas cosas demuestran que la Bastilla era un instrumento del poder y muy poco de la justicia."³⁹

This way of conceiving the event, as a fact that is diluted through its sound traces, will not only be defined by the sounds coming from the *Cultural Center*. In another aspect, the *Building of Time* will confront the *Prisoner's Ferris Wheel* on the opposite side, expressing another way of referring to time in its opposite sense and in reference to the passage of linear time.

THE PRISONER

John Hejduk suggests that the person who will perceive the decomposition of the east-facing wall of the *Building of Time* is a prisoner. The appearance of the prisoner in this square leads to relate these buildings from the sense of the sentence and therefore also from an allusion to the linearity of the passage of time in the prisoner, who as a general rule has been deprived of movement in public space.

Walter Benjamin, referring to the prison of the Bastille, writes the following: "Only those individuals accused of threatening the security of the State were sent there. Some were prisoners of the State and others prisoners of the police. The prisoners of the State were those who had been found guilty of machinations, conspiracies, treasons and the like, and the much more numerous prisoners of the police were writers, booksellers, engravers and even bookbinders, men and women, who had supposedly or actually done something with books that displeased the king or his protégés."³⁷

Benjamin argues that the motive for serving time in the Bastille prison was a reprimand from the king, who censured bookbinders and booksellers for what they published.³⁸ This repression towards a certain group of people, the booksellers, was far from being a deterrent, as an intention to remove a perverse objective. "All these things show that the Bastille was an instrument of power and very little of justice."³⁹

En la propuesta *Riga* hay algo de esto, se da a entender la prisión como una estructura que expone argucias propias de la ciudad, en la que alguna vez nos sentimos prisioneros en muy distintos aspectos por normativas o prohibiciones que impiden nuevas posibilidades artísticas. Tiene un carácter alegórico al tratarse de una prisión ubicada en una noria. *La Noria*⁴⁰ es un edificio que se repite en la obra de John Hejduk—como *El Teatro*, *La Torre*, *El Cementerio*, o *El Puente*—. Normalmente queda referido al tiempo y equipara el movimiento de la rueda hasta hacerla coincidir con su inicio, aludiendo de algún modo a una repetición cíclica. Otra de las norias más inquietantes propuestas por John Hejduk, ubicada en el valle de los susurros remotos, en *Victims II*, está en *El Cementerio de los Asesinos*.⁴¹ "Al otro lado del canal, la llanura del sur está llena de estructuras de acero en forma de noria, la mitad en la tierra (dentro de las ranuras) y la otra mitad en el cielo. Las ruedas se mueven lentamente en sentido contrario a las agujas del reloj. Suspendidos de las norias hay ataúdes de acero, que se mueven con rapidez al ritmo de las ruedas. Este lugar recibe el nombre de Cementerio de los Asesinos. / Es un lugar donde los pájaros no cantan y la luz no penetra, y sólo se oye a duras penas un lamento sobrenatural. Es un lugar donde lo inaceptable es inaceptable."⁴² También así lo refiere Gabriel Bascones en su libro *Francesco Venezia, John Hejduk y el arte de la memoria*.⁴³

La Noria del Prisionero alude a un condenado, quien también ejerce un oficio —como el librero, el encuadernador, o el grabador—. Si es así, ¿cuál es su oficio si realmente se le puede atribuir alguno? ¿Quién es aquel que es condenado a dar vueltas con el fin de ver cómo el paso del tiempo va borrando los bloques de granito en *El Edificio del Tiempo*?

Si nos preguntamos quién ocupa la noria en *Riga*, deberíamos acudir al dibujo *The numbers of Toledo* (Figura 8) y al dibujo *The Architect's Wheel* (Figura 9) publicados en *Soundings*.⁴⁴ Un hombre —como en el dibujo de Leonardo— se encuentra ocupando el interior de una rueda a la que se le atribuyen los números de un reloj de manecillas. El paso del tiempo se identifica directamente por los números

In the *Riga* proposal there is something of this, the prison is understood as a structure that exposes the city's own tricks, in which we once felt imprisoned in many different aspects by regulations or prohibitions that prevent new artistic possibilities. It has an allegorical character since it is a prison located in a Ferris wheel. The *Ferris Wheel*⁴⁰ is a building that is repeated in John Hejduk's work —such as the *Theater*, the *Tower*, the *Cemetery*, or the *Cross-Over Bridge*—. It usually refers to time and equates the movement of the wheel to coincide with its beginning, alluding in some way to a cyclical repetition. Another of the most disturbing Ferris wheels proposed by John Hejduk, located in the valley of the remote whispers, in *Victims II*,⁴¹ is in the *Cemetery of the Murderers*. "Across the canal, the southern plain is filled with Ferris wheel-like steel structures half in the earth (within slots) and half in the sky. The wheels move slowly counterclockwise. Suspended from the Ferris wheels are steel coffins, moving slightly to the rotation of the wheels. This place is named the Cemetery of the Murderers. / It is a place where the birds fail to sing and the light does not penetrate, and only an unearthly lament can barely be heard. It is a place where the unacceptable is unaccepted."⁴² This is also what Gabriel Bascones refers to in his book *Francesco Venezia, John Hejduk and the art of memory*.⁴³

The *Prisoner's Ferris Wheel* alludes to a condemned man who also has a trade profession —like the bookseller, the bookbinder, or the engraver. If so, what is his trade? If indeed any can be attributed to him. Who is the one who is condemned to walk around in order to see how the passage of time erases the granite blocks in the *Building of Time*?

If we wonder who occupies the Ferris wheel in *Riga*, we should turn to the drawing *The numbers of Toledo* (Figure 8) and the drawing *The Architect's Wheel* (Figure 9) published in *Soundings*.⁴⁴ A man —as in Leonardo's drawing— is found occupying the interior of a wheel to which the numbers of a clock with hands are attributed. The passage of time is directly identified by the numbers

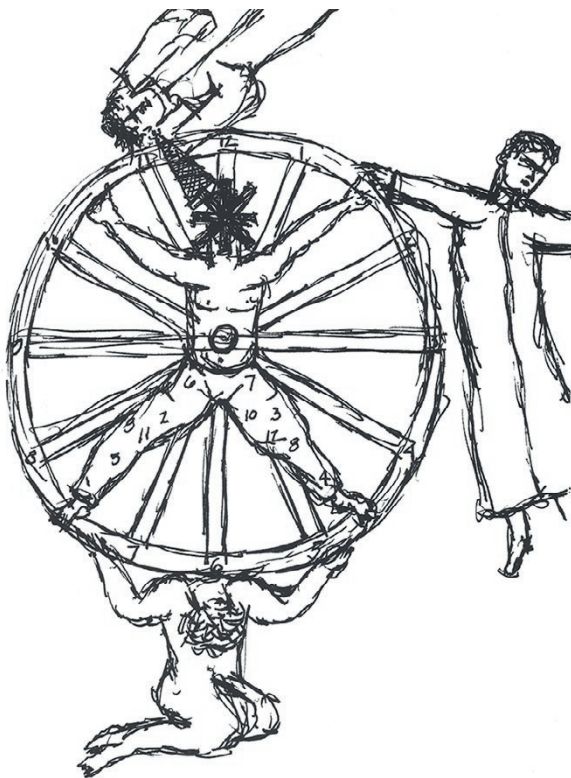


Figura 8. *The numbers of Toledo*. John Hejduk.

Figure 8. *The numbers of Toledo*. John Hejduk.

tatuados en su cuerpo. La rueda la componen 12 radios que unen el centro del círculo con las horas. El hombre no se encuentra solo. Una mujer sostiene el peso de la rueda y su contenido —quizás sea ella la arquitectura—. Fuera del círculo, dos personajes le acompañan en actitud sospechosa. La cara del hombre que protagoniza el interior de la rueda está tapada por un signo referido a los ejes cardinales. Adquieren tal grosor que su rostro es literalmente tapado por esta referencia que tenemos las personas para ubicarnos en el espacio.

