



ALGUNA IDEA DE CIUDAD EN LA CRISIS ESPACIO-TIEMPO

*Manuel J. Martín Hernández**

Frederic Jameson ha afirmado que para definir la posmodernidad habría que observar la crisis de nuestra experiencia del espacio y del tiempo en estas últimas décadas del siglo¹. Como sabemos, la arquitectura tiene que ver con la captura del espacio para que en ese espacio así transformado puedan desarrollarse tiempos diversos, por lo tanto, aquella crisis en la experiencia del espacio-tiempo debería implicar también una crisis en el entendimiento mismo de la arquitectura y de la ciudad contemporáneas así como de los modos por los que aquellas se produce, esto es, el proyecto o el plan.

Una concepción concreta del espacio y del tiempo se deriva de las prácticas de producción y reproducción de la vida social en cada momento. Ésto ha hecho que en cada caso, de acuerdo con ciertas variaciones

históricas y geográficas concretas, se construyan determinadas experiencias espacio-temporales. David Harvey² ha analizado las consecuencias en la vida diaria - y en el entendimiento de la ciudad entre otras cosas- de los modos diversos en que aquellas experiencias se han desarrollado a lo largo de la modernidad, para detectar en los cambios de los modos de producción capitalista su derivación hacia otros significados espacio-temporales que caracterizarían esta era de fin de siglo.

La acumulación flexible sería para Harvey la práctica económica y política que caracteriza este período que llamamos postcapitalista. Con ese paradigma se trata de definir la flexibilidad y movilidad de los nuevos procesos de trabajo, mercados, productos y pautas de consumo, que se apoyan en la innovación tecnológica y

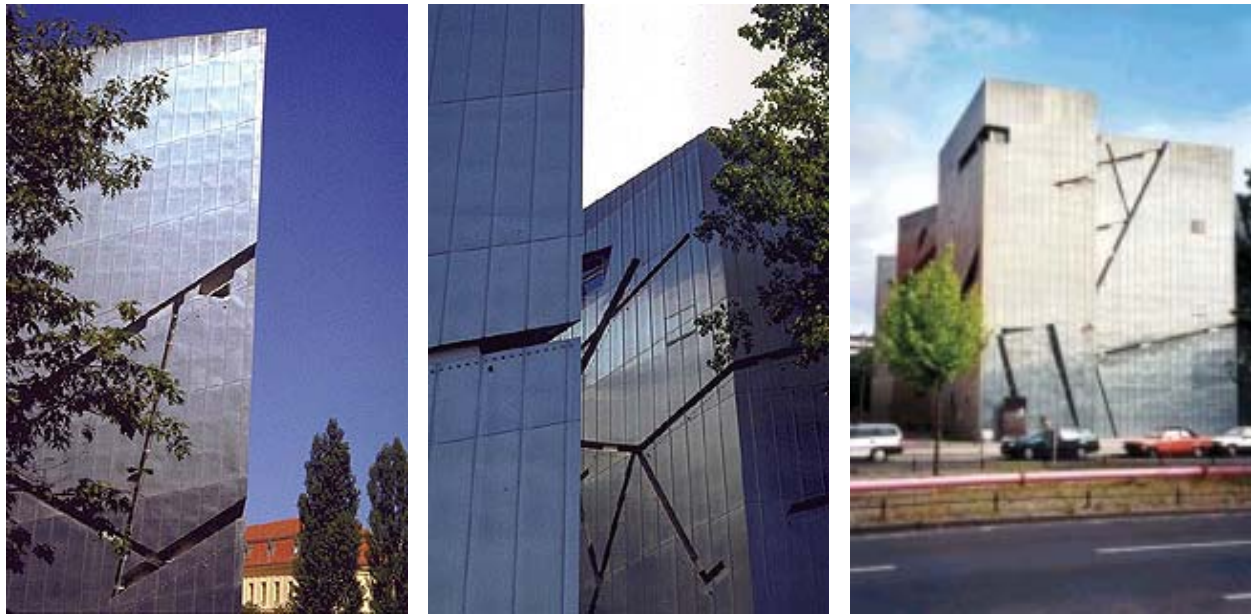


Proyecto Melbourne Docklands tech. 2000. Arquitecto Denton Corker Marshall

* Arquitecto, académico Universidad de Sevilla. Sevilla, España.

