Abstract
Guido Zuliani si interroga sul “senso complessivo” del lavoro di uno dei più importanti architetti della seconda metà del ’900, tentando una lettura unitaria delle diverse fasi di cui si compone la sua opera: una prima fase tutta centrata sulla rivisitazione e lo sviluppo di canoni linguistici modernisti; una seconda di stampo “urbanistico”; quella successiva, della prima metà degli anni ’90 più poetica, autenticamente creativa e immaginifica fino all’ultima tutta intrisa di religiosa spiritualità.

L’intera produzione artistica di John Hejduk, approssimativamente 15 volumi ed altrettante strutture, tra temporanee e permanenti, è il risultato di un lungo ed intensamente vissuto itinerario intellettuale che con coerente continuità ha attraversato l’intera seconda metà del XX secolo, e nel suo svolgersi ha esplorato senza sosta e con lucida radicalità la condizione di crisi dell’Architettura nella società del compimento del capitalismo maturo. Un vasto Opus architettonico, quello di Hejduk, che è venuto via via strutturandosi su un susseguirsi ininterrotto di progetti emblematici, veri e propri capisaldi di un ragionamento continuo sulla natura dell’architettura, svolto tutto per figure architettoniche, volta per volta definite e superate sviluppandone gli autonomi contenuti logico-formali. È questa sua natura di scrittura ideografica, al tempo stesso cifra e contenuto del suo lavoro, che da un lato inserisce l’intera produzione-
ne architettonica di Hejduk e la riflessione sviluppata attraverso di essa all’interno di quella tradizione di filosofia del fare artistico che ha come concetto fondante l’affermazione di Conrad Fiedler che asserisce l’autonomia del contenuto della rappresentazione realizzata nell’opera d’arte figurativa, e che dall’altro, per ragioni per altro già rese esplicite dallo stesso Fiedler, la rende oggetto alquanto difficile per una complessiva lettura critica che non si limiti a fare ricorso, come spesso è accaduto, alla tanto vaga quanto riduttiva e criticamente inutile figura dell’architetto-poeta e alle idiosincrasie ad esso connesse.

Ciò che con questo breve contributo mi ripropongo è una ipotesi di lettura critica dell’opera di Hejduk dal punto di vista del suo senso complessivo, una lettura cioè che seppur sommaria e senza la pretesa di essere esaustiva ne per profondità e ne per estensione, imposti alcune considerazioni necessarie alla valutazione della stessa come corpus intrinsecamente unitario e coerente, una interpretazione cioè che superi l’inquivocabile impasse critico prodotto da quelle letture descrittive che la vedono invece scavata in fasi successive, discontinue e poco o niente rilevanti tra loro: una prima fase tutta centrata sulla rivisitazione e lo sviluppo di canoni linguistici modernisti; una seconda fase, forse la più popolare tra tutte, di stampo “urbanistico”; quella successiva, della prima metà degli anni ’90, più poetica, creativamente più libera, immaginifica ed al tempo stesso più enigmatica; quella finale tutta intrisa di spiritualità religiosa spiegata solo come conseguenza del progredire della grave malattia che lo portò nel 2000 alla morte.

Per iniziare a strutturare una interpretazione che eviti di riproporre quel tipo di logica connotativa incapace di dare un senso generale ai molteplici aspetti dell’opera di Hejduk, è necessario, a mio avviso, partire proprio da quel progetto che sembra marcare il momento di maggiore discontinuità e che riapparirà quale oggetto di numerose e fondamentali. It is the element of ideographic writing, at the same time the sum and content of his work, which on the one hand places Hejduk’s entire architectural achievement and the reflection it provokes within the philosophical tradition that relates to artwork - at the basis of which lies Conrad Fiedler’s assertion contending that the content of the representation created in the figurative work of art exists in its own right - and on the other, for reasons already explained by Fiedler, makes it a somewhat difficult subject for an overall critical understanding that does not merely resort, as has often been the case, to the elusive yet dismissive and critically useless figure of the architect-poet and its inherent idiosyncrasies.