Leyendo el poema que acompaña a la ilustración *The Architect's Wheel*, quizás podamos descubrir el oficio del condenado en *La Noria del Prisionero*. Una lectura al poema, entre tantas lecturas a las estrofas, quizás nos muestre ese sentido que relaciona el sabor amargo y contrariado o el sentido de batir las alas según

tattooed on his body. The wheel is composed of 12 spokes that connect the center of the circle with the hours. The man is not alone. A woman supports the weight of the wheel and its contents —perhaps she is architecture. Outside the circle, two characters accompany him in a suspicious attitude. The face of the man inside the wheel is covered by a sign referring to the cardinal axes. They become so thick that his face is literally covered by this reference that people have to locate ourselves in space.

Reading the poem that accompanies the illustration the *Architect's Wheel*, perhaps we can discover the work of the condemned in the *Prisoner's Ferris Wheel*. A reading of the poem, among so many readings of the stanzas, may show us that sense that relates the bitter and disgruntled taste or the sense of flapping wings

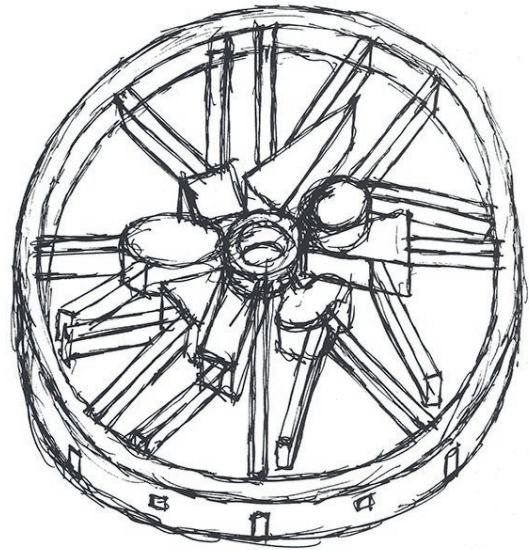


Figura 9. *The Architect's Wheel*. John Hejduk.

Figure 9. *The Architect's Wheel*. John Hejduk.

el texto que acompaña a *El Jardín de los Ángeles*. El poema dice así:

- 1 Él alzó su voz
hacia la menguante
perspectiva
mientras ella retrocedía
dejándole
un eco.
- 2 Él le dibuja una rosa
y la clavó en su ataúd.
- 3 La forma de sus ojos
era la forma de su boca
formando una trilogía
él la besó
su sabor era de óxido
ella sonrió
ante su asombro
los labios suyos se volvieron negros
- 4 Ella replicó,
"El arquitecto mantiene su
geometría de nítido contorno"⁴⁵

according to the text that accompanies *Garden of the Angels*. The poem goes like this:

- 1 He threw his voice
into the diminishing
perspective
as she receded
leaving him
an echo.
- 2 He drew her a rose
and nailed it to her coffin.
- 3 The shape of her eyes
were the shape of her mouth
forming a trilogy
he kissed her
her taste was of rust
she laughed
at his astonishment
his lips turned black.
- 4 She replied,
"Architect keep your
hard-edge geometry"⁴⁵

Yo revelaré mi suavidad
Mis pechos son
más hermosos
que las agujas de las iglesias"

I will keep my softness.
My breasts are
more beautiful
than church spires."

5 "Siente mi cuerpo
Arquitecto
así que tus planos
no serán tan rígidos
escucha el sonido
de mi voz
tal como sabes
que el volumen es
mi alma está hecha
no de sustancia
tu espacio podría
ser el mismo
Yo estoy hecha
para nacer ¿y tú?"

5 "Feel my body
architect
so your plans
will not be so rigid
listen to the sound
of my voice
so you will know
what volume is
my soul is made
of no substance
your space might
be the same
I am made
for birth and you?"

6 ÁNGEL DEVORADOR
El ángel descendió volando
en su hábitat
y como un puercoespín
liberando las púas
lanzó todas sus plumas
a la sangre de los corazones
de los torturadores de mártires
para ser derramada
coloreando la tierra."⁴⁶

6 DEVOURING ANGEL
The angel flew down
within range
and like a porcupine
releasing its needles
shot all his feathers
into the hearts' blood
of the martyrs' torturers
o be spilled
staining the earth."⁴⁶

Ella, la arquitectura, se presenta como tal al inicio del poema. Él, el arquitecto, acaba de morir. No lo parece, leyendo el poema da la sensación de que es una mujer quien ha fenecido. Es él quien está dentro del ataúd. Le dibuja una rosa que clava en el interior de la caja, aunque no lo dice. Besa la arquitectura, de quien se despide, de ahí el sabor a óxido tras el tacto. Los labios negros indican su estado. Esta le invita a ser parte de su alma, a sentir. Su alma es forma espacial.

She, architecture, is presented as such at the beginning of the poem. He, the architect, has just died. It does not seem so, reading the poem gives the sensation that it is a woman who has passed away. It is he who is inside the coffin. He draws a rose that he affixes inside the box, although he does not tell her this. He kisses architecture, to whom he says goodbye, hence the taste of rust after touch. The black lips indicate her state. She invites him to be part of her soul, to feel. Her soul is spatial form.

A grandes rasgos, el poema propone ir descubriendo quiénes forman parte del diálogo. Parece una conversación sobre la diferencia de ser cuerpo o espacio. La última parte, titulada Ángel devorador,

Broadly speaking, the poem proposes to discover who is part of the dialogue. It seems like a conversation about the difference between being body or space. The last part, entitled *DEVOURING ANGEL*,

es donde el arquitecto, convertido en ángel, acaba disparando sus plumas como un vengador tras comprender su sentido en la tierra. Antes de disparar apunta, y lo hace no al corazón sino a la sangre de los corazones. Disparar al corazón para un humano es dar muerte, para un ángel es dar enamoramiento. Es por lo que dispara a la sangre, para activarla, para hacerla mover. Pero ¿quiénes son los torturadores de mártires? ¿A quién dispara el ángel? Si momentos antes, en el poema, la arquitectura invita al arquitecto a dejar la geometría, a quien dispara es a quien le enseñó a dibujar. Los torturadores de mártires, en esa alusión que hace John Hejduk sobre el inicio de los estudios de la arquitectura en referencia al aprendizaje de la geometría, son los profesores de arquitectura.⁴⁷ Somos quienes hacemos sacrificar al estudiante para que defienda unas convicciones que son instruidas, aquellas que, en muchos casos, nos enseñaron. De algún modo, nos dice que somos quienes convierten al arquitecto en abnegado. El poema nos hace pensar en la importancia de saber todo aquello que uno ha dejado de aprender. Los versos terminan derramando la sangre y coloreando la tierra. Aunque podría traducirse desde la acción de manchar la tierra, el poema tiene un final mucho más dulce. Nos hace ver la importancia de mover la sangre que, por otro lado, circula con mayor rapidez cuando los estudiantes de arquitectura trabajan en una búsqueda de ese sentido de verdad y de la conciencia del tiempo. Colorear la tierra, en este caso, tiene que ver más con una acción muy hejdukiana que es hacer ver estas acciones que quedan ocultas en nuestras vidas.

DE LA HETEROGENEIDAD DE MICHEL FOUCAULT A MARCEL PROUST COMO REFERENTES

La Prisión y La Noria del Prisionero establece vínculos con Foucault en este ámbito carcelario, pero también desde la propuesta *Riga*.⁴⁸ Las formas extraordinariamente variadas con las que Foucault nombrara los contraespacios en el Círculo de Estudios Arquitectónicos de París cuando el 14 de marzo de

is where the architect, transformed into an angel, ends up shooting his feathers like an avenger after understanding his meaning on earth. Before shooting he aims, and he does so not at the heart but at the blood of hearts. Shooting at the heart for a human is to kill, for an angel it is to fall in love. That is why he shoots at the blood, to activate it, to make it move. But who are the torturers of martyrs? Who does the angel shoot at? If moments before, in the poem, the architecture invites the architect to leave geometry, the one he shoots is the one who taught him to draw. The torturers of martyrs, in that allusion that John Hejduk makes about the beginning of the studies of architecture in reference to the learning of geometry, to whom he refers is to the professors of architecture.⁴⁷ We are the ones who make the student sacrifice in order to defend convictions that are instructed, those that, in many cases, we were taught. In a way, it tells us that we are the ones who turn the architect into a self-sacrificing one. The poem makes us think about the importance of knowing everything that one has failed to learn. The verses end by spilling the blood and colouring the earth. Although it could be translated from the action of staining the earth, the poem has a much sweeter ending. It makes us see the importance of moving the blood that, on the other hand, circulates more quickly as architecture students work on a quest for that sense of truth and awareness of time. Colouring the earth, in this case, has more to do with a very Hejdukian action which is to make us see these actions that are hidden in our lives.