¹ Esta cita de Jameson (de «Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism», 1984) da inicio a la parte III («The experience of space and time») del texto fundamental de David Harvey: *The Condition of Postmodernity*, Blackwell, Cambridge (Mass), 1990.

² Idem., pp. 211-307.



Captura del espacio arquitectónico y expresión del espacio transformado en tiempos diversos.

organizativa. Pero la fuerza de la sobreacumulación del capital y la compresión espacio-temporal de las decisiones y afecciones -que han llegado a superar las viejas fronteras territoriales- han provocado la inestabilidad de las relaciones en el seno de las organizaciones tradicionales (de trabajo, sociales, etc.), y con ello la inseguridad -porque nadie sabe cual debe ser el tiempo y el lugar para cada cosa-, la cultura de lo efímero, de lo instantáneo, de lo desechable, y también la atención a la producción de imágenes o el acatamiento a las modas.

Esa realidad no solo ha puesto en crisis la capacidad de los estados para controlar su propia política, sino que también ha llevado a la imposibilidad de la planificación a largo plazo e, incluso, a la misma idea de futuro. La tesis parece apocalíptica pero el pensamiento único -esto es, la primacía de lo económico sobre lo político apoyada en los mercados financieros supranacionales y en el control de la información, que se defiende y reverencia desde el realismo y el pragmatismo³- extiende sus redes persuasivas por el mundo. Siendo ésto verdad, sin embargo, y simultáneamente, se despliega la crítica que las culturas diversas hacen a ese etnocentrismo occidental queriendo sustituir aquella ideología de la globalización por una realidad multicultural y periférica de resistencia. En cualquier caso, y como deseo, no se establece primacía alguna más allá del diálogo de lo local con lo global, de lo particular con lo universal, un diálogo que se realizaría ante un trasfondo de mestizaje⁴.



Fenomenología del mundo construido

Ya el pensamiento fenomenológico, en su búsqueda del mundo anterior a cualquier conocimiento, proponía miradas que describieran -no que construyeran, ni explicaran- el mundo mismo, aquel estado de cosas previo a cualquier análisis. Asistir al mundo en un estado de asombro tal que se rompiera nuestra familiaridad con él (*epojé*) era el procedimiento tras el cual el mundo aparecería no como lo que yo pienso, sino como lo que yo vivo⁵. Éste es un ejercicio de comprensión tras el que tomo consciencia de cierta parte del mundo. Pero hay una condición: ese punto de vista no es el único posible porque todos los demás son igualmente verdaderos; el mundo fenomenológico aparece así «en la intersección de mis experiencias y en la intersección

³ Ignacio Ramonet: «Pensamiento único y nuevos amos del mundo» en Chomsky y Ramonet: *Cómo nos venden la moto*, Icaria, Barcelona, 1995, pp. 55 y siguientes.

⁴ Ver Remo Bodei: «Pensar la época» en Francisco Jarauta (ed.): *Nuevas Fronteras/ Nuevos Territorios*, Arteleku, San Sebastián, 1996.

⁵ Ver Maurice Merleau-Ponty: «Prólogo» a *Fenomenología de la Percepción* (1945), Planeta, Barcelona, 1984, pp. 7-21.



Docklands Murray

de mis experiencias con las de los otros». Estamos, pues, ante experiencias incompletas y esa es precisamente la virtud de la fenomenología, que va desplegando y revelando el mundo sin intención de explicar o racionalizar nada.

