

Espacio de conversión entre arquitectura y pintura. *El Cementerio de las Cenizas de los Pintores de Bodegones* de John Hejduk.

Carlos Barberá-Pastor¹

Recibido: 06 de abril de 2021 / Aceptado: 14 de septiembre de 2021

Resumen. La investigación estudia la propuesta titulada El cementerio de las Cenizas de los Pintores de Bodegones. El fin del trabajo es razonar el sentido pictórico y arquitectónico del proyecto desarrollado por John Hejduk a través de los dibujos a mano alzada publicados en Adjusting Foundations. Desde la comprensión cultural de occidente, cuando miramos la pintura de un bodegón, el estudio trata de referirse a este enfrentamiento a través del espacio arquitectónico proyectado por Hejduk. El sentido de los términos 'still life' o 'natura morta' son un medio para desarrollar una investigación que recupera una mirada hacia la conversión entre el espacio pictórico y el espacio arquitectónico. Este vínculo trata de construir un bodegón mediante la arquitectura, desde sus condiciones pictóricas, y es llevado a cabo mediante el análisis de un poema de Stéphane Mallarmé, una pintura de Giorgio Morandi, un texto de Cézanne, una pintura de Georges Braque, y el proyecto de John Hejduk. El tiempo, el espacio pictórico, el espacio arquitectónico, la descomposición de los cuerpos de un bodegón, la vida y la muerte, son a su vez objeto de la investigación que trata de dar un sentido al tiempo lineal en el mundo contemporáneo.
Palabras clave: John Hejduk; still life y natura morta; bodegón; experiencia en el espacio; poema

Space of conversion between architecture and painting, John Hejduk's *The Cemetery for the Ashes of the Still Life Painters*.

Abstract. The research studies the proposal entitled The Cemetery of Ashes of the Still Life Painters. The aim of the work is to reason out the pictorial and architectural meaning of the project developed by John Hejduk through the freehand drawings published in Adjusting Foundations. From the western cultural understanding, when we look at the painting of a still life, the study tries to refer to this confrontation through the architectural space projected by Hejduk. The meaning of the terms 'still life' or 'natura morta' are a means to develop an investigation that recovers a look at the conversion between the pictorial space and the architectural space. This link attempts to construct a still life through architecture, from its pictorial conditions, and is carried out by analysing a poem by Stéphane Mallarmé, a painting by Giorgio Morandi, a text by Cézanne, a painting by Georges Braque, and John Hejduk's project. Time, pictorial space, architectural space, the decomposition of the bodies in a still life, life and death, are in turn the subject of research that attempts to make sense of linear time in the contemporary world.

Key words: John Hejduk, still life y natura morta, bodegón, space experience, poem

Sumario. 1. Separación entre palabras. 2. Intervalos en el tiempo, del poema a la pintura. 3. Distancias entre objetos. 4. Ocupación del espacio. 5. De George Braque a John Hejduk, el bodegón como evidencia. Referencias

¹ Universidad de Alicante (España)
E-mail: carlos.barbera@ua.es
<https://orcid.org/0000-0003-3401-3670>

Cómo citar: Barberá-Pastor, C; (2022). Espacio de conversión entre arquitectura y pintura, El Cementerio de las Cenizas de los Pintores de Bodegones de John Hejduk. *Arte, Individuo y Sociedad* 34 (2), 721-740, <https://dx.doi.org/10.5209/aris.75288>

1. Introducción. De la palabra a la experiencia del espacio arquitectónico

La poesía y la arquitectura no han llegado a entenderse entre ellas. Dicho así, cientos de ejemplos podrían oponerse a tal afirmación. Sin embargo, muy pocos serían de los arquitectos con los que podríamos imaginar la arquitectura desde la concepción de un poema contemporáneo. Muchos de los intentos acabarían siendo una pose, un medio para hacer de ella una representación que trata de llegar allí donde los poetas saben que no es un modo de estar. John Hejduk es uno de los arquitectos que ha tratado de unir de un modo muy intenso arquitectura y poesía. Como decano de la Cooper Union de Nueva York desde 1975 hasta que falleció, planteó la enseñanza de la arquitectura desde el poema, sin necesidad de implantar el concepto teórico como base para el aprendizaje. Ha encarnado esa misión de la que Octavio Paz reclama del poeta, cuando escribe:

(...) consiste en ser la voz de ese movimiento que dice ‘No’ a Dios y a sus jerarcas y ‘Sí’ a los hombres. Las escrituras del mundo nuevo serán las palabras del poeta revelando a un hombre libre de dioses y señores, ya sin intermediarios frente a la muerte y la vida (Paz, 1973, p. 236).

