

DEATH OF THE VIRGIN

**When her soul
left her
content**

SOUNDS OF CREATION

**The metal spikes
were driven through
his hands and his feet
a spear into his side
into his very soul
with those ferocious acts
pain was absorbed
into an immense silence
and the counter force
of meaning... Of love and
forgiveness
was changed for eternity
churches would be built
over centuries
sculptures would be made
placed on and in cathedrals
landscapes would be awakened
by their presence
rose windows would flood
interior darkness with the
sacred light of color
painters would paint
the images of Christs time
and of his Mothers gentleness
books would be written**

HER SON'S FACE

**Rondanini Pieta suspends
death's collapse
she holds up as she lowers
her son's face
hammered away into
a vagueness
he half smiles
at his mother's
touch
and at their
arisen descent
her eyes nose lips
flattened and rectangulated
determine the quality
of that gentle resurrection
and you?
you simply
evaporated into the heavens**

THE BREATH OF BACCHUS

**Your Carrara lips part
inhaling softly a whisper
which disappears
into the grey hollow
of a voided stone
your incised eyes
are bewildered
by the hush
within your mouth
the grapes of your hair
fall over your forehead
polished to a coldness
your creator made a miracle
through the surface
of his hands and wrists
he blew air into your
inpenetrable white marble
producing the first
inanimate sigh
silencing all sound**

JOHN HEJDUK

O Confin do Limite

JOHN HEJDUK

O Confinamento do Limite

Maria Marques de Castro

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura
Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto

Orientação de Joaquim Moreno e Manuel Montenegro

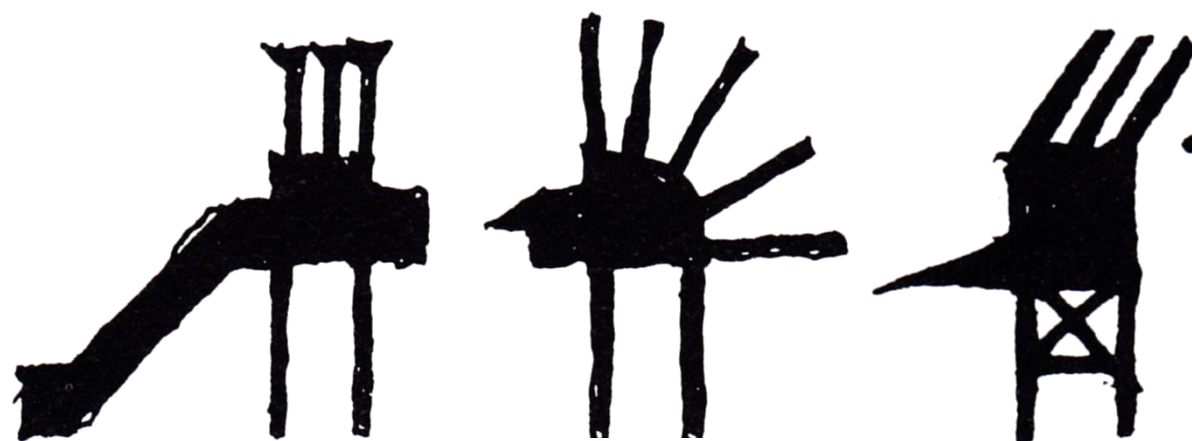
Setembro, 2012

Agradecimentos

O meu agradecimento profundo aos professores Joaquim Moreno e Manuel Montenegro que acompanharam a construção do trabalho com um rigor e sentido crítico singulares.

Agradeço-lhes a preocupação, a generosidade e a paciência admiráveis.

Com o seu apoio, esta foi, como diria John Hejduk “uma experiência rara, e sagrada.”



JOHN HEJDUK: O Confin do Limite

Sumário

Este trabalho, motivado pela obra de John Hejduk, uma personagem que atuava de forma particular e reveladora na Nova Iorque dos anos 60 e 70, divide-se em duas grandes partes que se fundem no estudo das neo-vanguardas da altura, do qual o arquiteto fazia parte.

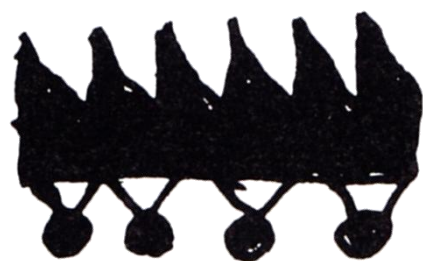
Estas neo-vanguardas, extremamente críticas, confrontadas com a atuação do devorador capitalismo perante a arte, colocam-se à margem do processo produtivo da arquitetura, contra o funcionalismo. O desejo desta elite teórica, o da substituição da relação Forma/Função pela relação Forma/Figura – autonomia e máscara –, converge para a prática da chamada arquitetura de papel; uma arquitetura que não se faz a construir, mas a pensar, a escrever ou a desenhar; uma arquitetura para colecionador, cuidadosamente feita em refinados laboratórios.

É este ambiente intelectual que evoca o objeto de debate do primeiro capítulo: autonomia. Através dela pretende-se fazer um recuo no tempo pondo a par contextos separados por mais de 150 anos; volta-se atrás para perceber como a autonomia do ser rapidamente se estendeu à autonomia da forma – porque a uma forma de ser corresponde sempre uma forma de pensar e, consequentemente, de fazer. No entanto, esta forma tão direta de definição do tema não deve ofuscar a compreensão desta autonomia como representação de um ambiente coerente, ainda que fragmentário, onde diferentes protagonistas – tempo, homem, forma, arquitetura – convergem. Reconhece-se a importância desta reflexão para perceber a projeção de alguns enredos na prática das vanguardas, testemunhada por relações estabelecidas entre Ledoux e Rossi ou Hejduk, ou entre Piranesi e Eisenstein.

Se o trabalho se constrói através do estudo de temas que os enredos percorridos por John Hejduk vão desvelando, na primeira fase há espaço para abordagens mais diluídas, enquanto a segunda lida mais diretamente com a obra do arquiteto. A construção e o comportamento da máscara determinam o caminho percorrido pela segunda parte do trabalho. Sabendo que a sua construção termina o processo de captura e formalização da aura dos lugares, da sua representação, demonstra um profundo desejo de renovação; testemunha de uma obra *encarada* como uma crítica devastadora à prática contemporânea.

1. (página ao lado) John Hejduk, *House of the Musician*, *House of the Painter* e *Conservation Office*.

Imagem retirada de HEJDUK, John, and Kim Shkapich. *Riga, Vladivostok, Lake Baikal*. New York: Rizzoli, 1989.