FROM MICHEL FOUCAULT'S HETEROGENEITY TO MARCEL PROUST AS A REFERENT

The *Prison* and the *Prisoner's Ferris Wheel* establishes links with Foucault in this prison context, but also from the *Riga* proposal.⁴⁸ The extraordinarily varied forms with which Foucault named the counterspaces at the Circle of Architectural Studies in Paris when he was invited to give a

1967 es invitado a impartir una conferencia sobre las que proponía una nueva analítica, sucede casi 20 años antes de la propuesta de Hejduk.⁴⁹ Esta diferencia parece descontextualizar las relaciones entre la propuesta *Riga* y las estructuras que propone “hasta que finalmente las convierte en mecanismos transformadores que invitan a la transgresión de esquemas conocidos.”⁵⁰ No obstante, el texto de Foucault se dará a conocer abiertamente en el *Martin Gropius Bau*, el mismo espacio donde John Hejduk expondrá para la IBA, la International Bauausstellung, el *Estudio A* para *El Pintor* y el *Estudio B* para *El Músico* (Figura 10).⁵¹ En otoño de 1984, en la exposición titulada *Idea, procesos, resultados* que tuvo lugar en el Martin Gropius Bau, Foucault autoriza la publicación de su texto.⁵² No es casualidad que las exhibiciones con la que la IBA hace balance de las actividades de reconstrucción y renovación de Berlín aludan a John Hejduk. Hejduk participa activamente a través de *Berlin Masque*, *Victims* y *Berlin night*, o la construcción de un edificio residencial de 4 viviendas en Tegel y los edificios residenciales, con la torre en la Charlottenstrasse, además de la exposición en el *Martin Gropius Bau* de las dos estructuras que debían acompañar a la torre de viviendas.⁵³

Las dos intervenciones, tanto el texto filosófico como las propuestas de arquitectura, supondrán concebir la ciudad como espacio para las tan necesarias relaciones humanas desde la situación que asoló a Europa, concretamente en la devastación de la ciudad de Berlín durante la Segunda Guerra Mundial. El modo de entender la urbe en relación con el ciudadano, desde el ámbito filosófico, no parece quedar vinculado exclusivamente a *Riga*.⁵⁴ El proyecto para la metrópoli letona parece ser una respuesta que surge de la violencia que ha sufrido la ciudad, la arquitectura y el ciudadano desde la Segunda Guerra Mundial, de la que no conseguimos librarnos, y que trata de generar nuevas relaciones.

La conferencia del filósofo francés sobre el conjunto de relaciones que establecen los espacios en los que vivimos y los nuevos lugares reales y culturales de los que nos habla, denominados “heterotopías,”⁵⁵ serán entendidas desde la experiencia de ocupar un lugar

lecture on March 14, 1967, on which he proposed a new analytics, occurred almost 20 years before Hejduk’s proposal.⁴⁹ This difference seems to decontextualize the relationships between the *Riga* proposal and the structures it proposes “until it finally turns them into transforming mechanisms that invite the transgression of known schemes.”⁵⁰ However, Foucault’s text will be openly unveiled in the *Martin Gropius Bau*, the same space where John Hejduk will exhibit for the IBA, the International Bauausstellung. *Studio A* for *The Painter* and *Studio B* for *The Musician*.⁵¹ (Figure 10). In the fall of 1984, at the exhibition entitled *Idea, Processes, Results* at the Martin Gropius Bau, Foucault authorizes the publication of his text.⁵² It is no coincidence that the exhibitions with which the IBA takes stock of the reconstruction and renovation activities in Berlin allude to John Hejduk. Hejduk is actively involved through *Berlin Masque*, *Victims* and *Berlin night*, or the construction of a four-unit residential building in Tegel and the residential buildings, with the tower on Charlottenstrasse as well as the exhibition at the *Martin Gropius Bau* of the two structures that were to accompany the residential tower.⁵³

The two interventions, both the philosophical text and the architectural proposals, will involve conceiving the city as a space for the essential human relations from the situation that devastated Europe, specifically in the devastation of the city of Berlin during the Second World War. The way of understanding the city in relation to the citizen, from the philosophical point of view, does not seem to be exclusively linked to *Riga*.⁵⁴ The project for the Latvian metropolis seems to be a response to the violence that the city, architecture and the citizen have suffered since the Second World War, from which we have not been able to free ourselves, and which seeks to generate new relationships.

The French philosopher’s lecture on the set of relationships that establish the spaces in which we live and the new real and cultural places of which he speaks, called “heterotopias,”⁵⁵ will be understood from the experience of occupying a place in the city.

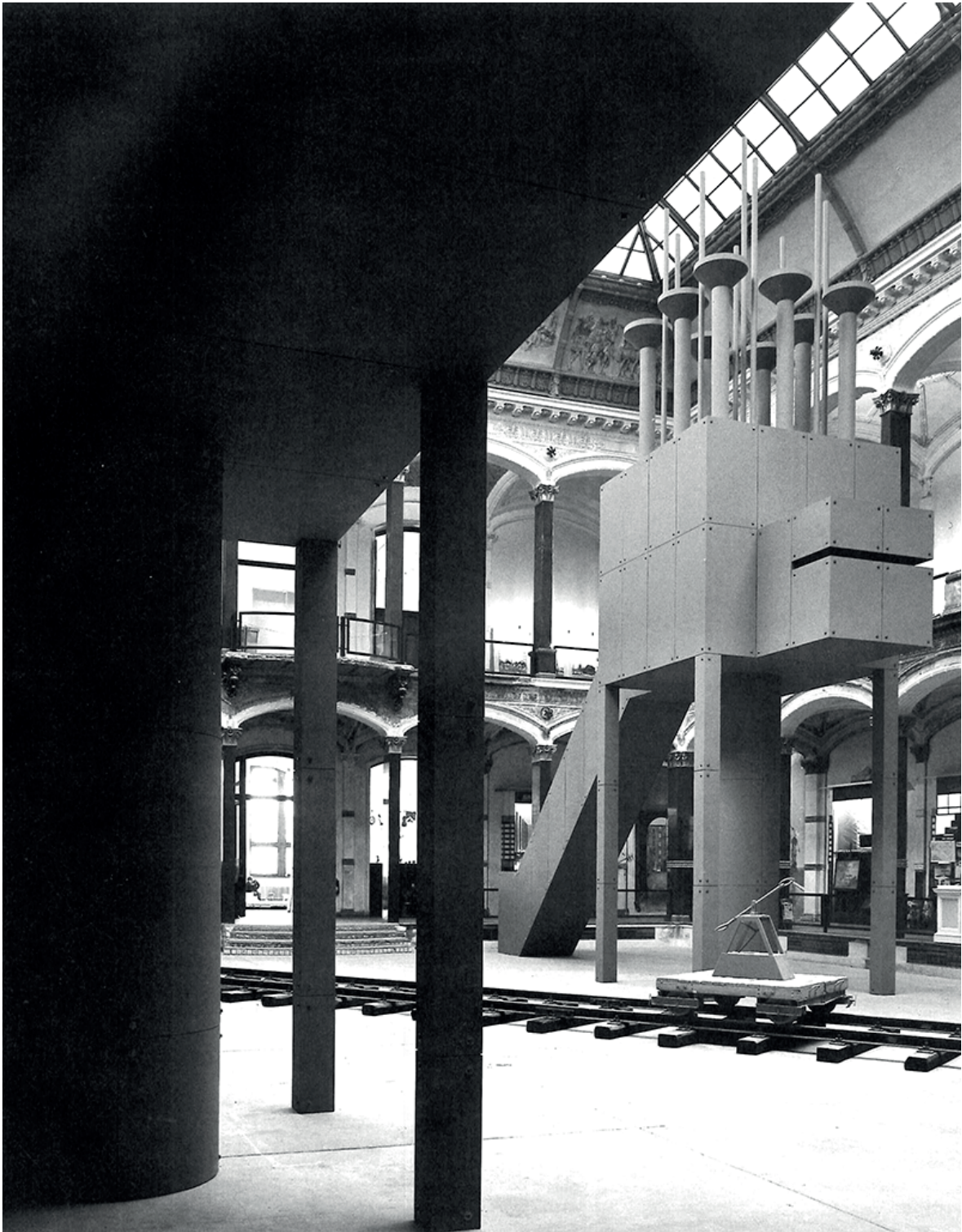


Figura 10. *Estudio A* para *El Pintor*, a contraluz, y *Estudio B* para *El Músico* en el Walter Gropius Bau de Berlín durante una exposición de la IBA. John Hejduk.