Este paso del poema a la obra arquitectónica y los impedimentos para dar a entender lo que se concibe desde la máxima claridad entorpecen un esclarecimiento de la arquitectura. La literatura, el teatro, el cine, la poesía, la pintura, la escultura, la performance, y el conocimiento y la conceptualización de las obras en la historia, han servido para que John Hejduk desarrollara su propuesta de arquitectura desde un modo de sentir esta concepción poética que amplía el conocimiento arquitectónico. El arquitecto de Nueva York dio a conocer su obra desde la relación y el enfrentamiento de las personas, también con la arquitectura, a partir de los sentimientos humanos. Entiende la importancia del acontecimiento en el espacio, desde el proyecto, planteando experiencias y sensaciones que surgen desde el uso mediante el programa arquitectónico, dando valor a la arquitectura como intención. Muchas veces, sus obras parecen planteadas desde la angustia que revela la sinceridad del poema.

Hejduk, en una entrevista publicada en 1985 dice:

Ya no estamos en una época de optimismo. Hemos pasado por un periodo en el que sólo había programas de optimismo. Escuelas. Hospitales. Luz del sol por todas partes. Los límites se abren. La privacidad era mínima. No hay dormitorios. Sin cocinas. Espacio abierto. No hay necesidad de tener privacidad, porque esta era una visión muy utópica, llena de luz, optimista en el futuro. No había una contrafuerza cultural como la que teníamos en la Edad Media, donde los programas de pesimismo existían para contrarrestar los programas de optimismo. Ahora estamos entrando en una arquitectura pesimista. No lo tomo como una condición

negativa, en absoluto. Es simplemente un estado psíquico necesario. Tiene que haber un equilibrio, un balance para que ambas líneas vuelvan a funcionar de forma paralela y productiva, como en la Edad Media, donde una simultaneidad de condiciones provocará ciertos argumentos que no son posibles en la actualidad (Hejduk, 1985, p. 63).²

El presente trabajo de investigación trata de desvelar mediante el proyecto de una iglesia —aunque más bien podría referirse a una capilla mortuoria— vínculos entre poesía y arquitectura desde ejemplos concretos que han envuelto al arquitecto. Es un intento por exponer inquietudes a través de los dos espacios que le obsesionaban: el espacio bidimensional y el espacio tridimensional, lugares en los que se mueven la mayor parte de las expectativas humanas en el campo del arte. *El cementerio de las Cenizas de los Pintores de Bodegones* es un proyecto que publica en 1997 y, aunque se relacione con distintas propuestas anteriores del arquitecto³, indudablemente, también se vinculan a otras obras que presenta este escrito. El motivo de este trabajo es indagar, en estas obras concretas, la expresión artística que relaciona esta pieza con el mundo de la pintura y tratar de exponer una hipótesis sobre su planteamiento poético.

2. Separación entre palabras

El distanciamiento que hay entre las palabras del poema *Una tirada de dados jamás abolirá el azar* (figura 1) (Mallarmé, 2017, p. 203-259) presenta al lector un espacio que significa, como significan las palabras. La separación entre vocablos, para quien lee, muestra un lugar que no pasa desapercibido. Obviamente, este intervalo influirá en la experiencia de la lectura, dotando a la palabra de una acepción que cambia según el alejamiento o la cercanía entre los términos. Esta transgresión de las expresiones, inherente al poema, es evidente al presentarse de forma distinta cada estrofa, en la que el lector, mentalmente, modificará su sentido. En cada lectura, a su vez, el poema se transforma. Las palabras se tocan para fusionarse, o se distancian extraviando su continuidad. El entendimiento variará desde quien hace que unas cosas puedan ser otras y según la alteración que produce cada espacio. El espacio entre ellas, en el poema, dispersa el sentido, y por tanto las imágenes que evocan varían en cada lectura, dependiendo del significado que se le de a las distintas longitudes. Las mayúsculas y el tamaño variable en algunas partes de lo escrito producirán otras clarividencias. En la dispersión, el poema

² Traducción propia de: “We are no longer in an age of optimism. We went through a period where there were only programs of optimism. Schools. Hospitals. Sunlight everywhere. Boundaries open up. Privacy was at a minimum. No bedrooms. No kitchens. Open space. No need to have privacy, because this was a very utopian, light-filled, optimistic view of the future. There wasn’t a counterforce culturally in the same way as we had in the Middle Ages where the programs of pessimism existed to off-balance programs of optimism. Now we are entering into an architecture of pessimism. I don’t take this as a negative condition at all. It’s simply a necessary psychic state. There has to be an equilibrium, a balancing in order for both lines to be running in a parallel and productive way again, like the Middle Ages, where a simultaneity of conditions will provoke certain arguments not presently possible.”