Ese modo de pensar lo hemos llamado también hermenéutico, una filosofía del conocimiento que busca la interpretación de la realidad desde el propio interés. Dado que la investigación objetiva o epistemológica -la única posible para la vieja ciencia clásica decimonónica- «proporciona sólo algunas, de las muchas, formas de

describimos a nosotros mismos»⁶, la tarea hermenéutica procura la comprensión de la realidad por medio del lenguaje, de la metacomunicación que pondría en relación, por el diálogo, las diversas maneras como se va describiendo el mundo. La cultura sería, por tanto, más «una conversación que una estructura levantada sobre unos fundamentos»⁷. Puesto que mi mundo, como ya se sabe, queda limitado por mi lenguaje, el conocimiento dependerá de los demás, de tal modo que el acto de comprensión viene a significar trascender mi pensamiento para apropiarme, mediante el acuerdo, de lo/s otro/s.

⁶ Richard Rorty: La filosofía y el espejo de la naturaleza, Cátedra, Madrid, 1983, p. 326.

⁷ Idem., p. 291



El espacio como división tangible de la ciudad.

Esto no es, por otro lado, sino lo que se plantea hoy desde la teoría científica. Después del conocido «principio de indeterminación» propuesto por Werner Heisenberg hacia 1925 -según el cual era imposible medir y prever a la vez la posición y el movimiento de un electrón porque los instrumentos de observación variaban irremediamente lo observado-, la imposibilidad de separar el sujeto y el objeto, la indefinición general, la necesidad del consenso entre expertos para asumir, aunque fuera provisionalmente, algún principio⁸, se han hecho práctica común. Si a esto añadimos los trabajos -como los de Ilya Prigogine⁹- en torno a las transformaciones irreversibles y el flujo del tiempo o acerca del azar y las ordenaciones espontáneas en el mundo material, estaríamos tan sólo en condiciones de asegurar la inestabilidad de los fundamentos, la fluctuación de los hechos, la multiplicidad inevitable de las miradas.

La ciudad como un espacio actual

La ciudad puede y debe aparecer -como la ha visto Pierluigi Nicolini¹⁰- como una metáfora de la condición contemporánea. Hay un «lugar» urbanizado, esto es, un espacio del que la sociedad y el capital se han apropiado y que por extensión llamamos metrópolis. En ese lugar podemos encontrar todas las identidades, diferencias y complejidades imaginables; todas ellas se configuran como espacios-tiempo (es decir, relaciones y formas) que «suceden», como en un «rizoma»¹¹,

según una multiplicidad de acontecimientos imprevisibles y casuales, en un lugar que, con todo, es real. Recordemos aquí que, según Massimo Cacciari, «está excluido a priori que lo real pueda entenderse como realización de un posible, es decir, como un espacio ya encerrado (en la forma de lo posible) en una idea que lo preceda y lo proyecte»¹². Lo real es construible pero no proyectable desde aquella concepción clásica -y moderna- que se refería al proyecto como la tarea de organizar, ordenar o programar.

Precisamente, ante la instantaneidad y la incontinencia de las relaciones que allí acontecen, Paul Virilio ha hablado del colapso del tiempo y del espacio como dimensiones tangibles de la ciudad, lo que habría llevado a la urbanización tradicional a su punto crítico -y lo que significaría, por cierto, el fin del derecho a la ciudad¹³.

Nuestra tradición de planificadores sociales -como arquitectos o urbanistas- se alimenta de un ideal de totalidad heredado según el cual la transformación de nuestros productos o el simple paso del tiempo por ellos es ya una molestia. Lo que sucede, como afirma Richard Sennet, es que «la configuración de un determinado segmento de la arquitectura urbana es un proceso complicado, en el que toma parte todo un ejército de especialistas, diseñadores y técnicos, enfrentados a un ejército de funcionarios estatales, banqueros y clientes. Afirmar que los edificios que de ella resulten poseen la huella de la perseverancia y la franqueza y la prístina integridad que podrían granjearles el derecho a que nadie ni nada los toque en lo

⁸ Estos son los paradigmas de la «ciencia normal» que pueden entrar en crisis en cualquier momento al ser mostrada su falsedad, algo que la práctica científica realiza constantemente. Ver Karl Popper: *Conocimiento objetivo*, Tecnos, Madrid, 1982 y Thomas Kuhn: *La estructura de las revoluciones científicas*, FCE, Madrid, 1980.