Abstract

The impulse for this thesis is the work of John Hejduk, a central and revealing character of New York's neo-avant-garde environment of the 1960s and 1970s. Its two main sections converge in a more articulated picture of this neo-avant-garde.

This extremely critical neo-avant-garde, confronted with capitalism's voracious relation with art, marginalized themselves from the productive process of architecture and charged against functionalism. This theoretical elite attempted the replacement of the Form/Function relation with a Form/Figure one – autonomy and mask – converging in the practice of the so-called paper architecture; an architecture made through reflection, thought, representation, not through its physical construction. These were collector's items carefully made in refined laboratories.

This is the intellectual environment that engenders the debate of the first chapter: autonomy. Setting the beginning of this debate 150 years ago, it is possible to understand how the autonomy of the self was extended to the autonomy of form – to a different self corresponds a different thought and consequently a different way of acting and doing things. Such a straight forward enunciation should not overshadow the understanding of this autonomy as the representation of a coherent yet fragmentary environment in which different protagonists – time, man, form, architecture – converge. This reflection is fundamental to understand the shadow of some plots cast in the practice of the neo-avant-garde, witnessed by the connections established between Ledoux and Aldo Rossi or Hejduk, or between Piranesi and Eisenstein.

The work unfolds through the study of the many paths John Hejduk's work reveals. The first part makes space for more contextual and intellectual problems, the second addresses more directly his architectural work. The mask, in its behavior and construction, structures this section. Acknowledging that the construction of the mask closes the process of capture and formalization of the aura of a place, of its representation, this mask demonstrates a deep desire for renovation, a desire that witnesses the face Hejduk projected in his work: a devastating criticism of contemporary production.

JOHN HEJDUK: O Confin do Limite

Índice

Agradecimentos 2

Sumário 11

Abstract 13

Introdução:

Neo-vanguardas para Colecionador XVII

Capítulo 1:

Da Autonomia do Ser à Autonomia da Arquitetura 2

Mille Plateaux: Estratificação do Tempo 4

Decomposição da Forma 6

Montagem Intelectual: Piranesi e Eisenstein 16

Wall House: Tela Cinematográfica 20

Exposição de *Objects Trouvés*: Campo Marzio 22

Obra de Arte Total 26

Um Conjunto de Solidões 34

Capítulo 2:

Máscara: A Reconstrução do Real 46

O Período Veneziano: Silêncio e Palavra 48

A Desterritorialização da Troupe 60

Teatro da Memória 74

A Captura da Aura dos Lugares 80

Uma Arquitetura Análoga 86

Emergência dos *Espaços Macios* 88

Conclusão:

***Waiting House* 88 89 95**

Bibliografia 98

Introdução

Neo-vanguardas para Colecionador

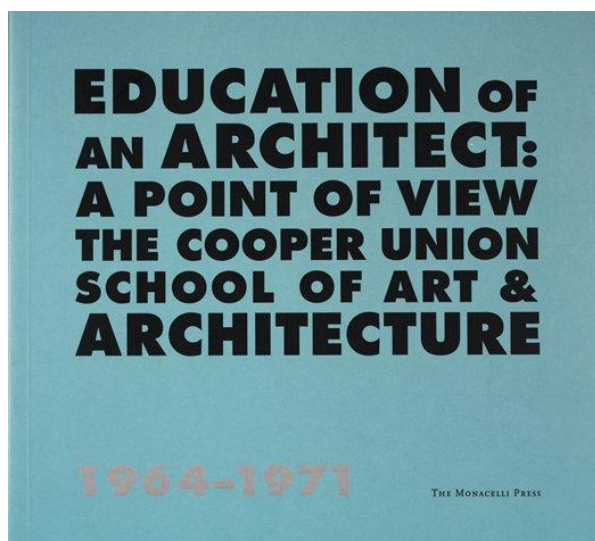
Há músicos que compõem em papel branco, em silêncio e imobilidade. Os seus olhos bem abertos, criam, através de um olhar que se estende no vazio, uma espécie de silêncio visual, um olhar silencioso que apaga o mundo a fim de silenciar os seus ruídos; eles escrevem música. [...] silenciadores que começam por acalmar um universo excessivamente ruidoso e todo o vozerio causado pelo seu terrível som. Eles também ouvem aquilo que escrevem ao mesmo tempo que o escrevem, na cadência lenta da linguagem escrita. Eles não transcrevem poesia; escrevem-na. Deixai os outros “executar” aquilo que criaram ali na página em branco. Deixai que os outros usem o megafone de solenes “recitais” públicos. Eles, contudo, saboreiam a harmonia da página escrita na qual o pensamento fala e a palavra pensa.¹

Um ‘arquiteto silencioso’: assim se pode observar John Hejduk, fazendo a analogia com os ‘poetas silenciosos’ de Bachelard. Considerado o fundador de uma linguagem espaço-temporal, Hejduk não produz edifícios, ele desenha e escreve a arquitetura, partilhando, desta forma, da convicção de que é possível transpor o sentido de um lugar para um texto, um desenho, uma maquete, um edifício, uma fotografia, ou um filme. No seu trabalho, o desenho não é usado apenas como elemento transitivo que ajuda a projetar uma realidade futura; os desenhos são obra. Não são vistos como reflexos de outras realidades; são a realidade. Tal como o arquiteto diz na Academy of Architecture, em Amsterdão, na conferência *Architecture and Education*: “O livro, de facto, é um volume de espaço sólido onde a nossa imaginação pode vaguear. O volume, o revestimento, são feitos de um ar delicioso que envolve e permeia o livro, sempre em movimento... em direção a um rumor desconhecido...”²

Esta prática que faz com que o projeto ganhe vida, mesmo que escrito ou desenhado, posiciona a arquitetura à margem da produção, evocando assim a ideia de autonomia,

¹ Gaston Bachelard, *Air and Dreams: An Essay on the Imagination of Movement*, Dallas: Dallas Institute Publications, 1988.: 247 “There are musicians who compose on blank paper, in silence and immobility. Their eyes wide open, they create, by a gaze that stretches into emptiness, a kind of visual silence, a silent gaze that effaces the world in order to silence its noises; they write music. [...] silencers who start by quieting an overly noisy universe and all the hubbub caused by its thunderous sound. They also hear what they write at the same time as they are writing it, in the slow cadence of written language. They do not transcribe poetry; they write it. Let others “execute” what they have created there on the blank page. Let others use the megaphone of solemn public “recitals.” As for them, they savor the harmony of the written page on which thought speaks and the word thinks.”

