

tarde en llano

JOHN HEJDUK

TRADUCCIÓN ARACELI MAIRA

Cuando un ángel cae accidentalmente y se ahoga en el mar, sus alas, en su desesperado aletear, transmiten vibraciones que causan una fluctuación armónica que coincide con el sonido de un grito sofocado, anunciando una tormenta marina. No pienses que las plumas arrastradas por la corriente hasta la orilla son un acontecimiento natural.

Cabe la posibilidad de una visión de la arquitectura que podría interpretarse como una invención. Durante su construcción desaparece, esclarece en tanto que desvela, revela en tanto que erosiona, celebra en tanto que captura, pronuncia en tanto que clausura, atraviesa. El método es severo: la arquitectura es filtrada por disciplinas paralelas como la pintura, la literatura y la medicina. Es un método elíptico y acumulativo. Al final es biológico/andrógino y busca lo femenino. Es implacable.

Un observador se sitúa frente a un cuadro (de pie o sentado, más a menudo de pie). Generalmente, la distancia de observación oscila entre uno y tres metros. Es una *distancia*. El cuadro está *ahí*, físicamente fuera del cuerpo del observador. Sea cual sea el sujeto o el objeto del cuadro, el observador se enfrenta a una obra colgada en la superficie de una pared. El cuadro suele estar enmarcado. El marco define los límites físicos del lienzo. Puede contemplarse el lienzo entero o puede que la visión del observador se concentre en una parte. El espacio entre el lienzo y el observador es *aire geometrizado*. Es el aire que contiene un volumen visual. Es aire *fuera* del observador. Nuestro observador, normalmente, se mantiene en una posición estática y sólo mira la obra desde cierta distancia. Está en comunión con el cuadro aunque está de pie a tres o cuatro brazos de distancia. Raramente el cuadro

«Casa del suicida de la máscara de Lancaster/Hanover», 1980-1982. John Hejduk Fonds. Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, Montréal



emite olor alguno. El observador puede incorporar el cuadro con sus ojos, no con su respiración.

Cuando el observador conecta plenamente con el cuadro, todas las distancias efectivas desaparecen. El pensamiento ilumina el aire intermedio —el pensamiento, que carece de superficie—. Esto es, un vacío denso se encierra dentro de la materialidad de lo que se ha pintado sobre la superficie del lienzo. Se produce una co-existencia. En cierto sentido, el pensamiento desmaterializado interactúa con el pensamiento materializado en el lienzo mediante la aplicación del pigmento. Un pensamiento materializado se encuentra con el pensamiento puro (un pensamiento sin sustancia). El resultado es una revelación.