⁹ Véase, por ejemplo, su «El orden a partir del caos» en *¿Tan sólo una ilusión?*, Tusquets, Barcelona, 1983.

¹⁰ En «Arcipelago», *Lotus*, n. 84, 1995, pp. 125-127.

¹¹ En la definición de Deleuze y Guattari, un rizoma es un sistema compuesto de dimensiones y líneas, sin centro, sin jerarquía y no signifiante donde se producen «todas las clases de devenires» y que «remite a un mapa que debe producirse, construirse, siempre desmontable, conectable, invertible, modificable, con entradas y salidas múltiples, con sus líneas de fuga», en *Rizoma (Introducción)*, Pre-Textos, Valencia, 1977, pp. 51-52.

¹² Massimo Cacciari: «Metrópolis de la mente», *Arquitectura*, n. 292, 1992, p. 10.

¹³ Ver Paul Virilio: *L'espace critique*, Christian Bourgois, Paris, 1993, pp. 155-161. El «derecho a la ciudad» a que se refiere Virilio es, sin duda, el defendido hace algún tiempo por Henri Lefebvre como «derecho a la vida urbana, transformada, renovada», que da prioridad al valor de uso, promoviendo al tiempo como el bien más valioso al que hay que buscar su espacio como «realización práctico-sensible» (El derecho a la ciudad, Península, Barcelona, 1969, p. 138)



Expresiones de un mundo moderno y espacios no ideológicos. (Koolhaas amplía el Commons Building, obra de Mies van der Rohe, 1953. El tubo, túnel de acero para el tren elevado que pasa por el lugar, se ha transformado en el nuevo símbolo del Illinois Institute of Technology (Fuente: Vivienda y Decoración Nº 388).

sucesivo es, en cierto modo, y por tanto, un acto ridículo y grotesco. En cambio los arquitectos modernos siguen empeñados en afirmar que están en posesión de ese derecho»¹⁴. La forma cerrada, perfecta y definitiva es un sueño en el que ya pocos creen, y entre esos pocos están los arquitectos: para eso se entrenan, a la imposible «estabilidad eterna» de sus arquitecturas va dirigida la sistemática misma del proyecto, y éste, por definición, en tanto que pretende regular el tiempo en el espacio, niega la posibilidad del azar. Es evidente, por tanto, que a un cambio de paradigmas debería corresponderle el uso de otros instrumentos.

Espacio narrativo

Reconsideremos lo visto hasta ahora. La cultura del presente, tras una larga experiencia derivada de diversos campos del saber, la hemos encontrado definida por la flexibilidad, la movilidad, la indefinición o la inestabilidad de las decisiones, a través de un conocimiento interpretativo que toma el mundo como experiencia y que, por tanto, abandona cualquier conclusión que no sea una provisional búsqueda de consensos desde la posibilidad misma de las múltiples miradas -una ontología débil según Gianni Vattimo a cuyos peligros, por cierto, habría que estar atentos.

La vieja cultura del ser ha sido sustituida por la cultura del devenir, de la incertidumbre y la transfor-

mación, y el pensamiento desde el que abordar la acción ha sido definido por Edgar Morin como «complejo». Desde el pensamiento complejo se trata de sustituir los programas resolutivos -o definitivos- por las estrategias, trabajando con los elementos aleatorios, no previendo -sería estéril- pero sí entrenándonos para lo inesperado¹⁵. No es posible, por tanto, vivir en el presente sin admitir la absoluta provisionalidad de todo lo que se hace.

¿Cómo resolver entonces el desarrollo de la ciudad, sus problemas de dimensión y límites, cuando ésta tiene sus propios ritmos y su dinámica al margen de urbanistas y políticos? ¿Cómo hacerlo en un momento de ausencia de teorías y aún de ideologías como el presente? Richard Sennet ha hecho una propuesta: «en contra de la regulación del tiempo en el espacio, propondré otra forma del tiempo en el espacio, al cual habré de referirme como espacio narrativo»¹⁶, que es aquel espacio por el que fluyen los tiempos y al que éstos dan su carácter, en el mismo momento en que aquellos lugares empiezan a usarse de manera distinta a como fueron proyectados.