³ Una de las obras propuestas por John Hejduk que supuso un cambio en el desarrollo de sus proyectos es *El Cementerio de las Cenizas del Pensamiento* (Hejduk, 1985, p. 328-331) de 1974 para la ciudad de Venecia y ubicado junto a la *Wall House 3*. Ya en esta obra nos presenta una relación con la literatura y abre un campo hacia sus proyectos futuros de las *Masques*, vinculados a la poesía, el teatro y la performance.

obliga “a no buscar sino el punto de partida y hacer así de ese punto un punto hacia el que sólo nos aproximamos alejándonos” (Blanchot, 1992, p.85). El poeta y artista belga Marcel Broodthaers parece exponer esta cuestión del espacio entre las palabras de Mallarmé según su ubicación. Bibiana Crespo lo refiere cuando dice:

Cada verso del poema de Mallarmé está sustituido por una línea negra, simple y geométrica. En la segunda de las tres versiones que realizó sobre este poema, utilizó papel traslúcido porque ello le permitía la suspensión espacial de las frases en las páginas. Bajo este prisma revisionista o apropiacionista sería difícil imaginar un tratamiento más sutil o uno más capaz de demostrar la esencia de la obra de Mallarmé (Crespo, 2012, p. 11).

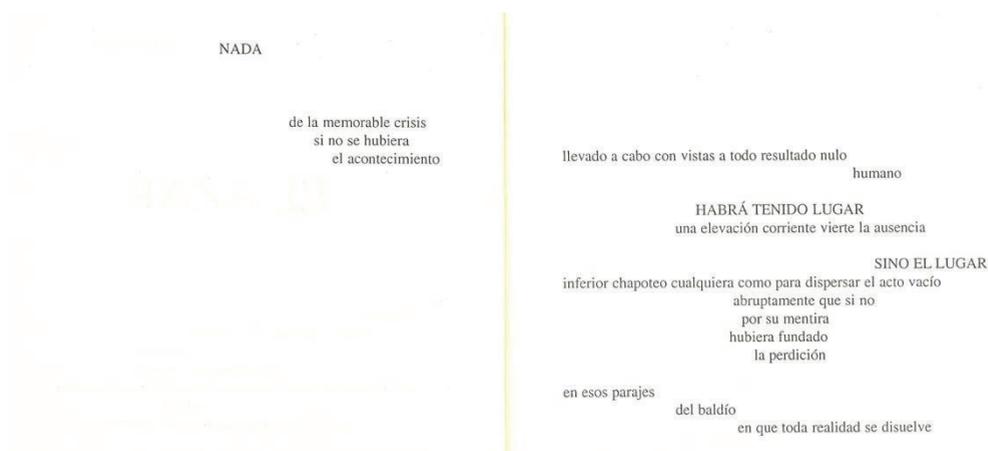


Figura 1. Página del poema de Stéphane Mallarmé (2017). Fotografía del autor realizada a la publicación *Una tirada de dados (jamás abolirá el azar)* de Stéphane Mallarmé.

La distancia podría quedar referida a un espacio para la respiración, entendida también como necesidad. Respirar muestra un sentido sobre la indispensable acción de inspirar y exhalar... y el aire —que nos rodea constantemente evocando el espacio— sugiere una revelación, como lo es el habla cuando dice o cuando calla. Los vocablos, separados en el papel bidimensional de la hoja de un libro, simulan cómo la respiración del lector se fusiona con la percepción de lo leído, haciendo sentir cómo una bocanada penetra en el cuerpo a la vez que el sentido a una palabra tras otra permite definir distintas maneras de entenderlo. Uno, el silencio, depende del otro, la palabra, y el significado de la letra y las pausas de una expresión tan fragmentada, tiene un sentido que es estimulado por sus contenidos. Esta separación hace que el trabajo de pronunciar las palabras, de escupirlas literalmente en el momento que se junta la expresión con la declamación, se conviertan en introversión cuando la lectura se hace en silencio. Al inspirar el aire, un pedazo de espacio penetra en el cuerpo, y en esa inhalación se absorbe también el espacio entre palabras. Y cuando ocurra esta disolución del espacio y la palabra, inspirar y exhalar el aire junto a la comprensión en un recitar será el medio para explicar a través de la prosa que, si tan importante es respirar como escribir y leer, lo son también las distintas maneras de leer el poema.