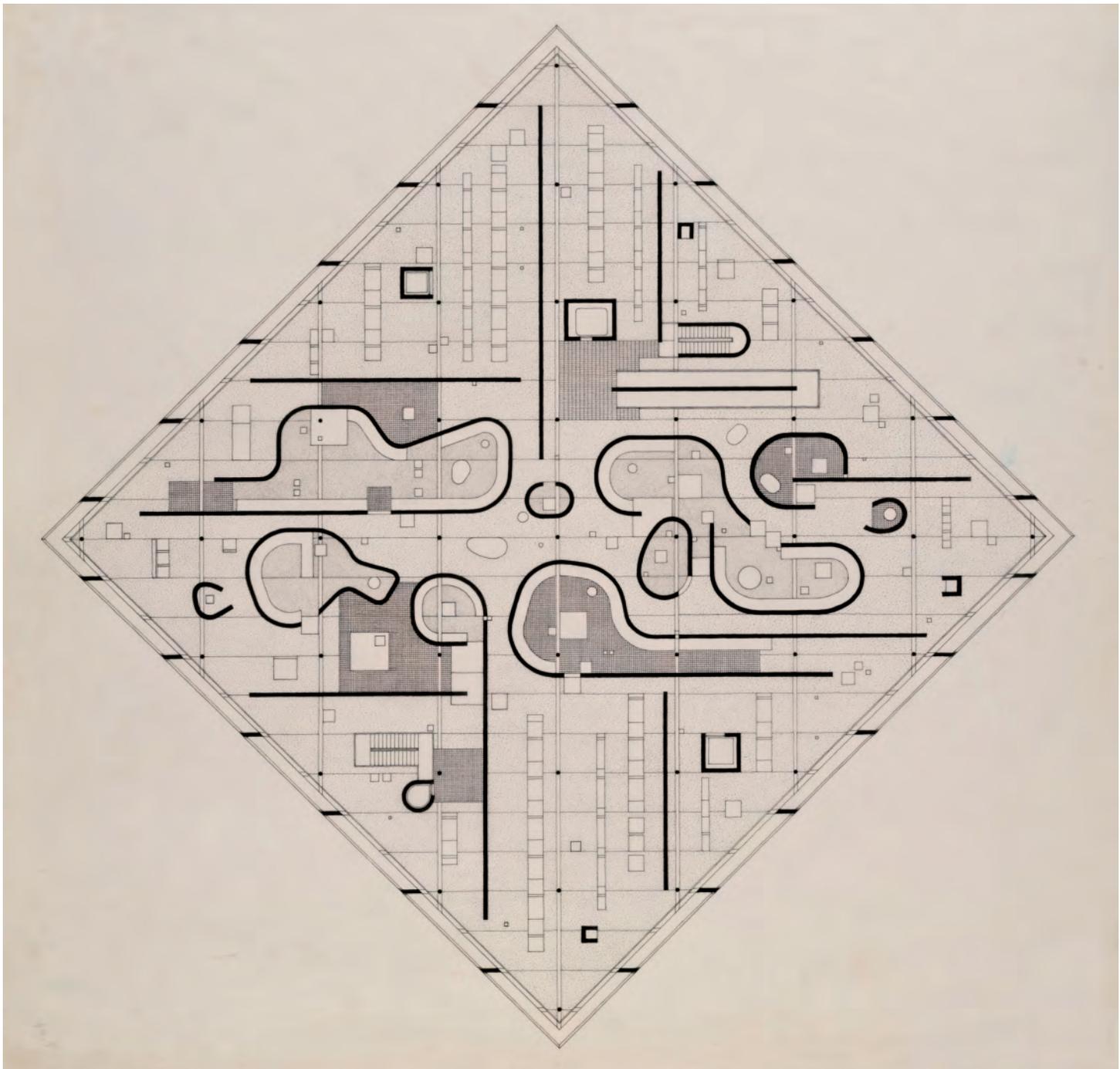
El pensamiento del observador se ha desplazado desde su cuerpo y ha cruzado el espacio entre sus ojos y el lienzo. Este acto ha absorbido el espacio que separa al sujeto del objeto, por así decirlo. El pensamiento desmaterializado abandonó el cuerpo del observador e hizo desaparecer el espacio físico mediante su fuga hacia el exterior, una fuga sin sustancia que desintegra el espacio a su paso.

La caída de un ángel es un acontecimiento triste y difícil de observar. Suele producirse por la colisión de ángeles en vuelo, en especial en invierno, cuando la nieve llena el aire. Cuando los ángeles se deslizan emiten sonidos que, en el mejor de los casos, alcanzan el tono de un susurro. A veces se quedan ciegos. En su caída pierden la neutralidad. Durante la caída se envuelven el

cuerpo con las alas. Los copos de nieve hacen que se irisen las plumas. Los más afortunados aparecen como apariciones grises. En la noche blanca, sus contornos se tornan vagos.