Figure 10. *Studio A* for *The Painter*, backlit, and *Studio B* for *The Musician* at the Walter Gropius Bau in Berlin during an IBA exhibition. John Hejduk.

en la ciudad. Viendo el proyecto *Riga* se perciben lazos entre cada una de las 96 estructuras propuestas.⁵⁶ En este sentido, la propuesta introduce “ese tipo de “heterotopía”⁵⁷ que prácticamente ahora desapareció en nuestras civilizaciones.”⁵⁸ Expresa un contenido en el espacio. “Por ejemplo, están los jardines, los cementerios, están los asilos, los prostíbulos, las prisiones, los pueblos del Club Méditerranée, y muchos otros.”⁵⁹ Pero también, “Foucault incluye en su lista de espacios heterotópicos”⁶⁰ una serie de programas que podrán vincularse a los que John Hejduk propondrá. *La Casa de Espera/La Casas del más Viejo, El Museo de Arte Moderno, El Puente de los Ángeles Crucificados o La Casa para los Sintecho*⁶¹ van a quedar referidos para explicar la propuesta en relación con las experiencias propias y desde las posibilidades de generar vínculos en la ciudad desde una concepción del tiempo propio.

Una de las claras referencias de ambos autores, John Hejduk y Michel Foucault, y que comparten con Walter Benjamin, es Marcel Proust.⁶² Proust nos lleva a entender la importancia del acontecimiento que John Hejduk impone en sus proyectos “pues, en efecto, esa eternidad en que Proust nos inicia es el tiempo entrecruzado, no el ilimitado.”⁶³ La extensión narrativa con la que recrea los hechos permite descubrir interminables vínculos cargados de sensibilidad hacia aquello que es perceptible. Las relaciones hacia aquello que puede sentirse del lugar narrado son llevadas a una concepción del tiempo donde se entretejen pensamientos y recuerdos junto a sensaciones e imaginación, fundiéndose la referencia determinada a un momento, a un tiempo que se estira a una dimensión casi inalcanzable.

Hejduk alude a Proust en uno de los proyectos que él considera su declaración más importante, *Los Testigos Silenciosos*.⁶⁴ “Del año 1878 al 1908 era el tiempo pastoral y tenía que ver con Proust.”⁶⁵ Marcel Proust, es citado en el proyecto *The Architect's Wheel*, referenciado como uno de los ocho escritores que se vinculan a las ocho figuras espaciales inscritas en el interior del círculo.⁶⁶ En la novela más conocida de Proust, *En busca del tiempo perdido*, en el volumen sexto titulado *La fugitiva*, menciona a los ángeles de Giotto en Padua. El

Looking at the *Riga Project*, one can perceive links between each of the 96 proposed structures.⁵⁶ In this sense, the proposal introduces “that type of heterotopy”⁵⁷ which has now practically disappeared in our civilizations.”⁵⁸ It expresses a content in space. “For example, there are the gardens, the cemeteries, there are the asylums, the brothels, the prisons, the villages of the Club Méditerranée, and many others.”⁵⁹ But also, “Foucault includes in his list of heterotopic spaces”⁶⁰ a series of programs that can be linked to those that John Hejduk will propose. *Waiting House/ House of the Eldest, Museum of Modern Art, Bridge of the Crucified Angels or House for the Homeless*⁶¹ will be referred to in order to explain the proposal in relation to their own experiences and from the possibilities of generating links in the city from a conception of their own time.

One of the clear references of both authors, John Hejduk and Michel Foucault, and one that they share with Walter Benjamin, is Marcel Proust.⁶² Proust leads us to understand the importance of the event that John Hejduk imposes on his projects “for, in effect, that eternity in which Proust initiates us is the interwoven time, not the unlimited.”⁶³ The narrative extension with which he recreates the facts allows the discovery of endless links charged with sensibility towards that which is perceptible. The relations towards that which can be felt of the narrated place are taken to a conception of time where thoughts and memories are interwoven with sensations and imagination, merging the determined reference to a moment, to a time that stretches to an almost unreachable dimension.

Hejduk alludes to Proust in one of the projects he considers to be his most important statement, *The Silent Witnesses*.⁶⁴ “From 1878 to 1908 was the pastoral time and had to do with Proust.”⁶⁵ Marcel Proust is mentioned in the *Architect's Wheel* project, referenced as one of the eight writers who are linked to the eight spatial figures inscribed inside the circle.⁶⁶ In Proust's best known novel, *In Search of Lost Time*, in the sixth volume entitled *The Fugitive*, he mentions Giotto's angels in Padua. The character

personaje que sufre la desdicha de su amada, cuando su amiga Francisca le transmite que "mademoiselle Albertina se ha marchado," desde la aparentemente infinita desventura, comenta: "Después del almuerzo, cuando no iba a deambular solo por Venecia, me preparaba para salir con mi madre, y subía a mi cuarto para coger unos cuadernos donde tomaba notas para un trabajo que estaba haciendo sobre Ruskin."⁶⁷ Y expone una visita a "la capilla de los Giotto, donde la bóveda entera y el fondo de los frescos son tan azules que parece como si el día radiante hubiera traspasado el umbral con el visitante." La descripción sobre el vuelo de los ángeles muestra que "parece que hubieran existido realmente." Se ven representados estos seres a diferencia de "los ángeles del arte del Renacimiento y de las épocas siguientes, cuyas alas no son sino emblemas y cuya actitud es habitualmente la misma que la de personas celestiales no aladas."⁶⁸ Marcel Proust describe un sentimiento que podríamos comparar con el que John Hejduk nos hace ver cuando establece la diferencia sobre el sentir que existe realmente o cuando es un emblema que representa y usurpa la arquitectura.

TRANSFORMACIÓN DEL TIEMPO

Como colofón, el prisionero enfrentado a la representación constante del paso del tiempo a través del muro que se pulveriza expone cómo la actitud humana, en *Riga*, se desarrolla desde la consecuente condición de los hechos vividos cuando su apariencia se supedita a otras capacidades humanas referidas a la conciencia, a la memoria o a los sentimientos de las personas. Hejduk plantea la condena de sentir ese paso del tiempo lineal que cuenta las vueltas de la noria y los muros que se disgregan cuando no son sentidas las experiencias vividas. Es presentado mediante el escarmiento de tener que girar constantemente en una noria, donde el movimiento sin fin nos muestra esa flagrante atemporalidad de contar el tiempo, de estar inmerso en instantes inmutables. Hejduk nos presenta mitologías, como la de Sísifo, desde la contemporaneidad con la que trata de hacernos ver las condiciones propias de lo

who suffers the misfortune of his beloved, when his friend Francisca conveys to him that "Mademoiselle Albertina has gone away," from the seemingly infinite misfortune, comments: "After lunch, when I was not going to wander alone in Venice, I was getting ready to go out with my mother, and I would go up to my room to take some notebooks where I was taking notes for a paper I was doing on Ruskin."⁶⁷ And he describes a visit to "the Giotto chapel, where the entire vault and the background of the frescoes are so blue that it seems as if the radiant day had crossed the threshold with the visitor." The description of the angels' flight shows that "it seems as if they had really existed." These beings are seen depicted unlike "the angels of the art of the Renaissance and subsequent periods, whose wings are but emblems and whose attitude is usually the same as that of non-winged celestial persons."⁶⁸ Marcel Proust describes a feeling that we could compare with the one that John Hejduk makes us see when he establishes the difference between the feeling that really exists or when it is an emblem that represents and usurps the architecture.