Es, en la distancia, donde justamente se ubica el lector, porque el cuerpo necesita del espacio que lo rodea, y es ese espacio el que lo separa de los límites; de los otros objetos, los otros cuerpos y los paramentos. Allí, donde no hay vocablo que pueda ser dicho, se encuentra el cuerpo sin sujetarse a ninguna palabra, porque una está separada de otra y porque el espíritu trata de comprenderlas a todas. En esa comprensión, el pensamiento sobre el silencio dará sentido a la palabra. Presentada mediante separaciones nos hará entender que, una, la palabra, hace de lo dicho lo que otra, la separación, por no decir también dice. Entonces estamos tentados a percibir “que el lenguaje del pensamiento es por excelencia el lenguaje poético, y que el sentido, la noción pura, la idea, deben convertirse en la preocupación del poeta, siendo esto lo único que nos libera del peso de las cosas” (Blanchot, 1992, p.33).

3. Intervalos en el tiempo, del poema a la pintura

La acepción que tiene el espacio, que hay entre las palabras de *Una tirada de dados jamás abolirá el azar*, se constituye en signo lingüístico. El poema muestra, en la separación, una posibilidad para significar, más allá del que se expresa a través de las palabras cuando son puestas una detrás de otra.

En las piezas de un bodegón, en una condición atribuida a la distancia entre los objetos pintados, podríamos encontrar esas connotaciones que, de otro modo, significan el vacío que hay entre ellas. Quien se enfrenta a un bodegón es capaz de observar, en las pinceladas, la invisibilidad del aire. El cuadro adquiere una distinción pictórica sobre la representación que lleva a mirar como mira un pintor. Un pintor, en su afán de realizar un bodegón —sobre objetos que están a punto de cambiar de ubicación—, origina en el lugar donde se encuentran unas flores, unos cuencos, unas frutas o un libro abierto, un significado que es transformado una vez desaparecen los objetos. El cuadro, en este sentido, hace constatar la presencia y la condición de las piezas en un determinado tiempo en el espacio. Nos muestra aquello que ha estado en una posición en un momento. Sin embargo, al sucumbir los objetos, ratifican una modificación de las cosas acontecidas que, de algún modo, la pintura perpetúa y de algún modo transforma, al pasar del espacio tridimensional que ocupaban, al espacio bidimensional que los inmortaliza.

En un cuadro, una de las dimensiones del espacio tridimensional es extirpada, manteniendo las dos dimensiones características del lienzo para representar, justamente, el espacio tridimensional. La pintura expresa, en muchas ocasiones, más que el propio lugar, fundamentando la intención de presentar la condición eterna de lo representado. A diferencia de los objetos que ocupan el espacio real, o incluso el del propio pintor, desaparecerán con el paso del tiempo. El pintor, llenando de pintura un lienzo, al colmar la tela con sus pinceladas para presentar lo que hay entre las cosas que pinta, transforma las figuras que vemos cuando son llevadas al plano. El aire deja de estar entre objetos y los objetos dejan de ocupar un ambiente. Todo, en el cuadro, son pigmentos, conforman un tapiz visible gracias a los tonos de color. Generado por la invisibilidad del espacio, sus contenidos están en un marco que representa una realidad etérea. El plano, al eliminar la dimensión donde se ubica el aire para perpetuar la pintura en un tiempo que ha finalizado, a pesar de preservar esta condición de representación, otorga al lienzo un distanciamiento, al imposibilitar la entrada física al lugar propio de la pintura que es su eternidad. La realidad del pintor, o incluso de quien mira una pintura, no es formar parte del cuadro eternamente. El

pintor, como le pasará a cualquiera de nosotros que habitamos el mundo, fallecerá, igual que quien escribe, quien lee, quien mira, quien se mueve. Llegará el momento de desaparecer, de pudrirse como lo hace una naranja en el frutero. La diferencia entre nosotros y la de un pintor como Cézanne, es que él ha experimentado el desalojo del espacio previamente. Mediante la percepción de cómo un objeto se pudre o desaparece después de que un lienzo ha sido terminado, o incluso durante el mismo proceso, da a entender una de las consecuencias de la propia muerte.