El lector de un libro por lo general lee sentado (aunque en ocasiones lo hace de pie o reclinado). En cualquier caso, las palabras sobre la página no están a más de treinta centímetros de distancia. La distancia entre el lector y la página es considerablemente menor que la distancia entre el observador y el cuadro. Asimismo, el tiempo que se pasa ante un cuadro es considerablemente menor que el que se pasa leyendo un libro. Mientras que en un cuadro la materia sujeto/objeto está frente a uno en un único marco, un libro suele presentar un texto a lo largo de muchas páginas, es decir, a través de muchos pasajes. El libro se encuentra físicamente más cerca, se sostiene en la mano y los dedos pasan las páginas. Por tanto, hay una conexión más táctil y directa con el cuerpo. Los cuadros raramente son sostenidos e incluso más raramente sentidos con los dedos. Con el libro se produce una compresión considerable del espacio. La lectura de un libro tiene lugar a lo largo de cierto período de tiempo. El pensamiento del lector debe pasar más tiempo con el objeto «libro» y la duración del pensamiento es más extensa. Un libro es menos distante y más íntimo, mientras que un cuadro guarda las distancias. El alcance de un libro es más vasto, no necesariamente mejor, sólo más prolongado en su duración. La memoria inherente en ambas disciplinas es, probablemente, de la misma magnitud.

«Planta del Diamond Museum C», 1963-1967. John Hejduk Fonds. Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, Montréal



Las películas y los libros guardan afinidad. Si bien una película suele durar pocas horas, tiene un movimiento de avance, por lo general cuenta con un tema fuerte y, en consecuencia, es quizá menos abstracta que un cuadro. Una película es más distante incluso que un cuadro o un libro porque la vemos (de modo ideal) en una sala a oscuras en la que nuestro propio cuerpo se apaga.

Para los fines de mi argumentación, no me ocuparé de la producción o el proceso creativo real de una obra, ya se trate de pintura, literatura o del propio cuerpo. Mi propósito es buscar el espacio masculino/femenino de la arquitectura e intentar bosquejar ciertos componentes de sus manifestaciones.

El texto de un libro actúa tanto de transmisor como de traductor; no tiene las mismas consecuencias que el pigmento de un cuadro. El pigmento tiene un carácter instantáneo, el texto retarda. *Los libros consumen tiempo y dan tiempo*. En la lectura, nuestro pensamiento se estira según la cinética del libro, y el hilo es el texto impreso real. En literatura, las palabras pueden suprimirse —un proceso de eliminación—. En pintura, se puede pintar sobre las cosas o las cosas pueden dejarse fuera. La pintura es un arte estoico: el número de colores es limitado. En literatura hay miles de palabras. Un texto ilimitado ocupa constantemente el centro de nuestra atención y con la misma rapidez lo abandona. El texto es vulnerable, el pigmento está adherido... *ahí*. El texto está cerca del pensamiento. La pintura envuelve al pensamiento, la literatura lo encauza. Con el texto es necesario que hablemos. Podemos leer un pasaje en voz alta o podemos leerlo en silencio. Respirar es necesario para ambos actos. Cuando leemos en silencio, hablamos internamente, con un sonido en el cual el volumen ha sido reducido hasta que apenas es audible. La lectura interior ha tomado el texto materializado de *ahí fuera* y lo ha traído *adentro* para cohabitar el mismo espacio que el pensamiento interno sin sustancia.

En determinado momento del año, en Texas, al anochecer, los troncos de algunos árboles parecen fosforescentes: emiten una luz pálida, cristalina. Si se observan de cerca, uno descubre que los troncos están completamente cubiertos de diminutos caparazones desechados que en un tiempo fueron el cuerpo exterior de un tipo de insecto. Lo sorprendente es que el caparazón está intacto: la forma es exactamente la misma que cuando su habitante original estaba dentro, con una diferencia. El interior ha desaparecido, dejando la forma externa, que parece un rayo x y produce el efecto luminoso. De repente oímos un coro sonoro procedente de las hojas oscuras de arriba. Es el sonido de los insectos ocultos en el árbol en su nueva forma metafísica. Lo extraño del fenómeno es que vemos las formas de caparazón de los insectos aferradas al árbol, esos caparazones vacíos, una forma que la vida ha abandonado. A la vez que fijamos la vista sobre esas apariciones, oímos el sonido del insecto en su nueva forma oculto en los árboles. Lo oímos pero no lo vemos. De algún modo, el sonido que oímos es un sonido del alma.