The suggestion that I would once again like to make with this short contribution is one of a critical interpretation of Hejduk’s work from the point of view of its overall sense, or rather an interpretation which despite being merely summary and not intended as an exhaustive analysis, neither in depth nor scope, imposes certain considerations needed for its evaluation as an essentially unitary and consistent corpus. An interpretation which therefore goes beyond the inevitable critical impasse resulting from those descriptive readings which instead see it as articulated in various stages, that lack continuity and bear little or no relation to one another: an initial phase which centres entirely on revisiting and developing modernist linguistic canons; a second phase, perhaps the most popular of all, with its “urbanist” slant; the next phase, dating from the first half of the nineties, of a more poetic nature and with greater creative freedom, with a rich imagery yet at the same time increasingly enigmatic; the final phase imbued with a religious spirituality that can only be explained as a consequence of the progressive worsening of the serious disease which led to his death in the year 2000.
mentali riflessioni figurative a partire dai volumi pubblicati negli anni '90 e cioè il progetto della Wall House nella forma paradigmatica e concettualmente più completa che assunse nella versione denotata con il numero 2. Questa struttura, conosciuta anche come Bye House e concepita tra il 1971 ed il 1972, ad una prima ricognizione emerge con evidenza quale punto più alto e momento finale di quella lunga e diversificata fase di esplorazione dei lasciti linguistici e concettuali dell'esperienza dell'arte moderna che caratterizza la produzione progettuale di Hejduk degli anni '60 e marca la soglia, lo spartiacque dopo il quale l'intera sua produzione subirà una prima radicale e irreversibile svolta. A meno di lasciare le ragioni di questo drammatico cambiamento in uno stato di incomprensibilità relegandolo nell'ambito della libera ed arbitraria scelta "artistica" soggettiva, sarà necessario assumere che sono proprio le radicali conclusioni sintetizzate in questa struttura, i suoi contenuti e le sue irreversibili implicazioni concettuali, a sollevare quelle interrogazioni che svolgeranno un ruolo fondamentale nella determinazione delle nuove direzioni che il lavoro dell'architetto newyorkese affronterà d'ora in avanti.

Per valutare a pieno il significato che Wall House 2 ha per l'intero sviluppo dell'opera di Hejduk, ciò che va attentamente preso in considerazione è che se nella fase della ricerca sviluppata durante gli anni '60 il legame con l'architettura modernista è di fatto limitato all'uso di elementi lessicali e inflessioni formali di per se canonici, il suo nucleo concettuale profondo si concentra invece sul tentativo di trasporre nell'ambito dell'architettura i risultati più radicali delle esperienze della avanguardia pittorica che l'architettura modernista ha lasciato inesplorate. Tale ricerca, ben lontana dal cadere in un facile manierismo modernista e le cui origini vanno ritrovate nell'opera di sistematizzazione dei caratteri formalistici modernisti iniziata nei primo anni '50 da H. R. Hitchcock e C. Rowe, si orierà in particolare verso il Cubismo, soprattutto...
Guido Zuliani