TRANSFORMATION OF TIME

As a culmination, the prisoner confronted with the constant representation of the passage of time through the wall that pulverizes exposes how the human attitude, in *Riga*, develops from the consequent condition of the lived facts when their appearance subordinates other human capacities referred to the conscience, to the memory or to the feelings of the people. Hejduk raises the condemnation of feeling that passage of linear time that counts the turns of the wheel and the walls that disintegrate when the lived experiences are not felt. It is presented through the chastisement of having to turn constantly on a Ferris wheel, where the endless movement shows us that blatant timelessness of counting time, of being immersed in immutable instants. Hejduk presents us with mythologies, such as that of Sisyphus, from the contemporaneity with which he tries to make us see the conditions

que podría ser una alegoría actual. Este alejamiento al sentido que supone vivir las experiencias en el espacio supone el sufrimiento de una infinita condena que nos lleva a ver el tiempo pasar, desde su atemporalidad, como repetición de un suceso que ha perdido la esencia de ser sentido y, por tanto, desde la condición de presentar el carácter único que tiene el tiempo. El prisionero es quien se aleja de los hechos del espacio, de sus huellas, de su propia acción. Es condenado por sí mismo a vivir una representación que es justamente la de un tiempo lineal carente de conciencia.

Son muchas las referencias a las que este manuscrito alude, sobre la necesidad para transformar la concepción del tiempo. John Hejduk utiliza la figuración de los ángeles para hacer ver sensibilidades a la que estos seres son capaces de llegar por carecer de un tiempo con un inicio y un fin. Quizás, es por esto por lo que, los ángeles, también nos confrontan, provocando aromas amargos para después apuntar con sus plumas. Es ante esta situación que, la arquitectura, en su sentido más artístico, será el medio para hacernos ver que es ella desde su condición angelical quien intercede para hacer de la ciudad un lugar donde las sensibilidades de las personas son necesarias, y desde las que pueden quedar relacionadas, ya sea entre sus habitantes o desde los grandes autores de la humanidad. Hejduk trata de insuflar a las personas algo de Proust en sus cotidianidades, pero a la vez vemos que también ahí estarán, de otros modos, Berger, Benjamin, Foucault o incluso Giotto, entre tantos otros.

Notas y Referencias

- ¹ Carlos Barberá, "Experiencias sensitivas entre Object/Subject de John Hejduk, una performance de Connie Beckley y un poema de David Shapiro," *Sobre prácticas artísticas y políticas de la edición 7*, (2021): 19.
- ² John Hejduk, *The Riga Project* (Philadelphia: The University of the Arts, 1989), 32.
- ³ David Shapiro, *House (blow apart). A book of Poems* (Nueva York: The Overlook Press, 1988), 13 y 41.
- ⁴ John Hejduk, *Riga* (Berlín: Aedes, 1988).
- ⁵ John Hejduk, *Mask of Medusa* (Nueva York: Rizzoli, 1989), 459.
- ⁶ John Hejduk, *Vladivostok* (Nueva York: Rizzoli, 1989).
- ⁷ Hejduk, *Vladivostok*, 56-57 y 86.

of what a current allegory could be. This estrangement from the sense of living experiences in space implies the suffering of an infinite condemnation that leads us to see time pass, from its timelessness, as a repetition of an event that has lost the essence of being felt and, therefore, from the condition of presenting the unique character that time has. The prisoner is the one who distances himself from the facts of space, from its traces, from his own action. He is condemned by himself to live a representation that is precisely that of a linear time devoid of consciousness.

There are many references to which this manuscript alludes to, about the need to transform the conception of time. John Hejduk uses the figuration of angels to show sensitivities to which these beings are capable of reaching because they lack a time with a beginning and an end. Perhaps this is why angels also confront us, provoking bitter aromas and then pointing their feathers at us. It is in this situation that architecture, in its most artistic sense, will be the means to make us see that it is she, from her angelic condition, who intercedes to make the city a place where the sensibilities of people are necessary, and from which they can be related, either among its inhabitants or from the great authors of humanity. Hejduk tries to instill in people something of Proust in their daily lives, but at the same time we see that will also be there, in other ways, Berger, Benjamin, Foucault or even Giotto, among many others.

Notes and References

- ¹ Carlos Barberá, "Experiencias sensitivas entre Object/Subject de John Hejduk, una performance de Connie Beckley y un poema de David Shapiro," *Sobre prácticas artísticas y políticas de la edición 7*, (2021): 19.
- ² John Hejduk, *The Riga Project* (Philadelphia: The University of the Arts, 1989), 32.
- ³ David Shapiro, *House (blow apart). A book of Poems* (New York: The Overlook Press, 1988), 13 and 41.
- ⁴ John Hejduk, *Riga* (Berlín: Aedes, 1988).
- ⁵ John Hejduk, *Mask of Medusa* (New York: Rizzoli, 1989), 459.
- ⁶ John Hejduk, *Vladivostok* (New York: Rizzoli, 1989).
- ⁷ Hejduk, *Vladivostok*, 56-57 and 86.