El arte, ya sea pintura, literatura o arquitectura, es el caparazón que queda del pensamiento. El pensamiento real carece de sustancia. No podemos ver el pensamiento, sólo podemos ver sus restos. El pensamiento se manifiesta al deshacerse o liberarse de sí mismo; está más allá de su reclusión.

Por lo general dormimos tumbados, con los ojos cerrados —cerrados al exterior—. Mientras dormimos somos aún menos conscientes de nuestra *respiración* que durante la vigilia. Mientras dormimos vemos con los ojos cerrados. Vemos dentro de nuestros pensamientos, de nuestros sueños. Durante esos momentos, estamos completamente cercados, nuestra privacidad es total. Cuando estamos despiertos e imaginamos algo, aunque la imaginación sea interna, busca su exteriorización. El sonido de nuestros sueños tiene menos decibelios. El sonido de los sueños, como los sueños mismos, puede ser extraño. En la vigilia podemos capturar fragmentos de las imágenes de nuestros sueños, pero casi nunca somos capaces de capturar el sonido de nuestros sueños.

En nuestro viaje desde la pintura, pasando por la literatura y después dentro del cuerpo, hemos *cruzado* desde un exterior abierto a un interior cerrado. En la vigilia no somos conscientes del interior de nuestro cuerpo. Cuando observamos dibujos o modelos anatómicos, parecemos *voyeurs*. Resulta fascinante y tiene cierto sentido, pero nunca podemos establecer una conexión directa con nuestros propios órganos y partes internas. Durante la mayor parte de nuestra vida, nuestra propia interiorización, es decir, las partes físicas que tienen peso en el interior, carecen de hecho de peso. El dolor interno es dolor interno, quizás ligado a un órgano, pero el dolor no nos revela la forma o el peso del órgano.

A efectos prácticos, nuestro interior es para nosotros ingravido, tan ingravido como un pensamiento que carece de sustancia. El imaginario espacio vacío interno es como el espacio interno de nuestro cerebro, con la observación de que vivimos en nuestra cabeza, en comunicación constante con las sensaciones emitidas por nuestro corazón. En nuestro entusiasmo creativo, la mente y el corazón empiezan a *llenarse*, sentimos la plenitud internamente, la sensación es *sensación pura*. Estamos colmados en nuestro interior y estamos conmocionados. Estamos colmados de pensamiento que huye de nosotros. Nos hemos llenado de aliento.

El aliento de baco

Tus labios de Carrara se abren
 inhalan suavemente un susurro
 que desaparece
 dentro del hueco gris
 de una piedra vaciada
 Tus ojos grabados
 están perplejos
 por el silencio
 dentro de tu boca
 Las uvas de tu cabello
 te caen sobre la frente
 pulidas hasta el frío
 Tu creador obró un milagro
 con la superficie
 de sus manos y muñecas
 Sopló aire dentro de tu
 impenetrable mármol blanco
 generando el primer
 suspiro inanimado
 que silenció todo sonido

Los muertos no susurran, aúllan. Es la densidad de la tierra lo que disminuye el sonido de sus gritos. Su sonido es filtrado y desamplificado.

He tratado de ilustrar el espacio posible de la arquitectura. Quiero subrayar que contamos con el aliento del hombre y con el aliento de la mujer, y que aún tenemos que insuflar plenamente el aliento de la mujer y su pensamiento en la arquitectura. Cuando el aire de la mujer impregne nuestros objetos, nos asombraremos y los ángeles dejarán de sollozar.

CONSTRUCCIONES DE DIARIO, Barcelona, Gustavo Gili, 2009

SANCTUARIES, Nueva York, Abrams, 2002

JOHN HEJDUK. DOS CONFERENCIAS,
 Valencia, Ediciones Generales de la Construcción, 2001

ARCHITECTURES IN LOVE, Nueva York, Rizzoli, 1995

VÍCTIMAS, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1993

SOUNDINGS, Nueva York, Rizzoli, 1993

THE RIGA PROJECT, Filadelfia, The University of the Arts, 1989

MASK OF MEDUSA, Nueva York, Rizzoli, 1985