Espacio, acontecimiento y movimiento

Bernard Tschumi, en sus event cities, ha querido representar la realidad de la ciudad en el encuentro de tres categorías independientes pero relacionadas: el

¹⁴ Según Ilya Prigogine en *El nacimiento del tiempo*, Tusquets, Barcelona, 1991, p. 98: «No podemos prever el porvenir de la vida, o de nuestra sociedad, o del universo (...) este porvenir permanece abierto, ligado como está a procesos siempre nuevos de transformación y de aumento de la complejidad».

¹⁵ Ver Edgar Morin: *Introducción al pensamiento complejo*, Gedisa, Barcelona, 1997, sobre todo los capítulos «La inteligencia ciega» y «La complejidad y la acción».

¹⁶ Richard Sennet: *Op. Cit.*, pp. 231 y sig.

espacio (con su autonomía, lógica y capacidad de transformación propias), el acontecimiento (los usos, funciones o actividades) y el movimiento (excavaciones, desplazamientos o intrusiones son algunas de las posibles operaciones). Una vez perdida la unidad -en el momento en que se han detectado las contradicciones entre forma, uso y valor-, espacios y acciones se articulan en la ciudad sólo por medio de la combinación de acontecimientos, de la narración.

Su trabajo *The Manhattan Transcripts*¹⁷ no es sólo un ensayo de notación que inserta el tiempo en la concepción arquitectónica por medio de simulaciones narrativas -como modo de sustituir a una representación clásica por cortes o perspectivas que es incapaz «de hacer intervenir el ruido, la luz o los acontecimientos en el espacio»-; es también una manera de desmontar aquél «dique de contención contra la sociedad libre» que era la Arquitectura para Georges Bataille. A lo largo de las viñetas que reflejan sus tres categorías -acontecimientos, espacios y movimientos se suceden como en un story board fílmico- asistimos a historias de secretos y persecuciones que ocurren entre relaciones de planos y movimientos por Central Park; a tragedias de amor y muerte en la autonomía de los múltiples espacios que jalonan 42nd Street; a biografías entrecruzadas en una Torre que puede ser casa, oficina, prisión, hotel o asilo; al encuentro imposible de soldados, bailarines y futbolistas entre las estructuras y vacíos de cualquier Bloque con patios. Como capítulos narrados por John Dos Passos, la vida en Manhattan discurre de aquella manera ciertamente trágica, pero podría ser de otra, sobre una trama urbana y en estructuras tipológicas capaces de recoger cualquier experiencia.

También Daniel Libeskind sabe que un mapa urbano es en sí arbitrario «a menos que se lea en relación con esas experiencias que podrían haber tenido lugar o que todavía pueden ocurrir», por lo que, por tanto, no podría ser objetivado¹⁸. Por ello, y como acto de responsabilidad con la sociedad, la arquitectura debería empeñarse en lo que no se muestra, cuestionando así de paso, desde los asuntos de la función o del programa, la posibilidad misma del planeamiento.

En su propuesta para el concurso sobre el área de la Postdamer Platz en Berlín (1991), y frente a la opción ganadora de Hilmer/Sattler que continúa la tradición berlinesa de la manzana cerrada, Libeskind sabe que una parte importante de la memoria del lugar donde interviene está constituida por su completa destrucción, por su conversión en una tierra de nadie que

hacia dos años era atravesada por el Muro; sabe que es un lugar que no puede ser reconstruido como no fuera en contra de su propia historia. Lo que hace entonces es recuperar el tiempo por medio de las perspectivas ficticias que organizan diez barras sensiblemente horizontales de dimensiones y dirección aleatorias -que dejan lugar para la viviendas y los centros de producción, cultura y ocios- entrecruzadas sobre el lugar que ocupó el octógono de la Leipziger Platz. Las actividades que en esos bloques se realicen estarían gobernadas por las nueve musas y un décimo «grado cero», correspondientes a aquellas diez figuras que se elevan -como Erato (la danza)- o se excavan -como Clío (la historia)- teniendo la plataforma de la ciudad histórica como referencia. En la tesis de Libeskind, el viejo centro urbano no se puede recrear pero sí puede ser la génesis de las transformaciones futuras de la ciudad; no en vano aquellas musas que nominan lo nuevo son las hijas de Mnemósine, la memoria.