² John Hejduk, conferência “Architecture and Education”, Academy of Architecture, Amsterdam, Outubro 1995. “The book in fact is a volume of solid space where our imagination can roam. The mass, the cladding, are made of delicious air which surrounds and permeates the book, ever-moving... towards an unknown sound...”



3. *Oppositions Reader: Selected Readings from a Journal for Ideas and Criticism in Architecture, 1973-1984*. New York: Princeton Architectural Press, 1998, capa.
4. *Education of an Architect*. New York: Rizzoli, 1988, capa.
5. *Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*. New York: Wittenborn, 1972, capa.

afastando-se de forma determinante de uma arquitetura que procurava a expressão imediata dos seus valores funcionais e técnicos. De facto, esta crítica ao funcionalismo era uma questão muito presente no debate e que ganha espaço de forma convicta nos números 5, 6 e 7 da *Oppositions* – a mais conhecida “little magazine” da altura (publicação do IAUS) – com *Neo-Functionalism*³ de Mario Gandelsonas, *Post-Functionalism*⁴ de Peter Eisenman e *The Third Typology*⁵ de Anthony Vidler. Centrando a atenção naquilo que Eisenman defende, percebemos que a manifestação do funcionalismo, ou seja, a determinação da forma pela função, entendida apenas como um prolongamento da crença humanista, constituiu uma barreira para a manifestação formal moderna. No entanto, a atitude operativa tão impositiva tinha dado o seu lugar à já presente atitude crítica das neo-vanguardas que, face ao processo de consumo generalizado da arquitetura, recusavam qualquer relação com a sua produção, fazendo da autonomia uma característica cada vez mais acentuada e restritiva. Os objetos artísticos, donos de uma lógica interna própria, passam a ser vistos como entidades não sujeitas ao domínio do homem. É neste contexto que avançam os cinco “novos cavaleiros da pureza”⁶ apresentados por Kenneth Frampton no Museu de Arte Moderna, em Nova Iorque, em 1969. Peter Eisenman, Michael Graves, John Hejduk, Charles Gwathmey e Richard Meier constituíam os elementos do grupo, consagrado mais tarde, em 1972, com a edição do livro *Five Architects*⁷. Identificados como «Whites» (os neo-racionalistas) – em oposição aos «Grays» (os historicistas) – e com uma forte presença no debate contemporâneo, desenvolvem um trabalho intelectual, que os leva à produção de uma arquitetura de papel ou de objetos únicos e luxuosos, direcionados para um público de elite. Tratava-se de um trabalho que se refugiava no laboratório, assente na investigação, e assumindo uma postura contrária ao populismo e ecletismo de alguma elite teórica, convertia-se assim em arquitetura para colecionador. “Também aqui predomina a nostalgia: o cliente ideal dos Five, idealmente, é um novo visconde de Noailles – o cliente de Mallet-Stevens, de Man Ray ou de Luis Buñuel [...]”⁸ – um ávido colecionador que patrocina as vanguardas: a arquitetura, a fotografia, o cinema.

³ Mario Gandelsonas, “Neo-Functionalism,” *OPPOSITIONS*, no.5, Summer 1976.

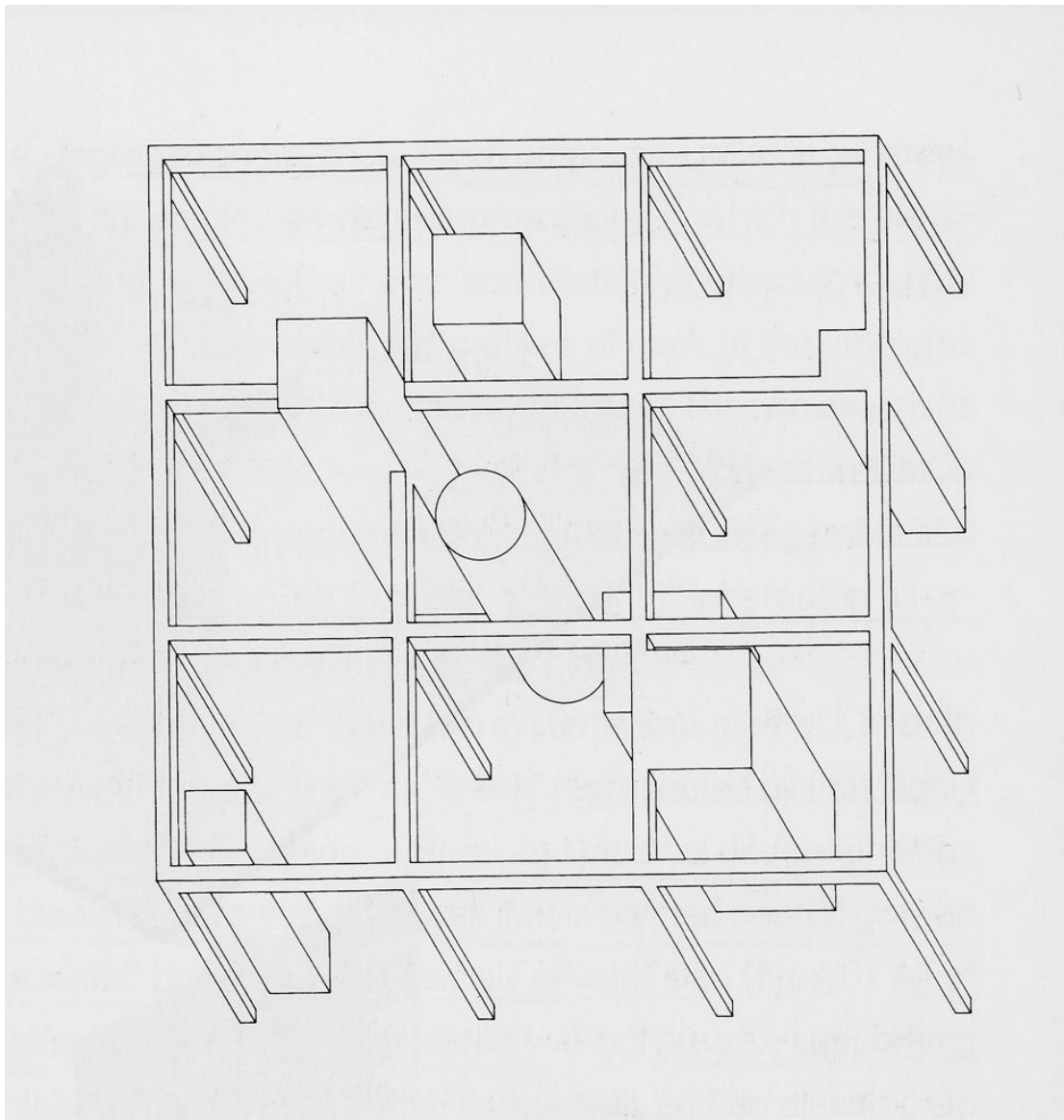
⁴ Peter Eisenman, “Post-Functionalism,” *OPPOSITIONS*, no.6, Fall 1976.