- ⁸ Emmanuele Coccia, *El bien en las cosas. La publicidad como discurso moral* (Santander: Sangrila, 2013), 37. "Este «estado de ánimo» no aletea sobre las estructuras materiales como una atmósfera impalpable: al contrario, vive en las piedras, es su misma voz. Todo, en la ciudad, no es sino un estado de ánimo, porque en ella hasta las piedras hablan. (...) Pero este mismo movimiento que transforma a los hombres en piedras hace que las piedras se transformen en espíritu, convirtiéndose en la «mente mineral» de la comunidad."
- ⁹ Hejduk, *Vladivostok*, 32 y 82.
- ¹⁰ Coccia, *El bien en las cosas*, 39.
- ¹¹ Hejduk, *Vladivostok*, 84. En uno de los bocetos de Vladivostok aparece escrito entre los dibujos: "Architecture of echoes" (Figura 6). En referencia a la 'arquitectura de ecos', los sonidos quedan como reminiscencias de acontecimientos. John Hejduk deja patente la importancia de los hechos en sus propuestas estableciendo que son los acontecimientos lo que llena la arquitectura a través de los sonidos y no tanto, esta, puede ser identificada por el objeto en sí.
- ¹² Hejduk, *Vladivostok*, 86.
- ¹³ Hejduk, *Vladivostok*, 86. "La Comunidad Agraria (de acuerdo con la familia) selló la puerta mediante soldadura." Traducido de: "The Farm Community (in agreement with the family) sealed the door by welding".
- ¹⁴ Hejduk, *Vladivostok*, 113.
- ¹⁵ Hejduk, *Vladivostok* 112. "She had made a dress of recently cut roses, deep red roses which covered her entire body. The only area she left exposed were her eyes; they were Prussian blue."
- ¹⁶ Hejduk, *Vladivostok*, 111.
- ¹⁷ Hejduk, *Vladivostok*. "The Cardinal speaks of the joys in heaven and the Mayor speaks of the horrors on earth."
- ¹⁸ Hejduk, *Vladivostok*, 99, 193 y 224.
- ¹⁹ Hejduk, *Vladivostok*, 224. "He is disturbed by the increase in fratricides. His greatest sense of pleasure is the moment when the autopsy blade is placed gently, vertically to the outer skin, touching but not quite indenting."
- ²⁰ Hejduk, *Vladivostok*, 36. Traducción del texto siguiente: "GARDEN OF THE ANGELS / The Garden of the Angels is enclosed on three sides by walls ten feet high. The fourth side has openings which lead into snake-like metal corridors. The garden has a grid of trees. The trees are planted so that they can be used as angel perches. When an angel alights onto a free, the angel's wings flap in a harmonic motion creating a slight wind. The air then has the odor of almonds."
- ²¹ Gabriel García Márquez, *El amor de los tiempos del cólera* (Madrid: Mondadori, 1987), 11. "Era inevitable: el olor de las almendras amargas le recordaba siempre el destino de los amores contrariados."
- ²² John Berger, *Páginas de la Herida* (Madrid: Alfaguara, 1995), 95. "La composición musical, al emplear el tiempo, está obligada a tener un principio y un fin. Un cuadro sólo tiene principio y fin en la medida en que es un objeto físico: en sus imágenes no hay ni principio ni fin. (...) ¿No será acaso que la inmovilidad de la imagen pintada expresa la atemporalidad? El hecho de que los cuadros sean profecías de su propia contemplación no tiene nada que ver con las perspectivas del vanguardismo moderno, en donde el futuro está reivindicando continuamente al profeta incomprendido. Lo que comparten el pasado, el presente y el futuro es un substrato, una tierra intemporal."
- ²³ Berger, *Páginas de la Herida*, 88. "Los poemas no se parecen a los cuentos, ni tan siquiera cuando son narrativos. Todos los cuentos tratan de batallas, de un tipo o de otro, que terminan en victoria y derrota. Todo avanza hacia el final, cuando hablaremos de enterarnos del desenlace. / Indiferentes al desenlace, los poemas cruzan los campos de batalla, socorriendo al herido, escuchando los monólogos delirantes del triunfo y del espanto. Procuran un tipo de paz. No por la hipnosis o la confianza fácil, sino por el reconocimiento y la promesa de que lo que se ha experimentado no puede desaparecer como si nunca hubiera existido."
- ⁸ Emmanuele Coccia, *El bien en las cosas. La publicidad como discurso moral* (Santander: Sangrila, 2013), 37. "This «state of mind» does not hover over the material structures like an impalpable atmosphere: on the contrary, it lives in the stones, it is their very voice. Everything, in the city, is nothing but a state of mind, because in it even the stones speak. (...) But this same movement that transforms men into stones makes the stones transform into spirit, becoming the «mineral mind» of the community."
- ⁹ Hejduk, *Vladivostok*, 32 and 82.
- ¹⁰ Coccia, *El bien en las cosas*, 39.
- ¹¹ Hejduk, *Vladivostok*, 84. In one of the Vladivostok sketches it is written between the drawings: "Architecture of echoes" (Figure 6). In reference to the 'architecture of echoes', the sounds remain as reminiscences of events. John Hejduk makes clear the importance of the facts in his proposals by establishing that it is the events that fill the architecture through the sounds and not so much, this can be identified by the object itself.
- ¹² Hejduk, *Vladivostok*, 86.
- ¹³ Hejduk, *Vladivostok*, 86. "The Agrarian Community (in agreement with the family) sealed the door by welding."
- ¹⁴ Hejduk, *Vladivostok*, 113.
- ¹⁵ Hejduk, *Vladivostok*, 112.
- ¹⁶ Hejduk, *Vladivostok*, 111.
- ¹⁷ Hejduk, *Vladivostok*, 110.
- ¹⁸ Hejduk, *Vladivostok*, 99, 193 and 224.
- ¹⁹ Hejduk, *Vladivostok*, 224.
- ²⁰ Hejduk, *Vladivostok*, 36.
- ²¹ Gabriel García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera* (Madrid: Mondadori, 1987), 11. "It was inevitable: the smell of bitter almonds always reminded him of the fate of unrequited love."
- ²² John Berger, *Páginas de la Herida* (Madrid: Alfaguara, 1995), 95. Author's own translation: "The musical composition, by using time, is obliged to have a beginning and an end. A painting only has a beginning and an end insofar as it is a physical object: in its images there is neither beginning nor end (...) Is it not perhaps that the immobility of the painted image expresses timelessness? The fact that the paintings are prophecies of their own contemplation has nothing to do with the perspectives of modern avant-gardism, where the future is continually vindicating the misunderstood prophet. What the past, the present and the future share is a substratum, a timeless earth."
- ²³ Berger, *Páginas de la Herida*, 88. Author's own translation: "Poems do not resemble stories, not even when they are narrative. All stories are about battles, of one kind or another, ending in victory and defeat. Everything advances towards the end, when we will talk about learning the outcome. / Indifferent to the outcome, the poems cross the battlefields, helping the wounded, listening to the delirious monologues of triumph and terror. They seek a kind of peace. Not by hypnosis or easy trust, but by the recognition and the promise that what has been experienced cannot disappear as if it had never existed."

- ²⁴ Bahar Beslioglu, "The Critical Approach of 'Plug' in Re-Conceptualisation of Architectural Program," *VLC arquitectura* 1, no. 1 (2014): 59-76. <https://doi.org/10.4995/vlc.2014.1829>. Traducción propia de: "Not only structurally, but also metaphorically, the body and its parts, and the virtual connections among them are established referring to a body and its organs."
- ²⁵ Hejduk, *Vladivostok*, 32.
- ²⁶ Hejduk, *Vladivostok*, 32. "The building of time / the prisoner's ferris wheel." Traducción propia: El edificio del tiempo / La noria del prisionero.
- ²⁷ Berger, *Páginas de la Herida*, 76.
- ²⁸ David Harvey, *El cosmopolitismo y las geografías de la libertad* (Madrid: Akal, 2017), 184.
- ²⁹ Josep Quetglas, *Les heures claires. Proyecto y arquitectura en la Villa Savoye de Le Corbusier y Pierre Jeanneret* (Barcelona: Associació d'idees, Centre d'Investigacions Estètiques. 2009), 564.
- ³⁰ John Hejduk, *The Collapse of Time* (Londres: The Architectural Association, 1987).
- ³¹ Hejduk, *Vladivostok*, 46-47, 70 y 72-75.
- ³² Javier Navarro de Pablos y María Teresa Pérez-Cano, "El alfabeto de la memoria. Puentes, tiempos y tipos: John Hejduk, Andrea Palladio y Louis Kahn en Venecia," *RITA*, no. 11 (2019): 30.
- ³³ Navarro de Pablos y Pérez-Cano, "El alfabeto de la memoria," 32. Can be seen, experienced, and heard."
- ³⁴ Hejduk, *Vladivostok*, 34. En uno de los bocetos, mediante el fragmento de un papel sobre *El Edificio del Tiempo* dibujado, se encuentran escritas las siguientes palabras: TIME & SOUND. Al fin y al cabo, el tiempo y los sonidos serán lo que contenga todo el interior del edificio.
- ³⁵ Hejduk, *Vladivostok*, 32. "It is filled with time mechanisms and addresses the movement of time and the erosion and erasure of time."
- ³⁶ Hejduk, *Mask of Medusa*, 222-239. Las *Texas Houses* son los proyectos que parten de la estancia de John Hejduk en Texas y la aplicación del problema del Nine Square Problem.
- ³⁷ Walter Benjamin, *Radio Benjamin* (Madrid: Akal, 2015), 131-132.
- ³⁸ Es como actuaron los reyes desde Luis XIV hasta Luis XVI en tiempos de la Bastilla durante los siglos XVII y XVIII, quienes heredando poderes aplicaron la censura hacia la imprenta para mantener sus liderazgos.
- ³⁹ Benjamin, *Radio Benjamin*, 137.
- ⁴⁰ John Hejduk, *Victims* (Londres: Architectural Association, 1986), 6, 19 y 63. Podemos encontrar *El Reloj de la Noria*. John Hejduk, *The Lancaster/Hanover Maske* (Londres: Architectural Association, 1992), 19, 78 y 79. En este caso encontramos *El Guardian del Tiempo*.
- ⁴¹ John Hejduk, *Pewter Wings, Golden Horn, Stone Veils* (Montreal: The Monacelli Press, 1997), 264.
- ⁴² Hejduk, *Pewter Wings*, 264. "Across the canal. the southern plain is filled with Ferris wheel-like steel structures half in the earth (within slots) and half in the sky. The wheels move slowly counterclockwise. Suspended from the Ferris wheels are steel coffins, moving slightly to the rotation of the wheels. This place is named the Cemetery of the Murderers. / It is a place where the birds fail to sing and the light does not penetrate, and only an unearthly lament can barely be heard. It is a place where the unacceptable is unaccepted."
- ⁴³ Gabriel Bascones, *Francesco Venezia, John Hejduk y el arte de la memoria* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018), 234.
- ⁴⁴ John Hejduk, *Soundings* (Nueva York: Rizzoli, 1993), 26.
- ⁴⁵ Para la traducción de "hard-edge geometry" de este verso, hard-edge puede referirse a un movimiento de pintura de los años 60 en Estados Unidos que planteaban contornos nítidos para franquear áreas de color.
- ⁴⁶ Hejduk, *Soundings*, 28-29.
- ²⁴ Bahar Beslioglu, "The Critical Approach of 'Plug' in Re-Conceptualisation of Architectural Program," *VLC arquitectura* 1, no. 1 (2014): 59-76. <https://doi.org/10.4995/vlc.2014.1829>.
- ²⁵ Hejduk, *Vladivostok*, 32.
- ²⁶ Hejduk, *Vladivostok*, 32. "The building of time / The prisoner's ferris wheel."
- ²⁷ Berger, *Páginas de la Herida*, 76.
- ²⁸ David Harvey, *El cosmopolitismo y las geografías de la libertad* (Madrid: Akal, 2017), 184.
- ²⁹ Josep Quetglas, *Les Heures Claires. Project and architecture in the Villa Savoye by Le Corbusier and Pierre Jeanneret* (Barcelona: Associació d'idees, Centre d'Investigacions Estètiques. 2009), 564.
- ³⁰ John Hejduk, *The Collapse of Time* (London: The Architectural Association, 1987).
- ³¹ Hejduk, *Vladivostok*, 46-47, 70 and 72-75.
- ³² Javier Navarro de Pablos and María Teresa Pérez-Cano, "El alfabeto de la memoria. Puentes, tiempos y tipos: John Hejduk, Andrea Palladio y Louis Kahn en Venecia," *RITA*, no. 11 (2019), 11: 30.
- ³³ Navarro de Pablos and Pérez-Cano, "El alfabeto de la memoria," 32.
- ³⁴ Hejduk, *Vladivostok*, 34. In one of the sketches, by means of a fragment of a piece of paper on The Building of Time drawn, the following words are written: TIME & SOUND. After all, time and sounds will be what the whole interior of the building contains.
- ³⁵ Hejduk, *Vladivostok*, 32.
- ³⁶ Hejduk, *Mask of Medusa*, 222-239. The *Texas Houses* are projects based on John Hejduk's stay in Texas and the application of the Nine Square Problem.
- ³⁷ Walter Benjamin, *Radio Benjamin* (Madrid: Akal, 2015), 131-132.
- ³⁸ This is how the kings acted from Louis XIV to Louis XVI at the time of the Bastille during the XVII and XVIII centuries, who, inheriting powers, applied censorship to the printing press to maintain their leadership.
- ³⁹ Benjamin, *Radio Benjamin*, 137.
- ⁴⁰ John Hejduk, *Victims* (London: Architectural Association, 1986), 6, 19 and 63. We can find *Ferris Wheel Clock*. John Hejduk, *The Lancaster/Hanover Maske* (London: Architectural Association, 1992), 19, 78 and 79. In this case we find *The Keeper of the Time*.
- ⁴¹ John Hejduk, *Pewter Wings, Golden Horn, Stone Veils* (Montreal: The Monacelli Press, 1997), 264.
- ⁴² Hejduk, *Pewter Wings*, 264.
- ⁴³ Gabriel Bascones and Francesco Venezia, *John Hejduk y el arte de la memoria* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018), 234.
- ⁴⁴ John Hejduk, *Soundings* (New York: Rizzoli, 1993), 26.
- ⁴⁵ For the "hard-edge geometry", hard-edge may refer to a painting movement of the 1960s in the United States that posed sharp contours to fringe areas of colour.
- ⁴⁶ Hejduk, *Soundings*, 28-29.