END GAMES - NOTE SULL’ARCHITETTURA DI JOHN HEJDUK

Guido Zuliani

END GAMES - NOTAS ABOUT JOHN HEJDUK’S ARCHITECTURE

www.festivalarchitettura.it

Quest’opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

non a caso, riferimento per uno dei punti di forza del progetto pedagogico messo in atto alla Cooper Union, e verso l’opera di P. Mondrian, che è al centro della serie dei Diamond Projects sviluppati tra il 1963 ed il 1967, immediatamente precedenti la serie delle Wall Houses di cui sono al tempo stesso premessa ed inseparabile complemento. È fondamentale considerare che all’interno del panorama modernista queste specifiche esperienze artistiche, a cui va senz’altro aggiunto il Purismo di C. E. Jeanneret con cui sia i Diamond Projects e che le Wall Houses hanno una vera “affinità elettiva”, saranno tra quelle che porteranno a compimento la critica al naturalismo implicito nell’idea di profondità spaziale e degli eventi che in essa hanno luogo quale oggetto specifico della rappresentazione pittorica, portando in tal modo un attacco diretto all’idea stessa di rappresentazione. All’origine di queste critiche che hanno di fatto come obiettivo l’idea di prospettiva, c’è la crisi della sua natura di forma simbolica, crisi che è la conseguenza del definitivo, e per altro già inscritto in quello spazio-tutto-colcolabile che fu premessa alla definizione proprio dello spazio prospettico, ed irreversibile compimento della secolarizzazione di quella globalità che è lo spazio tecnico-scientifico della metropoli. È proprio questa critica al naturalismo spaziale sia concettuale che percettivo, con tutte le sue implicazioni, che la ricerca di Hejduk, appunto con i tre Diamond Projects, trasporterà al centro della sua riflessione architettonica. Non è qui possibile entrare in dettaglio riguardo a tutte le stratificazioni concettuali e le implicazioni teoriche dei materiali e delle procedure che determinano i tre progetti della serie Diamonds ed i loro contenuti. Mi limiterò perciò ad indicarne alcuni elementi che credo sufficienti a illustrare quanto affermato sopra.

Il primo significativo elemento è la riflessione che Hejduk svolge sulla serie delle Lozenges dipinte da...
Mondrian during the years ‘20. In the process of disjunction and contraposition between the rotated frame by 45° and the structure of the composition of the painted surface which instead remains in position, Hejduk identifies the development of a peculiar spatial state suspended between the two and the three dimensions. A state that on the one hand is the assertion of the difference between the two planes, the virtual one in the frame and the real one that expands virtually sideways into infinity within the composition’s grid, and on the other by the total compression of the conceptual distance between them, to the point of obliteration. This state is fully translated in Hejduk’s architecture at plan level by means of a square structural grid contained within a perimeter rotated by 45°.

The second element is the constatation of the originality derived from the adoption of the rhombus as a planimetric figure, thus the realisation that in its isometric representation, i.e. in representing three-dimensionality, this figure becomes a vertically-rotated square which then compresses that three-dimensionality between itself and the plane of the drawing until it is completely suppressed. In the case of a structure with a series of overlapping floors this ensures that the three-dimensional nature of the architectural subject is perceived, whilst also preserving the two-dimensional abstraction of a series of floor plans projected one above the other.

Diamond Projects, were to make a key consideration of his architectural meditation.

It is not possible to go into detail about all the conceptual stratifications and theoretical implications of the materials and procedures that determine the three projects in the Diamond series and their content. I will therefore simply point out some of the elements which I believe are enough to illustrate what has been contended above.

The first significant element is Hejduk’s reflection on the series of the Lozenges painted by Mondrian during the twenties. In the process of disjunction and conflict between the frame rotated by 45° and the structure of the composition on the painted surface which instead remains in position, Hejduk identifies the development of a peculiar spatial state suspended between the two and the three dimensions. A state that on the one hand is the assertion of the difference between the two planes, the virtual one in the frame and the real one that expands virtually sideways into infinity within the composition’s grid, and on the other by the total compression of the conceptual distance between them, to the point of obliteration. This state is fully translated in Hejduk’s architecture at plan level by means of a square structural grid contained within a perimeter rotated by 45°.

John Hejduk, Cemetery for the Ashes of Thought, 1974-1979

Guido Zuliani

END GAMES - NOTE SULL’ARCHITETTURA DI JOHN HEJDUK

www.festivalarchitettura.it

Quest’opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License
del soggetto, coincide per Hejduk con la diagonale stessa del rombo.