⁵ Anthony Vidler, “Third Typology,” *OPPOSITIONS*, no.7, Winter 1976.

⁶ Manfredo Tafuri, *La esfera y el laberinto: Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*, Barcelona: Gustavo Gili, 1984: 431

⁷ Museum of Modern Art (New York N.Y.), *Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*, New York: Wittenborn, 1972.

⁸ Manfredo Tafuri, *La esfera y el laberinto: Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*, Barcelona: Gustavo Gili, 1984: 529 “También aquí predomina la nostalgia: el cliente ideal de los Five, primera manera, es un nuevo vizconde de Noailles – el cliente de Mallet-Stevens, de Man Ray o de Luis Buñuel [...]”



6. Edwin Aviles, nine-square grid problem.

Imagem retirada de LINDER, Mark. *Nothing Less than Literal: Architecture after Minimalism*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004.

Se nos Estados Unidos estes objetos autônomos eram produzidos silenciosamente em laboratório, a produção da poderosa crítica Europeia contra o domínio capitalista era bem mais ruidosa. Desenvolviam um projeto de autonomia direcionado para a arquitetura, mas que demonstrava também uma procura de alternativas políticas e sociais às impostas pelo capitalismo, preocupado apenas com a imperatividade da produção e maximização dos lucros. Os responsáveis pela resistência são inúmeros, mas se nos Estados Unidos é possível fazer referência a duas figuras de peso, Peter Eisenman e Colin Rowe, em Itália, elegemos Aldo Rossi e Manfredo Tafuri.

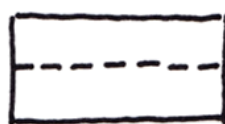
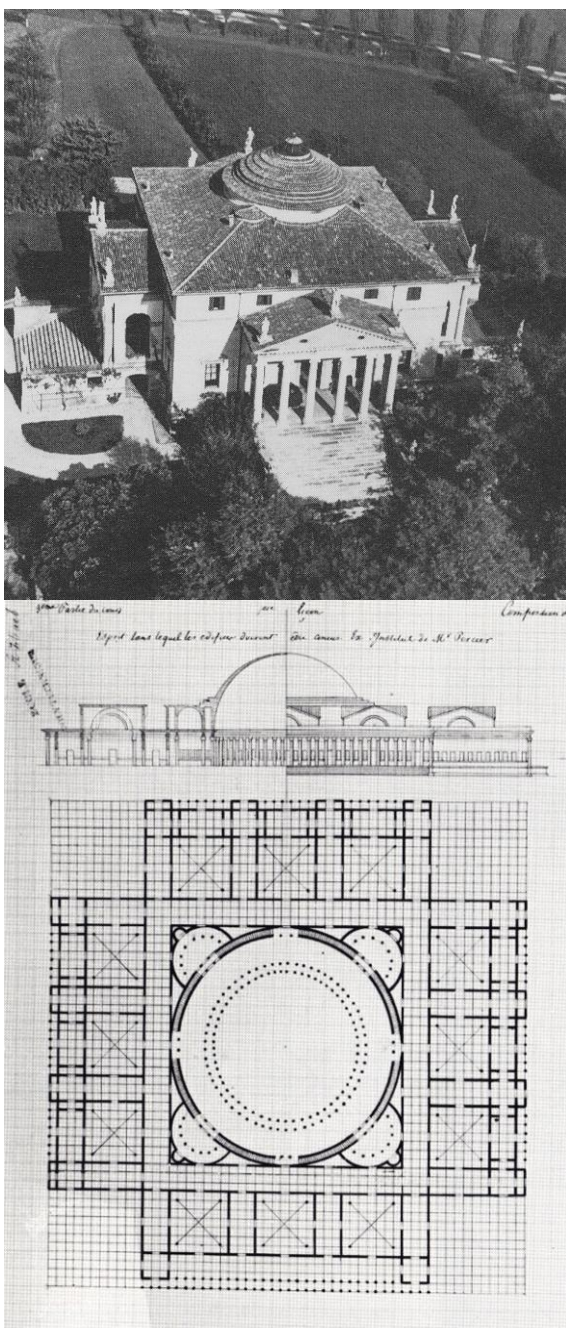
A neo-vanguarda nova-iorquina afirmava-se nesta altura segundo a atuação em três grandes frentes: a construção – publicação do livro *Five Architects* –, a aplicação e perpetuação da ideologia – fundação do IAUS (The Institute for Architecture and Urban Studies) em 1967, dirigido inicialmente por Peter Eisenman – e a exposição da sua obra – *Education of an Architect: a point of view*, que em 1971 teve lugar no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Esta fez-se também acompanhar pela publicação de um livro⁹ que, através de trabalhos dos estudantes, deu a conhecer algumas invenções pedagógicas e metodologias praticadas na Cooper Union. Nesta altura, Hejduk, que rapidamente se tinha convertido em elemento do núcleo central da neo-vanguarda, já se encontrava na direção da escola desde 1964, posição que satisfazia a sua vontade de prolongamento da doutrina. Tendo em conta esta sua vontade didática e sensibilidade perante os problemas da forma, tinha já implementado três problemas essenciais a serem desenvolvidos pelos estudantes e que constituíam um ambicioso projeto teórico, mais eficaz que o “tradicional ensino da arquitetura”: *The Nine Square Grid Problem*, *The Cube Problem* e *The Juan Gris Problem*.