El tiempo que muchos pintores dedicaban a realizar sus cuadros —meses o incluso años— no podía darse en el caso de la pintura de algunos bodegones al natural, donde las frutas o las flores acabarían putrefactos antes de su finalización. En el instante en el que se mira un lienzo, el paso del tiempo y la inestabilidad de los objetos, se hace evidente mediante el contraste de la realidad y lo representado. En ese contraste se muestra la azarosa tridimensionalidad del acontecimiento que nos lleva al irremediable perecer; “porque puede decirse que está ligado a la obra de la misma extraña manera en que está ligado a la muerte el hombre que la toma como fin” (Blanchot, 1992, pp.96-97).



Figura 2. Morandi, G. (2008), imagen publicada en el catálogo del MAMbo, Museo d'Arte Moderna di Bologna, sobre Giorgio Morandi. *Naturaleza muerta*, 1942

Giorgio Morandi es uno de los pintores de bodegones que de una manera muy evidente muestra el tránsito del paso del tiempo desde sus propias experiencias con los objetos que pinta. A pesar de conformar un objeto eterno, sus pinturas no se refieren exclusivamente a los términos ingleses ‘still’ y ‘life’, sino más bien a los intervalos de tiempo que supone el antes y el después de pintar. Sus lienzos sobre bodegones transmiten una acción, la de presenciar los objetos. La disposición de las piezas definidas por Morandi, más que la contemplación de la pintura referida a quien mira el cuadro, es la del acontecimiento de ubicarse ante el objeto. Rodear el grupo de piezas, agacharse, voltear la cabeza, moverse lentamente, coger una jarra con las manos para girarla, o trasladarla suavemente como si el aire ejerciera resistencia, marcarán esta presencia en cada pincelada. La proximidad y el alejamiento, la

distancia entre él y los objetos, y el movimiento de su cuerpo entre la mesa, un tarro y los recipientes, es lo que dará sentido a las figuras de sus cuadros. Las piezas parecen presentar el espíritu de todas las actividades que desarrolla Morandi antes y después de pintar. Es él quien circunda constantemente los tarros. La esencia es otorgada por la presencia de cada objeto al cambiarlos de posición, al distanciarlos mientras mira. Al final, parece que el hecho de pintar fuera lo de menos, siendo más relevante todo lo que ha pasado anterior y posteriormente.

John Berger dice sobre las obras del último periodo de Morandi, que “los objetos parecen a punto de desaparecer. No es que sean borrosos o distantes, sino que son ingrátidos, fluctuantes; están en la frontera de la existencia” (Berger, 2004, p.152). Este concepto es uno de los ámbitos que mejor pueden definir sus cuadros (figura 2). Lo contemplado dentro del marco pintado por Morandi⁴, lo que hay entre el borde de los objetos, la separación entre la superficie de cada pieza, y su ubicación sobre el lienzo, muestran la condición propia de un bodegón: su desvanecimiento. La apariencia difuminada entre los fondos —que definen a su vez los límites y las paredes de su estudio— parece referirse al momento en que Giorgio Morandi entra en relación con las cosas que acabarán distanciadas. El tiempo y los momentos en los que permanecen los tarros en una determinada posición adquiere protagonismo en la composición del cuadro —en relación al objeto, al espacio, a la separación, la distancia, a la luz...—. Entre el instante de la colocación de las piezas hasta la posición que son pintadas, y después, al desperdigarse entre el resto de objetos que dispone para pintar sus bodegones, la experiencia propia de Morandi está presentada en lo pintado, de ahí lo fluctuante de sus siluetas.

Paul Cézanne, en un intento por definir la experiencia de pintar un bodegón, entre la acción de mirar y percibir las superficies y el espacio que hay entre las piezas, dirá:

Para realizar progresos no hay nada como la naturaleza; el ojo se educa a su contacto. Se torna concéntrico a fuerza de mirar y trabajar. Quiero decir que, en una naranja, una manzana, una bola, una cabeza, siempre hay un punto culminante; y este punto a pesar del efecto terrible: luz y sombra, —sensaciones cromáticas— es siempre lo que está más cerca de nuestro ojo; los bordes de los objetos huyen hacia un centro colocado en nuestro horizonte (Cézanne, 1991, p. 377).