È questo determinato annientamento ai vari livelli della rappresentazione architettonica della spazialità rappresentata dalla profondità prospettica che, paradossalmente assottigliata fino al limite della pura concettualità, corre parallela al piano di proiezione, a legare la ricerca di Hejduk all’essenza delle ricerche delle avanguardie pittoriche del 900. Con queste ultime, ben lontane dal proporre una sostituzione dello spazio “classico” con uno “modernista” qualunque ne sia la forma, come invece farà, eccetto poche eccezioni, l’architettura del periodo, giungerà a definitiva formulazione, attraverso appunto la critica alla “vecchia e superata prospettiva”, parole queste usate da Hejduk stesso nella presentazione dei Diamond Projects, quella critica ben più generale e radicale all’idea stessa di spazio, e cioè quella critica alla possibilità stessa di un’idea di spazio quale sfondo e fondamento meta-fisico alla rappresentazione. Con questi tre progetti, con questi esperimenti condotti con il rigore e la freddezza di un tecnico di laboratorio, Hejduk, infatti, nella doppia accezione di risultato e di riconoscimento, realizza in architettura ciò che È già avvenuto per l’arte delle avanguardie nei confronti dell’oggetto e del suo spazio, l’eliminazione cioè del referente che per l’architettura corrisponde appunto all’idea stessa di spazio come suo fondamento meta-fisico, naturalità sulla cui Ratio si fondano, dandole di fatto forma, le forme ed i modi del progetto. Così dietro alle superfici in cui nei Diamond Projects la profondità spaziale si ritrae, ciò che resta, ciò che paradossalmente emerge è il vuoto. Non si tratta però, attenzione, semplicemente dello spazio vuoto, ma di quel vuoto che di quello spazio che a partire dalla prospettiva umanista – è infatti in questo orizzonte storico che l’opera di Hejduk trova il suo pieno significato – è fondamento e contenuto di ogni rappresentazione, e cioè lo spazio stesso del senso, è assenza, sua negazione assoluta. Di

The third element is the consideration of the rhombus from the point of view of a perception of its actual spatiality. The theme here again concerns the compression of both the internal and external spatial depth of the rhombus on the two-dimensional surface of a plane of perspective projection that occurs when the figure of the rhombus is viewed head-on, in other words by positioning oneself opposite one of its vertices. The surface on which the perspective compression of the actual depth takes effect, and which we can define as the plane where the sensations of the subject arrange themselves, coincides with the same diagonal of the rhombus according to Hejduk.

It is thus precisely this annihilation at the various levels of the architectural representation of spatiality, represented by the perspective and paradoxically reduced to the limit of pure conceptuality, which runs parallel to the projection plane, linking Hejduk’s research to the core of the research relating to the pictorial avant-garde movements of the 1900s. With these aforementioned movements, far from suggesting that the “classic” space is replaced with a “modernist” equivalent in any shape or form, as indeed the architecture of the time was to do with a few exceptions, that much more generalised and extreme criticism towards the idea of space itself was to arrive at a definitive formulation, by means of the criticism directed at the “old and outdated perspective”, in the words of Hejduk himself when he presented the Diamond Projects. Namely that criticism of even the possibility of the idea of space as a background and metaphysical foundation of the representation. With these three projects, along with these experiments carried out with the precision and detachment of a lab technician, in accepting both the result and the recognition, Hejduk achieves through architecture that which has already taken place in avant-garde art movements.
John Hejduk, Site plan for Victims, 1984
ti vuoto il muro della Wall House è il segno, l'unico possibile di quella assenza. Si può così affermare che la struttura concepita da Hejduk si pone come diretta antitesi del progetto brunelleschiano per Santo Spirito: se infatti con quest'ultimo, inizio di quella tradizione tuttora attiva e sulle cui aporie l'architettura di Hejduk è una delle più lucide riflessioni, l'era moderna ha fondato il senso dell'architettura sul suo essere forma simbolica dell'universalità dello spazio naturale, fornendo con ciò quel diagramma ideale di ordinamento formale, la griglia matematica, in cui gli enti tutti, nella loro singolarità, partecipano, appartenendovi, all'unità organica del tutto, antiteticamente le tre architetture che Hejduk sovrappone nella configurazione di un assemblaggio di fatto arbitrario a ridosso del muro della Wall House 2 parlano invece di una assoluta ed irriducibile eterogeneità: eliminato il referente, cioè lo spazio come la meta-forma che le unificherebbe in quanto parti del tutto, quelle architetture si scoprono infatti assolutamente autonome, isolate nella loro assoluta libertà e senza radici alcune. Solo il muro, indice di quella scomparsa che è ciò che le accomuna, le ancora in uno stato di prossimità senza però eliminarne la differenza insormontabile.