O primeiro exercício proporciona ao estudante começar a descobrir e compreender alguns elementos essenciais da arquitetura:

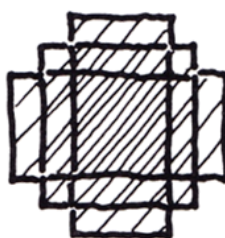
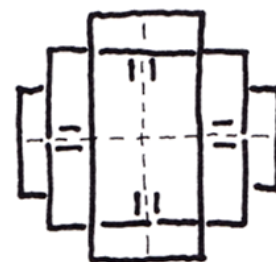
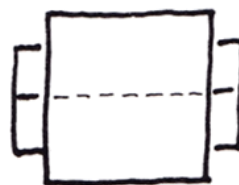
“malha, grelha, pilar, viga, centro, periferia, campo, extremos, linha, plano, coluna, extensão, compressão, tensão, translação, etc. O estudante começa a ter consciência daquilo que significam plantas, alçados, cortes e detalhes. Aprende a desenhar. Começa a assimilar as relações entre desenhos bidimensionais, projeções axonométricas e forma tridimensional (maquete). Estuda e desenha o seu esquema em planta e em axonometria, procurando as implicações tridimensionais na maquete. Chega-se assim a uma compreensão dos elementos. Nasce uma ideia de ‘como fabricar’.”¹⁰

⁹ Cooper Union for the Advancement of Science and Art, School of Art and Architecture, and Museum of Modern Art (New York N.Y.), *Education of an Architect: A Point of View*, New York, 1971.

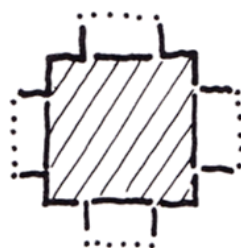
¹⁰ Ibid.: 7 “[...] lattice, grid, pile, beam, flooring, centre, periphery, field, edge, line, plane, column, extension, compression, tension, translation, etc... The student begins to become aware of the meaning of plans, elevations, sections and details. He learns to draw. He begins to assimilate the relationships between two-dimensional drawings, axonometric projections and three-dimensional shapes (models). He studies and designs his scheme in plan and in axonometry, looking



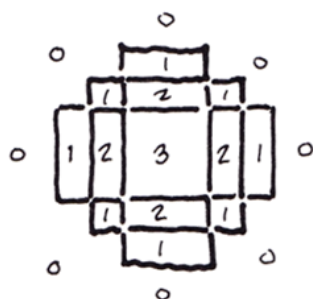
21



22



23



7. Andrea Palladio, *Villa Rotonda*, Vicenza, exterior.

8. Diagramas

- a *Villa Rotonda* pode ser lida como a justaposição de três edifícios;
- a sobreposição das formas demonstra que as primeiras figuras são escurecidas pelas últimas;
- noção de que o perímetro do quadrado é o determinante final do volume puro, sugerindo que os pórticos representam uma desintegração das paredes constituintes do perímetro dos dois retângulos;
- depositando igual densidade nos três volumes, a consequência é o duplicar ou triplicar das densidades resultantes da sua sobreposição.

Imagens retiradas de Perspecta 22: Paradigms of Architecture.

9. J.N.L. Durand, imagem da componente gráfica do curso de arquitetura.

Imagem retirada de SZAMBIEN, Werner. *Jean-Nicolas-Louis Durand, 1760-1834; De l'imitation à la norme*. Paris: Picard, 1984.

À medida que o aluno desenvolve este exercício, que gradualmente vai perdendo o seu carácter abstrato, vai ganhando a noção da complexidade da arquitetura.

Os temas presentes neste problema já acompanhavam o arquiteto desde 1954, ano em que inicia a série *7 Texas Houses*. Aqui, o processo passava pelo recurso à simetria e, de igual forma, a uma trama constituída por nove quadrados. Isto implicava uma lógica geométrica dos objetos que – numa aproximação a Colin Rowe – se assemelhava à composição palladiana. Era também esta lógica que determinava a natureza do programa, ou seja, existia um equilíbrio entre a natureza da atividade e o lugar que ocupava na estrutura. De facto, muito similar à distribuição hierárquica observada na *Villa Rotonda*, “os espaços comuns ocupam o núcleo da casa, os quartos e a cozinha as quatro esquinas do quadrado, os serviços e os pórticos de acesso, os extremos da cruz.”¹¹

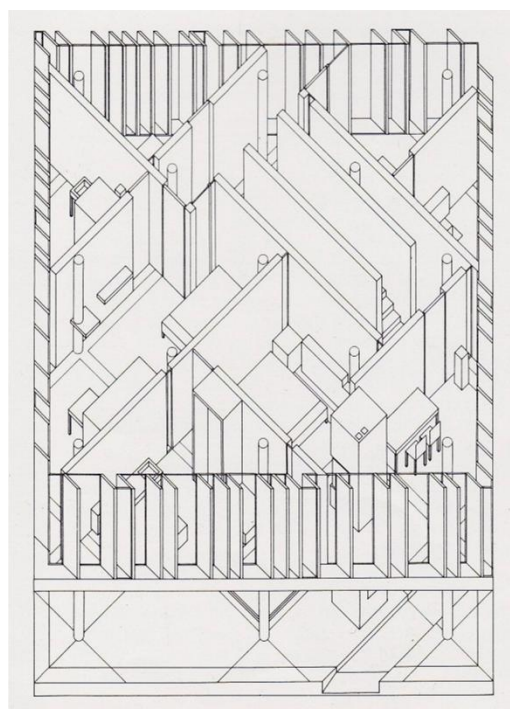
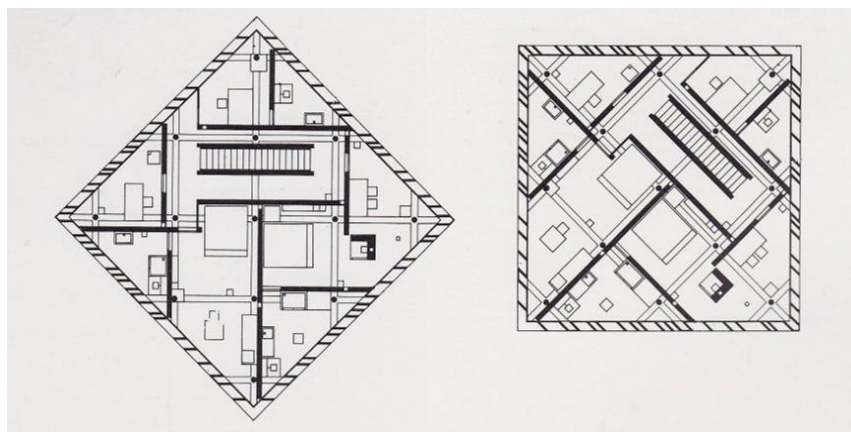
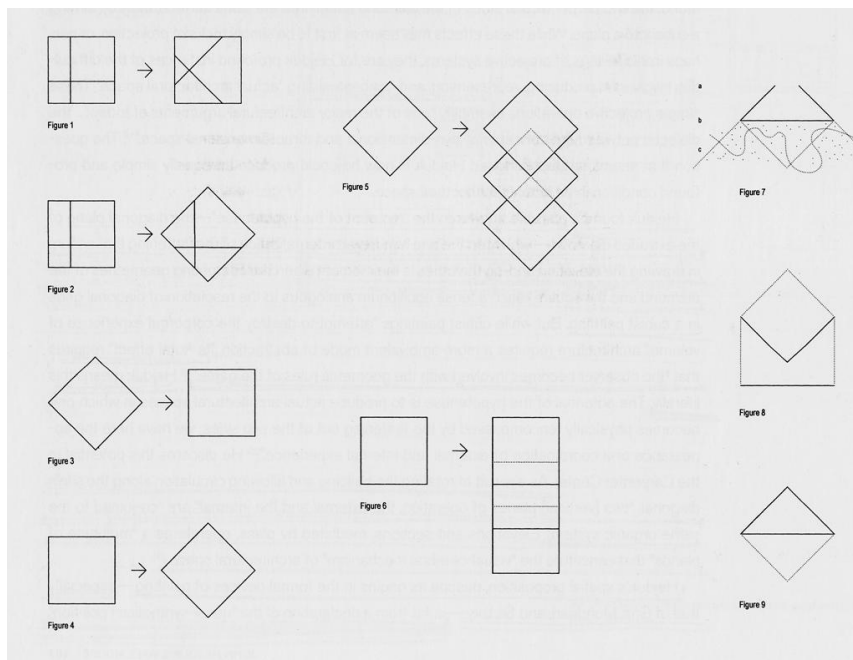
Relativamente ao processo compositivo usado por Hejduk, parecia próximo daquele que levou ao desenho da *Villa Rotonda*, pois é possível pensar que Palladio partiu do perímetro do quadrado como elemento determinante para a construção do volume, sugerindo que os pórticos representavam elementos independentes justapostos a cada um dos lados. No entanto, o processo real consiste na sobreposição de três elementos e não no desenho condicionado por um suporte inicial. Desta forma, tendo em conta que Palladio não parte de uma grelha como referência geométrica, talvez o classicismo metodológico associado à sua obra se aproxime mais de Durand que de Palladio;