En esta huida, Cézanne nos habla del plano de la pintura y su condición de adoptar una posición que no cambia, aquella producida por la tenaz perspectiva que lo dirige todo a un centro, como si todo fuera absorbido por un punto. En este sentido, la muerte en el espacio es, justamente, representada por el plano, que transforma los objetos supeditados a la desintegración que genera el fondo. La perspectiva nos muestra la disolución en el espacio de los mismos objetos pintados. Traspasar el lugar de un plano, cuando un objeto es pintado, es alcanzar un estado que convierte

⁴ En una de las publicaciones de John Hejduk titulada *Architectures in love* aparece fotografiado un cuadro de Giorgio Morandi, *Natura morta* de 1953/55. Justamente, Hejduk refiere estas condiciones de la que habla Berger cuando dice: “la sutileza de los Morandi, particularmente el poder de la naturaleza muerta en el borde de la mesa, la condición del borde y la sombra de la mesa como triángulo rectángulo; y el misterioso jarrón negro”. Traducción propia de: “the subtlety of the Morandi, particularly the power of the still life at the edge of the table, the edge condition, and the shadow of the table as right angle triangle; and the mysterious black base” (Hejduk, 1995, p. 7, 41)

a los mismos objetos hacia la inmaterialidad, por identificarse con un punto hacia el que se dirige la visión difuminada en el infinito. El papel de un pintor, a pesar de ser el creador de un objeto inmortal, consecuentemente, predispone a aquello que pinta a su desaparición, lo predispone hacia la muerte, independientemente de que los objetos pintados puedan pudrirse cuando ocupan el espacio tridimensional.

No obstante, si tenemos en cuenta aquello que representa una pintura, como el lugar que nos define un acontecimiento concreto —la historia de la pintura es la historia de los acontecimientos de la humanidad—, podemos afirmar, incluso, que un bodegón, por su condición de representar objetos que acabarán desapareciendo en la situación real una vez sea pintado el cuadro, o incluso mientras es pintado, alude irremediamente a este acontecimiento mismo, a cómo se transforman los objetos que son pintados. La inmortalidad de la pintura, al ser puesta en duda mediante la perspectiva y caracterizada por la representación en un plano mediante la apariencia, hace patente la sucesión de los instantes que irremediamente llevan a la desaparición. Aquel instante que aparece en el cuadro alude a esa sucesión que nos lleva al último final, a la desmaterialización del cuerpo. Es el cuadro mismo quien nos hace perceptible la evaporación visual de los cuerpos en el espacio cuando convergen hacia un punto.

Estas condiciones, que quedan también referidas a la putrefacción, quedan expuestas en alguna que otra obra contemporánea. María Victoria Legido lo describe en un artículo al citar a Klaus Picher.

Mediante la representación de comida en estado de putrefacción, describe la relación entre el consumo individual, la producción de residuos, y la producción globalizada. Su obra se compone de una imagen y un texto en el que aporta datos sobre el impacto medioambiental que supone no consumir productos locales y de temporada (Legido, 2016, p. 424).

Los nuevos modos de entender el bodegón han sabido exponer esta característica de la desaparición de los objetos en uno de sus contextos más actuales.

4. Distancias entre objetos, acontecimientos

La primera propuesta de John Hejduk que aparece al abrir el libro *Adjusting Foundation* (Hejduk, 1995, p. 12-13), se presenta en dos páginas donde se ven unos bocetos coloreados en una hoja (figura 3). En la otra página hay un texto que cita la propuesta de las *Diamond Houses* de 1969. En el dibujo hay unas piezas representadas en tres dimensiones: *Basic Elements* —piezas que repetirá en una segunda parte del libro—. Se compone de ocho elementos sencillos que no se tocan, en distintos colores, remarcados sus perfiles y separados entre ellos por el fondo blanco de la página. Parecen palabras de un lenguaje arquitectónico, aquellas que permitirán escuchar la reverberación de los sonidos que produce un acontecimiento antes de ocurrir. Las palabras de un lenguaje, en Hejduk, son como las palabras de un poema, que escogidas del vocabulario son capaces de referirse a lo que presenta y lo que esconde. Pero también se parecen a las piezas que utiliza la pintura de un bodegón, al presentar las distancias que hay entre los objetos como si se refirieran al tiempo, al espacio y a su descomposición. Entre

ellas se encuentran los balbuceos de intenciones silenciadas por el paso del tiempo y la historia, que no paran de repetir un acaecimiento tras otro.