- ⁴⁷ Se trata de una lectura propia pero muy cercana a los planteamientos pedagógicos de John Hejduk tras su paso por la Cooper Union.
- ⁴⁸ A través de algunos libros de Michel Foucault, como *Teoría e instituciones penales, Vigilar y castigar*, o incluso *La hermenéutica del sujeto*, podrían plantearse numerosas relaciones con la obra de John Hejduk.
- ⁴⁹ Daniel Defert "Heterotopía: Tribulaciones de un concepto entre Venecia, Berlín y Los Angeles," en *El Cuerpo Utópico. Las Heterotopías*, ed. Michel Foucault (Buenos Aires: Nueva visión, 2010), 33-62.
- ⁵⁰ Juan Manuel Ros-García, "La máscara refugio o la mirada arquitectónica de John Hejduk," *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica* 23, no. 32 (2018): 113.
- ⁵¹ Hejduk, *Vladivostok*, 102.
- ⁵² Michel Foucault, *El Cuerpo Utópico. Las Heterotopías* (Buenos Aires: Nueva visión, 2010), 33.
- ⁵³ AA. VV, *International Building Exhibition* (Tokio: a + u, 1987), 169 y 170.
- ⁵⁴ Hejduk, *Vladivostok*, 15. "Creo que este método/práctica es una nueva forma de abordar la arquitectura de una ciudad y de dar el debido respeto a los habitantes de la misma." Traducción propia de: "I believe that this method/practice is a new way of approaching the architecture of a city and of giving proper respect to a city's inhabitants."
- ⁵⁵ La heterotopía es un lugar definido por Foucault, asimilado y presentado desde una ciencia que estudia los espacios diferentes de la ciudad con formas extraordinariamente variadas. Son lugares indeterminados, generados especialmente para grupos sociales diversos de cualquier cultura y grupo social en el que se yuxtaponen diversidades, en muchos casos incompatibles, pero que esa incompatibilidad les permite sobrevivir y consumir una especie de perfección simbólica.
- ⁵⁶ Foucault, *El Cuerpo Utópico*, 94. Foucault dice: "Pienso que la arquitectura puede producir, y produce, efectos positivos cuando las intenciones liberadoras de la arquitectura coinciden con la práctica real de la gente en el ejercicio de su libertad."
- ⁵⁷ Foucault, *El Cuerpo Utópico*, 79.
- ⁵⁸ Foucault, *El Cuerpo Utópico*.
- ⁵⁹ Foucault, *El Cuerpo Utópico*, 21.
- ⁶⁰ David Harvey, *El cosmopolitismo y las geografías de la libertad* (Madrid: Akal, 2017), 185.
- ⁶¹ Hejduk, *Vladivostok*, 88, 97, 129 y 146.
- ⁶² Foucault, *El Cuerpo Utópico*, 7. "Apenas abro los ojos, ya no puedo escapar a ese lugar que Proust, dulcemente, ansiosamente, viene a ocupar una vez más en cada despertar." De este modo, el profundo Michel Foucault establece sus íntimos lazos a Marcel Proust. Por otro lado, Hejduk citará a Proust en numerosas ocasiones para referirse a su obra más relevante, *En busca del tiempo perdido*.
- ⁶³ Walter Benjamin, *Obras. Libro 2, Volumen 1* (Madrid: Abada editores, 2007), 327.
- ⁶⁴ Hejduk, *Medusa*, 81.
- ⁶⁵ John Hejduk, *John Hejduk. Dos Conferencias* (Valencia: UPV, 2001), 37.
- ⁶⁶ John Hejduk, *Soundings* (Nueva York: Rizzoli, 1993), 30. Gide, Proust, Flaubert, Hawthorne, Hardy, Robbe-Grillet, Blanchot y Mann, son los autores a los que John Hejduk refiere en *Soundings*.
- ⁶⁷ Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido. 6 La fugitiva* (Madrid: Alianza, 2011), 297-298. Edición traducida por Consuelo Berges. Esta alusión a los ángeles de Giotto podría ser considerada como una referencia autobiográfica a la visita realizada junto a su madre a Venecia, quien le acompañaba y ayudaba a traducir los textos de John Ruskin por aquel entonces. Esto podría relacionarse, en cierta manera, con la publicación citada por John Hejduk titulada *The Failing Distance*.
- ⁶⁸ Proust, *La fugitiva*.
- ⁴⁷ It is a reading of its own but very close to the pedagogical approaches of John Hejduk after his time at the Cooper Union.
- ⁴⁸ Through some of Michel Foucault's books, such as *Penal Theory and Institutions, Surveillance and Punishment*, or even *The Hermeneutics of the Subject*, numerous relationships with the work of John Hejduk could be established.
- ⁴⁹ Daniel Defert, "Heterotopía: Tribulaciones de un concepto entre Venecia, Berlín y Los Angeles," in *El Cuerpo Utópico. Las Heterotopías*, ed. Michael Foucault (Buenos Aires: Nueva visión, 2010), 33-62.
- ⁵⁰ Juan Manuel Ros-García, "La máscara refugio o la mirada arquitectónica de John Hejduk," *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica* 23, no. 32 (2018): 113.
- ⁵¹ Hejduk, *Vladivostok*, 102.
- ⁵² Michel Foucault, *El Cuerpo Utópico. Las Heterotopías* (Buenos Aires: Nueva visión, 2010), 33.
- ⁵³ AA. VV, *International Building Exhibition* (Tokio: a + u, 1987), 169 and 170.
- ⁵⁴ Hejduk, *Vladivostok*, 15. "I believe that this method/practice is a new way of approaching the architecture of a city and of giving proper respect to a city's inhabitants."
- ⁵⁵ Heterotopia is a place defined by Foucault, assimilated and presented from a science that studies the different spaces of the city with extraordinarily varied forms. They are indeterminate places, generated especially for diverse social groups of any culture and social group in which diversities are juxtaposed, in many cases incompatible, but that this incompatibility allows them to survive and consummate a kind of symbolic perfection.
- ⁵⁶ Foucault, *El Cuerpo Utópico*, 94. Foucault says: "I think that architecture can and does produce positive effects when the liberating intentions of architecture coincide with the actual practice of people in the exercise of their freedom."
- ⁵⁷ Foucault, *El Cuerpo Utópico*, 79.
- ⁵⁸ Foucault, *El Cuerpo Utópico*.
- ⁵⁹ Foucault, *El Cuerpo Utópico*, 21.
- ⁶⁰ Harvey, *Cosmopolitismo*, 185.
- ⁶¹ Hejduk, *Vladivostok*, 88, 97, 129 and 146.
- ⁶² Foucault, *El Cuerpo Utópico*, 7. "As soon as I open my eyes, I can no longer escape that place that Proust, sweetly, anxiously, comes to occupy once again in each awakening." In this way, the profound Michel Foucault establishes his intimate ties to Marcel Proust. On the other hand, Hejduk will quote Proust on numerous occasions to refer to his most relevant work, *In Search of Lost Time*.
- ⁶³ Walter Benjamin, *Obras*, vol. 1 (Madrid: Abada editores, 2007), 327.
- ⁶⁴ Hejduk, *Medusa*, 81.
- ⁶⁵ John Hejduk, *John Hejduk. Two Conferences* (Valencia: UPV, 2001), 37.
- ⁶⁶ Hejduk, *Soundings*, 30. Gide, Proust, Flaubert, Hawthorne, Hardy, Robbe-Grillet, Blanchot and Mann, are the authors John Hejduk refers to in *Soundings*.
- ⁶⁷ Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido. 6. La fugitiva* (Madrid: Alianza, 2011), 297-298. Edition translated by Consuelo Berges. This allusion to Giotto's angels could be considered an autobiographical reference to the visit he made with his mother to Venice, who accompanied him and helped translate John Ruskin's texts at the time. This could be related, in a certain way, to the publication cited by John Hejduk entitled *The Failing Distance*.
- ⁶⁸ Proust, *La fugitiva*.