Sarà la Wall House 3 a rendere esplicite queste problematiche conclusioni: composta ormai solo da un singolo isolato volume, essa si riconosce priva di radici in un qualsiasi sfondo metafisico e sospesa nella sua condizione di parte senza tutto. Nel primo di una serie di 4 progetti in forma allegorica che Hejduk sviluppa per Venezia, privata anche di un suo vocabolario specifico, questa singola, isolata architettura dall'apparenza informe, confinata nei limiti di una zattera al cui recinto murario è inesorabilmente ancorata, trova il suo approdo naturale, ma pur sempre temporaneo in quanto oggetto dalla natura costituzionalmente nomade, nello specchio d'acqua a fronte del margine occidentale della città senza fondamenta, quella città formata dall'insieme di "cen-

Guido Zuliani

END GAMES - NOTE SULL'ARCHITETTURA DI JOHN HEJDUK

END GAMES - NOTES ABOUT JOHN HEJDUK'S ARCHITECTURE

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

www.festivalarchitettura.it

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported
to profonde solitudini" che per Nietzsche costituisce "un'immagine per gli uomini del futuro". Lo stesso oggetto, ripetuto 18.000 volte, sarà pochi anni dopo l'unità del tessuto residenziale del quartoprogetto veneziano, la "Nuova Città per i Nuovi Ortodossi", progetto che, inevitabilmente incompleto, sta ad indicare la direzione urbanistica che il lavoro di Hejduk prenderà d'ora in avanti e le ragioni di tale svolta vanno ricercate proprio nella lucida riflessione che Hejduk continuerà su quello statuto dell'architettura messo in luce appunto dalle Wall Houses.

Liberata come si è detto dal referente, libera cioè dai doveri nei confronti dell'oggetto della sua rappresentazione, oggetto che però ne costituiva e garantisce il significato, e pertanto completamente autonomo nei suoi contenuti, la Wall House 3 diventa per Hejduk l'elemento generatore, la pro-genitrice non solo di quella serie di oggetti delle fisionomie zoolmorfe che sono stati troppo spesso fatti coincidere con il nucleo della sua opera, ma, a partire proprio da quella sua natura di ideogramma architettonico, ispiratrice anche, e soprattutto, di una libera ed ininterrotta proliferazione di sorprendenti ed a volte scorrenti invenzioni e variazioni architettoniche.

Proprio questa potenzialmente infinita proliferazione di architetture, la loro nomadicità e l'indeterminazione innata delle loro incessanti disseminazioni e assembramenti, anch'essi appunto infiniti nelle loro possibili permutazioni, provvisoriamente compresi nel perimetro del foglio da disegno o raccolti nelle griglie e nelle liste di altrettanto provvisorie e infinite tassonomie, vere e proprie etero-topie foucaultiane, pongono all'architettura di Hejduk quel problema generale che consiste in quella crisi del senso che ogni infinità porta con sè.

Allo stesso tempo l'attraversamento di Venezia porterà Hejduk a riconoscere d'ora in avanti nella ricerca di nuovi modi e forme di com-posizione, di forme nuove di urbanità, il tentativo necessario e vitale di riformulare in qualche modo proprio quelle is what unites them, anchors them in a state of proximity yet without removing the insurmountable difference.