En *Delirious New York*, uno de los análisis más agudos realizado en estas últimas décadas sobre Manhattan, Rem Koolhaas intenta enunciar un «manifiesto retroactivo» para una ciudad donde cada manzana está cubierta de capas repletas de realidades, proyectos no realizados, mutaciones y utopías. Hay muchas Manhattan ya realizadas o alternativas a la Manhattan existente, y todas ellas configurarían una teoría no formulada cuyo programa trataría de «la existencia en un mundo totalmente artificial» (o lo que es lo mismo, de la vida en el interior de la fantasía)¹⁹, siendo la ciudad actual una solución de compromiso y en perpetua crisis derivada de la aplicación de aquella teoría.

El rascacielos viene a ser la apoteosis de esa ciudad porque la neutralidad de su planta libre, desde el momento que todo es posible «allí donde el deseo y el tiempo sustituyen a la necesidad», representa la idea misma de lo metropolitano. Por eso en su solución para el Parc de la Villette (1982), bastaba con abatir el rascacielos sobre el plano horizontal de modo que las bandas horizontales resultantes -sobre una base de cincuenta metros de anchura e interrumpidas por la geometría del solar- pudieran acomodar el programa, los puntos fijos y las transformaciones temporales, así como cualquier otra posibilidad entonces inimaginable.

En la propuesta del concurso para la Ville Nouvelle Melun-Sénart (1987)²⁰, Koolhaas/OMA van más lejos al preocuparse por definir un sistema que, más que pretender una solución definitiva que se adueñe del territorio, busca ser desarrollado según estrate-

¹⁷ Bernard Tschumi: *The Manhattan Transcripts*, Academy, Londres, 1981. Ver también «Illustrated Index: Themes from The Manhattan Transcripts», AA Files, n.4, 1983.

¹⁸ Donald L. Bates: «Una conversación entre líneas con Daniel Libeskind», *El Croquis*, n. 80, 1996, p. 17.

¹⁹ Ver «Introduction» a *Delirious New York* (1978), 010 Publ., Rotterdam, 1994.

²⁰ Para la obra y textos anteriores a 1995, OMA, R. Koolhaas y B. Mau: *S,M,L,XL*, 010 Publ., Rotterdam, 1995. Ver «What Ever Happened to Urbanism?», pp. 961 y sig.

PROYECTO LA MASCARA DE LA MEDUSA, BUENOS AIRES



LA MASCARA DE LA MEDUSA.

El proyecto elegido por Hejduk para Buenos Aires es la Máscara Refugio. Esta Máscara está destinada a albergar espectáculos destinados al público de la ciudad. En 1996, el Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea de la Universidad Torcuato Di Tella decidió realizar la construcción de una de las piezas de esta serie La Máscara de la Medusa en Buenos Aires, contando con la colaboración y el asesoramiento de su autor. Se trata de una serie de proyectos y dibujos realizados por Hejduk desde finales de los años setenta, pensados como objetos urbanos que exploran una dimensión intermedia entre arquitectura y escultura. Varios de ellos han sido ya construidos en distintas ciudades del mundo como Berlín, Oslo y Atlanta. La Máscara de la Medusa - Buenos Aires fue concebida a través de croquis y dibujos seleccionados para el proyecto definitivo, por los arqs. Jaime Grinberg y Roberto Busnelli. La construcción de la Máscara se realizó a partir de estos trabajos y de las sugerencias del propio Hejduk durante los primeros días de diciembre de 1998. Todo este proceso es registrado en video por Andrés Di Tella y cuenta con un seguimiento fotográfico a cargo de Daniel Casoy y Sergio PENCHANSKY

gias abiertas. Allí, unas bandas asociadas a determinadas actividades, cuyas medidas y usos ya no se corresponden a unidad modular o estándar alguno, se entrecruzan sobre el territorio dando lugar a una serie de vacíos cuya evolución es indeterminada pero, en cualquier caso, más relacionada con lo cotidiano y lo real que con lo «estético-formal» y lo posible. Dimensiones y densidades aproximadas, o usos y tipos recomendados, vienen a sustituir a las «viejas» conformaciones, disposiciones y ordenanzas de Plan.