BIBLIOGRAPHY

- AA. VV. *International Building Exhibition Berlin 1987*. Tokio: a + u, 1987.
- Barberá, Carlos. "Experiencias sensitivas entre Object/Subject de John Hejduk, una performance de Connie Beckley y un poema de David Shapiro." *Sobre prácticas artísticas y políticas de la edición 7*, (2021): 18-28, <https://doi.org/10.30827/sobre.v7i.16494>
- Bascones, Gabriel. *Francesco Venezia, John Hejduk y el arte de la memoria*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018.
- Benjamin, Walter. *Obras. Libro 2, Volumen 1*. Madrid: Abada editores, 2007.
- Benjamin, Walter. *Radio Benjamin*. Madrid: Akal, 2015.
- Berger, John. *Páginas de la Herida*. Madrid: Alfaguara, 1995.
- Beslioglu, Bahar. "The Critical Approach of 'Plug' in Re-Conceptualisation of Architectural Program." *VLC arquitectura 1, no. 1* (2014): 59-76, <https://doi.org/10.4995/vlc.2014.1829>
- Blanchot, Maurice. *El Diálogo Inconcluso*. Caracas: Monte Avila, 1993.
- Coccia, Emanuele. *El bien en las cosas. La publicidad como discurso moral*. Santander: Sangrila, 2013.
- Defert, Daniel. "Heterotopía: Tribulaciones de un concepto entre Venecia, Berlín y Los Angeles." In *El Cuerpo Utópico. Las Heterotopías*, edited by Michael Foucault, 33-62. Buenos Aires: Nueva vision, 2010.
- Fellows, Jay. *The Failing Distance: The Autobiographical Impulse in John Ruskin*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1975.
- Foucault, Michel. *Las Heterotopías*. Buenos Aires: Nueva visión, 2010.
- Foucault, Michel. *Espacios diferentes, Las Heterotopías*. Buenos Aires: Nueva visión, 2010.
- García Márquez, Gabriel. *El amor en los tiempos del cólera*. Madrid: Mondadori, 1987.
- Harvey, David. *El cosmopolitismo y las geografías de la libertad*. Madrid: Akal, 2017.
- Hejduk, John. *Victims*. London: Architectural Association, 1986.
- Hejduk, John. *Berlin Night*. Rotterdam: The Netherlands Architecture Institute (NAI), 1993.
- Hejduk, John. *John Hejduk. Dos Conferencias*. Valencia: UPV, 2001.
- Hejduk, John. "Oltre "Berlin Masque."" *Lotus International*, no. 41 (1984): 67-71.
- Hejduk, John. *Pewter Wings, Golden Horn, Stone Veils*. Montreal: The Monacelli Press, 1997.
- Hejduk, John. *Riga*. Berlín: Aedes, 1988.
- Hejduk, John. *Soundings*. New York: Rizzoli, 1993.
- Hejduk, John. *The Lancaster/Hanover Maske*. London: Architectural Association, 1992.
- Hejduk, John. *The Collapse of Time*. London: The Architectural Association, 1987.
- Hejduk, John. *The Riga Project*. Philadelphia: The University of the Arts, 1989.
- Hejduk, John. *Vladivostok*. New York: Rizzoli, 1989.
- Navarro de Pablos, Javier and María Teresa Pérez-Cano. "The alphabet of memory. Bridges, times and types: John Hejduk, Andrea Palladio and Louis Kahn in Venecia." *RITA*, no. 11 (2019): 28-35. [https://doi.org/10.24192/2386-7027\(2019\)\(v11\)\(01\)](https://doi.org/10.24192/2386-7027(2019)(v11)(01))
- Ros-García, Juan Manuel. "La máscara refugio o la mirada arquitectónica de John Hejduk." *EGA Architectural Graphic Expression 23*, no. 32 (2018): 112-121. <https://doi.org/10.4995/ega.2018.8869>
- Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido, 6. La fugitiva*. Madrid: Alianza, 2011.
- Quetglas, Josep. *Les heures claires. Proyecto y arquitectura en la Villa Savoye de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*. Barcelona: Associació d'idees, Centre d'Investigacions Estètiques, 2009.
- Shapiro, David. *House (blow apart). A book of Poems*. New York: The Overlook Press, 1988.

Images source

1. John Hejduk, *Vladivostok* (New York: Rizzoli, 1989), 57. 2. John Hejduk, *Vladivostok* (New York: Rizzoli, 1989), 83. 3. John Hejduk, *Vladivostok* (New York: Rizzoli, 1989), 37. 4. John Hejduk, *the Collapse of Time* (London: The Architectural Association 1987), 53-54. 5. John Hejduk, *Vladivostok* (New York: Rizzoli, 1989), 35. 6. John Hejduk, *Vladivostok* (New York: Rizzoli, 1989), 84. 7. John Hejduk, *Vladivostok* (New York: Rizzoli, 1989), 171. 8. John Hejduk, *Soundings* (New York: Rizzoli, 1989), 26. 9. John Hejduk, *Soundings* (New York: Rizzoli, 1989), 31. 10. John Hejduk, *Vladivostok* (New York: Rizzoli, 1989), 102.