“[...] a grelha é o padrão que regula a solução tipológica de novos programas, a pauta que garante a correção de um procedimento que banaliza o objeto através da insistência na mecânica da sua produção. Em Hejduk – como em Durand –, os princípios básicos da composição clássica são assumidos como instrumento, capaz de assegurar o controlo da multiplicidade tipológica, neste [Hejduk], e de substituir o escrúpulo pela subjetividade, naquele [Durand].”¹²

for its three-dimensional implications in the model. In this way he arrives at an understanding of the elements. He begins to get an idea of how to build.”

¹¹ Helio Piñon, *Arquitectura de las Neovanguardias*, Barcelona: Gustavo Gili, 1984: 118 “[...] las dependencias de estar ocupan el núcleo de la casa, los dormitorios y la cocina – homogeneizados en cuanto a rango –, las cuatro esquinas del cuadrado, los servicios y porches de acceso, los extremos de la cruz.”

¹² Ibid.: 124 “[...] en el que la retícula es la pauta que regula la solución tipológica de nuevos programas, la falsilla que garantiza la corrección de un procedimiento que banaliza el objeto a fuerza de insistir en la mecánica de su producción. En Hejduk – como en Durand –, los principios básicos de la composición clásica son asumidos como trámite instrumental, capaz de asegurar el control de la multiplicidad tipológica, en este, y de alejar el escrúpulo por la subjetividad, en aquél.



10. John Hejduk, diagrams.

Imagem retirada de LINDER, Mark. *Nothing Less than Literal: Architecture after Minimalism*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004.

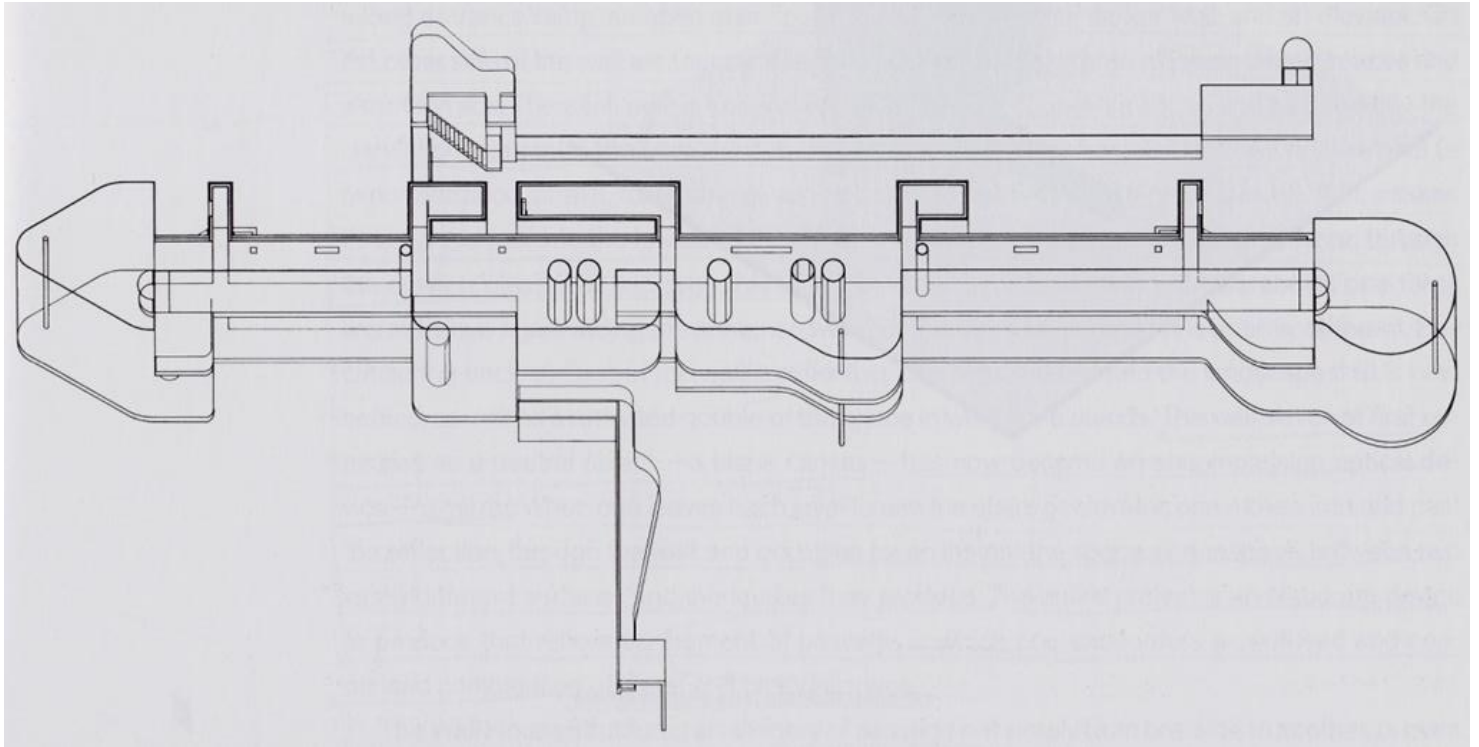
11 e 12. John Hejduk, *Diamond Project A*.