La trayectoria de John Hejduk es de una tremenda coherencia ya desde las Texas Houses de los años cincuenta. Su obra, verdaderamente compleja²¹, es perseguible a lo largo tanto de las ligeras transformaciones como de los cambios fundamentales que van complicando los primitivos esquemas. Uno de esos momentos clave es el que se plantea la ciudad como tema, que aparece ya partir de *The Town for The New Orthodox* (1979), un trabajo que, como sucede con *The Cemetery for the Ashes of Thought* y *The Silent Witnesses* -con los que forma una trilogía- y casi todos los trabajos posteriores, se caracteriza por el recurso a la literatura como modo de representar la arquitectura acompañando a los dibujos tradicionales. En esa propuesta la ciudad es como un objeto fijo, sobre una «veneciana» estructura de canales, con 18.000 wall houses para otros tantos habitantes, con su mercado, su hotel, su hospital o su cementerio; éste tiene tantas tumbas como habitantes y cuando se termine de llenar ¡la ciudad deberá abandonarse!. No es más que un «comentario» sobre la ciudad pero demoleedor, porque su agotamiento depende de la ciudad de los muertos: «es la primera vez que me intereso por el urbanismo -dice en una conversación con Peter Eisenman- con el convencimiento realmente sentido de que es una imposibilidad»²².

En los proyectos venecianos de esa época -como *Le tredici torri di Canareggio*- Hejduk va a introducir al

individuo como sujeto de la experiencia textual y arquitectónica, pero para reconocer ahora, por un lado, la difícil relación entre la vida y la forma, y por otro la distancia insalvable entre esas formas y la ciudad. La vida se «representa», se enmascara en la forma, por eso los edificios adquieren el valor de máscaras (masks) y eso hace que, desde entonces, la ciudad aparezca como el lugar para la mascarada (masque).

Durante los años ochenta, Hejduk irá conformando una serie de figuras adscritas a programas concretos -según el principio del «carácter»-, no necesariamente fijos, con los que irá recorriendo las ciudades donde interviene -Berlín, Lancaster, Milán, Riga, Vladivostok, ... Así, inspectores, abogados, tramperos, viudas o suicidas, en una enumeración borgiana, «son» a la vez forma y habitante. A diferencia de lo que sucedía con los arquitectos antes citados, donde existe una cierta estructura urbana como precondition de la libertad formal -como gustan ver en la cuadrícula de Manhattan-, Hejduk se sitúa en un punto previo, cuando todavía no hay ninguna malla urbana-base, aunque ya las formas hayan sido establecidas.

Hejduk carga con esa troupe nómada enmascarada que disemina junto con textos explicativos, poemas, agendas y proyectivas (*Victims*, 1986), o integra en territorios preexistentes cuya condición inamovible impregna la propia intervención que pasa así a ser máquina que captura el movimiento, violencia soterrada (*Bovisa*, 1987). Sean jueces, músicos, amantes o ángeles, los habitantes de la ciudad -especies más o menos híbridas- se mueven por entre las estructuras estáticas de la arquitectura²³ y esa es quizá la reflexión última de Hejduk: hay una oposición cierta entre lo construido, por un lado, y la vida que no permite ser capturada, por otro. Y desde esta crisis deberíamos narrar, como han hecho ellos, alguna idea de ciudad.

²¹ Ver algunos análisis de su trabajo multifacético en Michael Hays (ed.): *Hejduk's Chronotope*, Princeton Arch. Press, Nueva York, 1996.

²² John Hejduk: *Mask of Medusa. Works 1947-1983*, Rizzoli, Nueva York, 1985, p. 85.

²³ Ver Rafael Moneo: «Ciphred Messages», prólogo a John Hejduk: *Bovisa*, Harvard Univ., Boston, 1987.