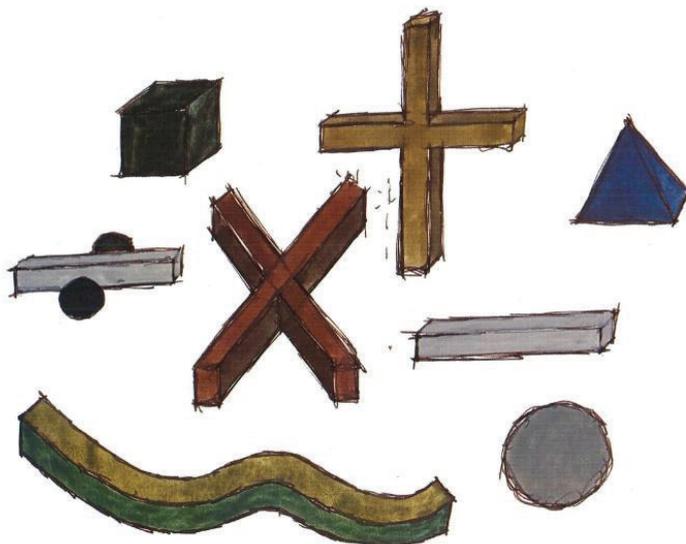


Figura 3. Hejduk, J. (1995), Imagen de la propuesta de John Hejduk titulada *Basic Elements*, publicada en *Adjusting Foundation*.

Mientras en un bodegón, el espacio y los objetos nos llevan a pensar en acciones que han debido darse, aunque no quede representada actividad alguna, en *Basic Elements*, al tratarse de piezas arquitectónicas, quedan también referida a estas, aunque los acontecimientos estén por darse. En sí, en una pintura, la decisión de ubicar unas piezas en una disposición concreta, que nos traslada a concebir su invariabilidad cada vez que la vemos, alude a un momento referido a la aparente ausencia de acciones. En este sentido, un objeto pintado no exterioriza suceso que se refiera a actividad alguna —no ocurre nada en el cuadro de un bodegón— Sin embargo, en la perdurabilidad que parece mostrar que no sucede nada, el espacio del cuadro contiene infinitos instantes que definen las piezas desde su aparente inmortalidad, y nos hace pensar en su contrario, en los objetos que se degradan en la medida que el tiempo transcurre. En ese tiempo que pasa al mirar, como hemos visto, la alusión a la podredumbre será uno de los motivos que defina tal caracterización.

El espacio, como expresa Cézanne, será protagonista de vacíos que se refieren al hecho de presenciar

la naturaleza a través del cilindro, la esfera, el cono, todo ello puesto en perspectiva, (...). Ahora bien, la naturaleza se halla, para nosotros los hombres, más en profundidad que en superficie; de ahí la necesidad de introducir en nuestras vibraciones de luz, representadas por los rojos y los amarillos, una suma suficiente de azulados, con objeto de hacer sentir el aire” (Cézanne, 1991, p. 371).

En ese sentir el aire, Cézanne nos está haciendo una alusión al ánimo de contener un suceso, porque sentir el aire es sufrir la consecuencia de un respiro, es sentir aquello que sucede en el lugar, es darse cuenta de que el tiempo está en un paso

continuo de acontecimientos que se dan entre inspirar y expirar. ¿No es esto quizás uno de los sentidos de la pintura, plasmar los hechos entre miles y millones de bocanadas de aire?

No obstante, y referido a las *Basic Elements* que Hejduk dibuja en su libro, a diferencia de las piezas de un cuadro, no son susceptibles de sufrir variaciones. Las piezas no se transforman en el espacio porque no son representación de nada real. Estas fracciones aluden a los elementos de una propuesta. Su realidad es el proyecto, que traslada el suceso a un hecho que puede ocurrir en un futuro. En una propuesta, el hecho ni se presenta ni se representa, simplemente porque no ha ocurrido. Es una posibilidad, un ansia por el acontecimiento de las cosas. Es un intento por transferir algo que está por suceder. Es la definición de un lugar que ha de ser construido, es un intento por trasladar en el tiempo el espacio proyectado.

Podríamos definirlo como inverso al del pintor de bodegones. Si el pintor de bodegones presenta un objeto como representación del espacio donde el acontecimiento aparece casi imperceptible, el arquitecto, al representar la arquitectura mediante un objeto, lo que aparece casi imperceptible es el tiempo. El tiempo se difumina en acontecimientos que, al presentarse como un deseo, desaparece en ella su condición del transcurrir. En un proyecto, el acontecimiento es aludido mediante el programa, mediante una previsión para que ocurra.