Imagens retiradas de SLUTZKY, Robert. "Introduzione alla Cooper Union. Una pedagogia della forma." *Lotus International* no.27 (1980).

Com o segundo exercício, *The Cube Problem*, altera-se a condição inicial – que comprova mais uma vez a exploração dos conceitos de espaço bidimensional e tridimensional – e passamos do quadrado para o cubo. Este, que por se assumir mais próximo daquilo que é a arquitetura concreta, proporciona a passagem de uma exploração formal para uma exploração espacial, porque se no primeiro exercício a tendência se voltava para a análise do plano, aqui volta-se para a análise do vazio, do espaço, mesmo sem a orientação de um programa previamente conhecido: um dos outros objetivos do exercício é partir do objeto para chegar ao programa e não o inverso. Estes problemas relacionados com os princípios geradores de forma e espaço, assim como com os conceitos de bidimensionalidade e tridimensionalidade, tão flagrantes nos dois primeiros exercícios, são mais uma vez protagonistas teóricos das *Diamond Thesis*, que veem a sua motivação nalgumas relações e possibilidades formais propostas em obras de alguns pintores cubistas – o cubismo tinha uma forte presença na reflexão de Hejduk e de alguns dos seus colaboradores mais íntimos, como Robert Slutzky.¹³ Desta forma, a experiência desenrola-se à volta das peculiaridades das projeções isométricas do quadrado e do losango. De facto, enquanto a projeção isométrica da sobreposição de várias plantas quadradas aparece como uma representação tridimensional, a das plantas em losango aparece como uma representação bidimensional, o que faz com que a qualidade do espaço possa ser transmitida ao observador sem que seja necessário recorrer à perspetiva. Conferir ao plano a tridimensionalidade que lhe era negada, oferecer-lhe aquilo que era domínio do espaço, foi a razão da luta dos pintores cubistas, estes que sempre animaram a experiência didática da Cooper Union. “O desejo cubista de fazer do quadrado um objeto autónomo no qual o espaço se condense e cristalice será o mesmo que John Hejduk procurará transmitir àqueles estudantes que entram na arquitetura desenhando arquitetura.”¹⁴ Daqui resulta mais uma vez a questão que tem lugar na parte inicial desta introdução e que se relaciona com o facto do desenho não consistir na representação do objeto, mas sim no próprio objeto; a representação da arquitetura é já arquitetura, é já realidade, tornando arquitetura e desenho arquitetónico complanares.

¹³ A figura de Robert Slutzky é de particular interesse para o estudo da Cooper School of Architecture. Pintor, educado no círculo de Albers, encontra John Hejduk no Texas, em 1954. Depositário de uma tradição figurativa que faz da ortodoxia bauhausiana a sua crença, Robert Slutzky esteve sempre próximo de John Hejduk, que reconheceu a sua dívida para com ele em diversas ocasiões. É preciso, portanto, constatar o quanto esta filiação cubista que animou a escola deve a Robert Slutzky e Colin Rowe, companheiros de Hejduk no Texas, e responsáveis pelo artigo “Transparency: Literal and Phenomenal”, 1955, publicado mais tarde na *Perspecta*, 1963, e usado novamente por Colin Rowe no livro *The Mathematics and the ideal villa and other essays*, Cambridge, 1976.

¹⁴ Rafael Moneo, “L’opera di John Hejduk ovvero la passione d’insegnare. L’architettura alla Cooper Union,” *Lotus International*, no.27, 1980.: 68 “Il desiderio cubista di fare del quadro un oggetto autonomo in cui lo spazio si condensi e si cristallizzi sarà lo stesso che John Hejduk cercherà di trasmettere a quegli studenti che entrano nell’architettura disegnando architettura.”



13. Paul Amato, house (Juan Gris problem). Imagem retirada de LINDER, Mark. *Nothing Less than Literal: Architecture after Minimalism*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004.

O terceiro exercício, *The Juan Gris Problem*, cruza-se claramente com esta vontade de experimentar a espacialidade bidimensional da pintura cubista no âmbito da conceção do espaço arquitetónico. “Quem escolher este exercício deve realizar uma atenta análise da forma como são geradas as ideias nas pinturas de Juan Gris e nas obras dos cubistas, como Picasso, Braque e Léger”¹⁵, com o objetivo de “criar um edifício de acordo com a compreensão de Juan Gris”¹⁶, sabendo que a transparência, o fragmento e a frontalidade tornam-se conceitos essenciais nesta fase.

Nesta altura o seu trabalho transforma-se no ensino da arquitetura, sendo também através dele que desenvolve os seus princípios.

Acredito no contrato social, por isso ensino. Acredito que a Universidade é um dos últimos lugares que protege e preserva a liberdade, por isso ensinar é também um ato sócio/político, entre outras coisas. Acredito nos livros e na palavra escrita, por isso fabrico trabalhos com a esperança de serem gravados nos livros. Sou pragmático e acredito na preservação dos registos. Acredito que registar é passar o testemunho. O livro que escrevi, *Victims* é para passar o testemunho e lembrar. Acredito na densidade do escasso. Acredito no lugar e no espírito do lugar.¹⁷