It is Wall House 3 which explains these problematic conclusions: basically consisting of a single isolated volume, it is understood that it is rootless against any kind of metaphysical background and suspended in its state as a part without everything. In the first of a series of 4 projects in allegorical form developed by Hejduk for Venice, deprived even of a single specific word, this single, isolated structure with its shapeless appearance, confined within the boundaries of a raft that is inexorably anchored to its walled enclosure, finds its natural mooring place, although still temporary in that it is a subject by its very nature nomadic, in the waters opposite the western outskirts of the foundationless city, that city made up of "a hundred pro-found solitudes" combined, which according to Nietzsche forms "an image for the man of the future". A few years later the same subject, repeated 18,000 times, was to be the unity of the residential fabric for the fourth Venetian project, the "New City for the New Orthodoxies", a project that whilst inevitably never completed, pointed to the urbanistic direction which Hejduk's work was to take from then on. The reasons behind that turning-point are to be found in precisely that lucid reflection which Hejduk was to go on with that architectural canon brought to light by the Wall Houses. Freed from the representative as has been explained, namely free from the obligations towards the subject of its representation, a subject which nevertheless constituted and secured its meaning, and was therefore entirely autonomous in its content, in Hejduk's eyes Wall House 3 became the driving element. The fore father not only for that series of subjects characterised by a zoomorphic physiognomy that has all to often been made to coincide with the core of this work, but in
infiniti disseninazioni in forme nuove di comunità. I progetti urbani che Hejduk svilupperà a partire da quello per la ipotetica comunità rurale di Lancaster-Hannover disegnato tra il 1979 ed il 1982, fino alla grande pianta assemblata nel 1999 e che porta il titolo significativo di "A Gathering", letteralmente "Un raduno", e che forse potrebbe leggersi come il vero impianto della "Nuova Città dei Nuovi Ortodossi", trovano infatti, ed è questo il punto fondamentale, il loro specifico senso proprio nel mai stanco tentativo di definizione nelle forme di nuove configurazioni progettuali, della possibilità di una nuova dimensione sintetica, nel perseguire cioè la possibilità/necessità di una riformulazione di un possibile nuovo orizzonte di significato per un'architettura i cui elementi rischiano invece, per loro stesso destino, di ridursi a segni indecifrabili ed afoni. Nel fare ciò Hejduk eviterà sempre comunque di cedere alla tentazione di una nostalgica restaurazione di una falsa condizione simbolica che consentirebbe alle sue architetture di parlare di nuovo il linguaggio di un'architettura "anacronistico fondamento meta-fisico, ne cederà alla seduzione di altrettanto nostalgiche nuove mitologie su cui ipoteticamente fondare nuovi ed efimeri linguaggi universalì per una rassicurante nuova ortodossia.

Dei risultati di tale ricerca mi limito qui ad illustrare sommariamente soltanto due esempi. Nel progetto berlinese intitolato Victims un insieme di 65 diverse strutture architettoniche, originariamente disseminate disordinatamente su preziosi fogli di carta di riso in forma di neri geroglifici casualmente numerati, veritiere icone dell'eteroclità, cercano nella planimetria del progetto una possibile condizione materiale che le accomuni, di riconoscersi cioè l'un l'altra in una improbabile unità, toccandosi in un singolo punto, tentando così, con un gesto dalla tonalità beckettiana, di superare senza colmarla, anzi confermandola, quell'impossibile distanza che le separa, con l'atto drammatico e silenzioso, l'unico forse a loro possibile, di un puro contatto fisico. All'altro estremo,

particolar, beginning with his nature characterised by the architectural ideogram, the inspiration for an unrestrained and uninterrupted proliferation of surprising and at times bewildering inventions and architectural variations.

It is precisely this potentially infinite proliferation of structures, their nomadic nature and the inherent indeterminateness of their incessant disseminations and gatherings, in turn also infinite in their possible permutations, provisionally enclosed within the perimeter of the drawing sheet or gathered in the grids and lists of equally provisional and infinite taxonomies, veritable Foucaultian heterotopìes, that poses a general problem for Hejduk’s architecture consisting of that crisis of meaning that each infinity brings with it.