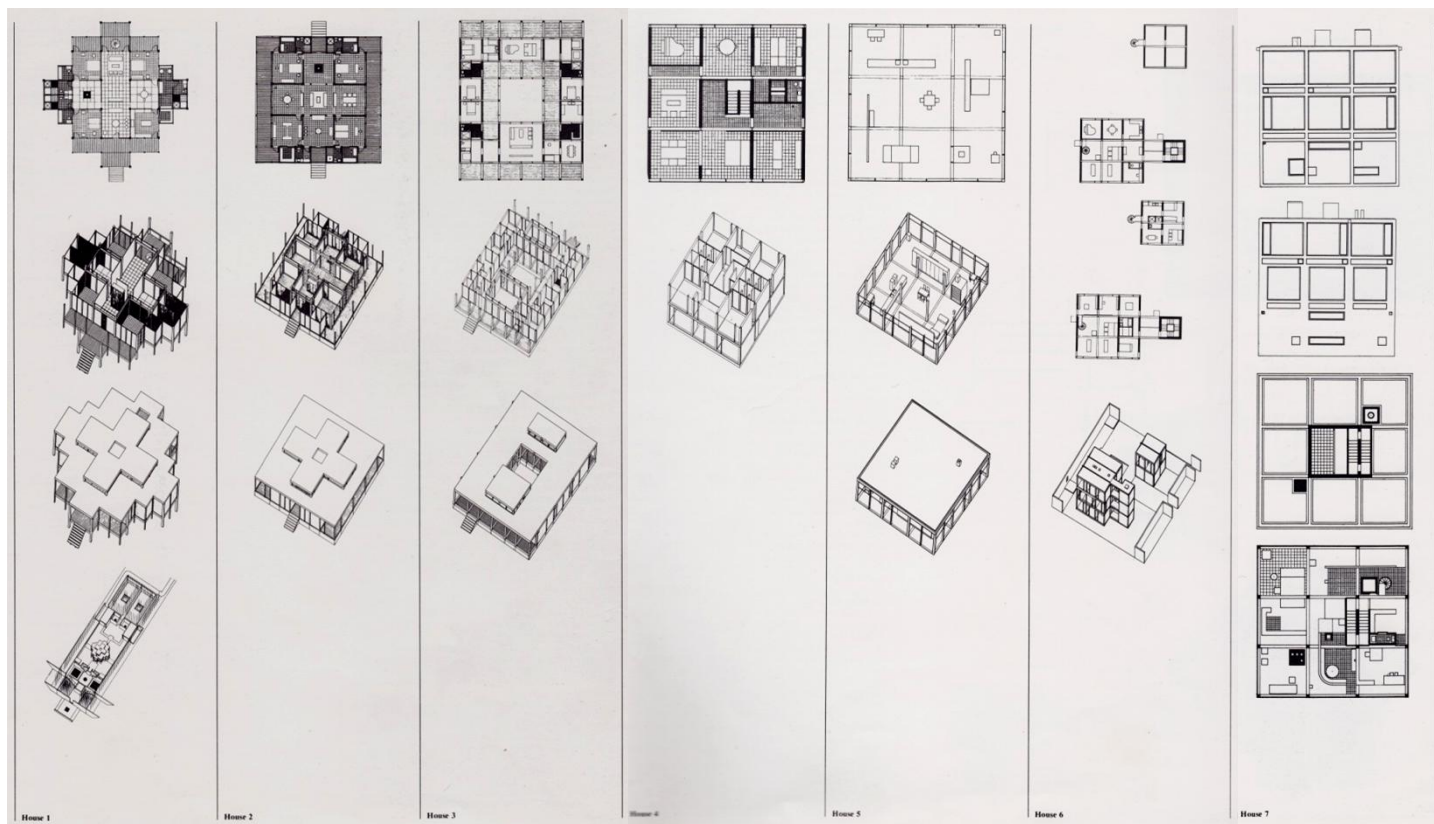
Neste trabalho interessa perceber de que forma este carácter transgressor das neo-vanguardas, este comportamento marginal e autónomo marcado pela crítica, foi convertido em arquitetura. Tendo em conta que a obra de John Hejduk, desde as *Texas Houses* às *Masques*, pode ser vista como uma crítica devastadora à prática contemporânea convencional, a compreensão do processo de construção dos seus projetos é importante para que o seu lugar neste contexto se torne claro.

Desta forma, é nesta fase posterior do seu trabalho, as *Masques*, cujo percurso tem início em Veneza, que o arquiteto põe esta crítica em prática não só através do seu método de criação, como também do seu comportamento.

¹⁵ Cooper Union for the Advancement of Science and Art, School of Art and Architecture, and Museum of Modern Art (New York N.Y.), *Education of an Architect: A Point of View*, New York, 1971.: 163 “Those who have chosen this problem have to make a careful analysis of how ideas are generated in the paintings of Juan Gris and in the works of the cubists, such as Picasso, Braque and Léger.”

¹⁶ Ibid.: 163 “Create a building according to the understanding of Juan Gris.”

¹⁷ John Hejduk, *Such Places as Memory: Poems 1953-1996*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998. “I believe in the social contract therefore I teach. I believe that the University is one of the last places that protects and preserves freedom, therefore teaching is also a socio/political act, among other things. I believe in books and the written word, therefore I fabricate works with the hope that they will be recorded in books. I am pragmatic and believe in keeping records. I believe to record is to bear witness. The book I wrote, *Victims* is to bear witness and to remember. I believe in the density of the sparse. I believe in place and the spirit of place.”



14. John Hejduk, "7 houses". Imagem retirada de SLUTZKY, Robert. "Introduzione alla Cooper Union. Una pedagogia della forma." *Lotus International* no.27 (1980).

I will tell you why I like the air
 I breathe, of course it keeps me
 alive, but there is a more important
 reason. It is because when
 I breathe the air in I breathe in
 all the sounds from all the voices
 since the beginning of time.
 All the voices that have placed
 thoughts escaping from the soul
 through the voice into the air
 which I breathe in. Sounds that
 I cannot hear – silent sounds
 filling the air that generations
 have spoken into. Consequently
 filling me with words that are an
 invisible text. An invisible sound
 text which mingles with my
 thoughts that are invisible. In
 essence an internal communion
 takes place giving the sense of
 the sublimity of silent transfer ever.¹⁸

Quando diz que respira “todos os sons de todas as vozes desde o início dos tempos”,
 descreve o seu trabalho; o que lida com a essência da arquitetura, desenvolvido na vastidão da
 percepção. Um trabalho teórico, intelectual, cujas intenções não podem ser formuladas no lugar
 da prosa, mas da poesia. Um trabalho autónomo, construído no isolamento através de
 investigações individuais, do qual só *seres* também autónomos podem resultar, *seres*
 fragmentados apresentados aqui, através de um discurso também ele fragmentado, como
 portadores de uma lógica poética própria.

¹⁸ John Hejduk, *Berlin Night*, Rotterdam: NAI Publishers, 1993.

Da Autonomia do Ser à Autonomia da Arquitetura