At the same time the experience with Venice was to lead Hejduk to recognise from that time on in his search for new compositional methods and shapes, for new forms of urbanism, the necessary and vital attempt to in some way reformulate precisely those infinite disseminations into new forms of community. The urban projects which Hejduk was to develop beginning with the hypothetical rural community of Lancaster-Hannover designed between 1979 and 1982, and the great plan put together in 1999 bearing the significant title “A Gathering”, and that can perhaps be considered the true plan of the “New City of the New Orthodoxies”, actually find, and this is the key point, their own specific meaning in the untiring attempt to achieve definition in the shapes of new project configurations, of the possibility of a new artificial dimension. Namely in pursing the possibility of need for a re-formulation of a potential new level of meaning for a style of architecture whose features instead risk becoming undecipherable and voiceless. In doing so, Hejduk was nevertheless always to avoid giving in to the temptation of a nostalgic re-establishment of a false symbolic state that

Guido Zuliani

END GAMES - NOTE SULL'ARCHITETTURA DI JOHN HEJDUK
would allow his architectural structures to once again speak the language of a basically anachronistic metaphysical foundation. Nor was he to be seduced by the equally nostalgic new mythologies on which new and ephemeral universal languages could hypothetically be based to create a reassuring new orthodoxy.

I will briefly illustrate just two examples of the results from this research here. In the Berlin project entitled "Victims" a collection of 65 diverse architectural structures, that were originally haphazardly disseminated on delicate sheets of rice paper in the form of black randomly-numbered hieroglyphics, veritable heteroclitic icons, look to the planimetry of the project for a possible material state that would unite them, namely to recognise each other in a seemingly improbable unit, touching one another in a single point, in an attempt to overcome the impossible distance that separates them, confirming it rather than actually bridging it, with an almost Beckettian gesture, with the dramatic and silent act, perhaps the only way open to them, of a purely physical contact. At the other extreme, as accessories to the previous project and doubtless one of most successful moments of his lifelong artistic achievements, we are able to place his great collective drawings in which Hejduk gathers the architectural styles from the vast and heterogeneous catalogue consisting of the Lancaster-Hannover project, but which could quite rightly also refer to the plan of the "Gathering". These complex drawings made up of the simultaneous assemblage of plans, cross-sections and views of diverse and autonomous structures, devoid of any naturalistic spatial conception, achieve a means of overcoming, by way of accidental overlaps and transparencies of exclusively two-dimensional drawings, the total isolation of each structure and the incongruity of their combinations in a possible form of synthesis based
Entirely on concept where the understanding of a new organic totality may take place only in the unusual state of a transcendent intuition. According to Hejduk, it is here that not only the possibility, but also the necessity of a poetic language is re-established, the only language that may enable Architecture to communicate both about and to the World once again.

On this occasion, we are unable to examine the rest of the work that Hejduk was to continue developing throughout the nineties and to publish in "Adjusting Foundations" and "Pewter Wings, Golden Horns, Stone Veils". I would simply like to point out, with regard to the investigation the subject of the theme of representation and that will become a long series of rewritings on the theme of the Wall Houses and in a series of chapels and churches, the possible link of complementariness between the above and the concept of cosmology which these latter buildings clearly express. In respect of the last significant project, designed for a cathedral that collects a series of projects of the building itself embedded in its walls among which that for Wall House 3 stands out, in the face of the solipsism that the structure would seem to express, I would like to suggest in the words of the Portuguese poet Fernando Pessoa, "the soul that eels and thinks, the universe that I am for myself", the form of another of the many and unavoidable end games which Hejduk’s diverse works embody as their destiny.

Guido Zuliani is Professor of Architecture at the Irwin S. Chanin School of Architecture of the Cooper Union in New York, where he has taught since 1986. He has collaborated at both a teaching and professional level with Raimund Abraham and Peter Eisenman. His publications include: P. Eisenman, Evidence of Things Unseen, London 2006 and La città implicita (sulla Cooper Union), Milan 2008.