Un espacio para comer, un lugar para moverse o una estancia para cantar, pueden ser los motivos de la propuesta, como definición para esa acción. No obstante, a esta intencionalidad le falta el tiempo. Es aquello de lo que el espacio es preservado. Este, por no disponerse de él, por estar ausente hasta que no es construida la propuesta, nos define la acción como posibilidad, donde su realidad es el deseo. El espacio de la pintura y el espacio del proyecto arquitectónico, mediante sus claras diferencias, nos presentan en el espacio bidimensional una alusión diferenciada sobre el tiempo. Una, la pintura, refiere un evento al tiempo pasado, a instantes que nos presentan sucesos en momentos que son inmóviles. La otra, el proyecto arquitectónico, refiere el evento a un tiempo perteneciente a su indeterminación, nos presenta la acción establecida en un espacio en el que esta se encuentra falto del suceso. Este trabajo de investigación, trata de fusionar estos dos escenarios. En el proyecto de John Hejduk, titulado *El Cementerio de las Cenizas de los Pintores de Bodegones*, la disciplina de la pintura y la disciplina de la arquitectura entran en relación de un modo muy íntimo desde sus condiciones propias. Es por esto que, el escrito, trata de hacer alusión a las controversias que suponen que la arquitectura sea planteada como un cuadro, por un lado, o que la pintura ocupe el espacio arquitectónico por otro, desde un ensayo que estudia y analiza cómo las dos disciplinas se aproximan y se distancian, como si las palabras de un poema trataran de mostrar su espiritualidad.

Si el pintor, mediante una conversión única, puede capturar un bodegón tridimensional y pintarlo en un lienzo como una naturaleza muerta, ¿podría el arquitecto tomar la naturaleza muerta de un cuadro y, mediante una conversión única construirlo en un bodegón real? (Hejduk, 1995, pp. 48)

Con esta pregunta, John Hejduk, en la memoria de su proyecto, manifiesta una hipótesis como punto de partida para presentar su propuesta arquitectónica. Sobre esta, por el planteamiento de entrecruzar dos disciplinas artísticas, por la originalidad,

y desde la intención de mostrar las ideas de un nuevo programa de arquitectura, se plantea estudiar el proyecto desde estos dos ámbitos artísticos. Nos adentran en el interior del espacio propuesto por Hejduk en el sentido de cómo puede darse una conversión entre pintura y arquitectura desde las características propias que tiene el cuadro de un bodegón. A su vez, el trabajo es una aportación de conocimiento a todo el análisis y estudio existente de uno de los arquitectos más inquietantes del siglo XX⁵. Es un ensayo para fomentar el “discurso programático de distintos formatos y encuadres, impresos o construidos, que facilitan el reconocimiento del valor atemporal en el trabajo de Hejduk” (Ros-García, 2018, p. 113).

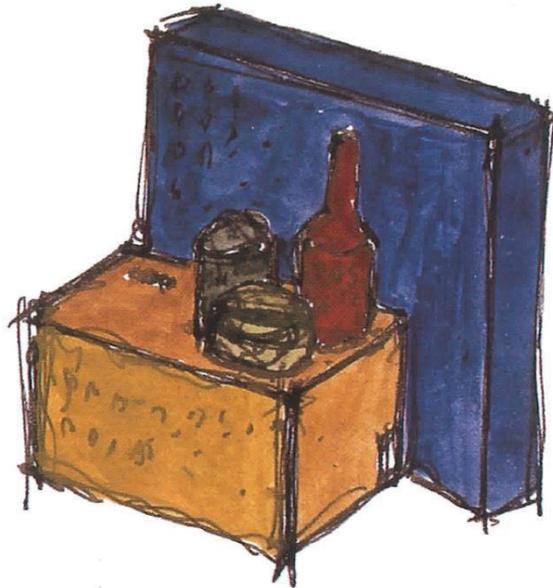


Figura 4. Hejduk, J. (1995), perspectiva coloreada. Propuesta de John Hejduk titulada *Cemetery for the Ashes of the Still Life Painter*, publicada en *Adjusting Foundation*

5. Ocupación del espacio

El planteamiento de John Hejduk de proyectar *el Cementerio de las Cenizas de los Pintores de Bodegones* (figura 4) es el proceso contrario al realizado por el pintor en un lienzo de naturaleza muerta. El perecer de unos objetos es llevado al espacio arquitectónico mediante un programa que hace presenciar la pérdida, tanto de los cuerpos representados como el de los cuadros de bodegones colocados en el interior del edificio. La ausencia adquiere un valor por presentarse en el espacio y poner en relación al pintor que yace, al objeto pintado, y a la pintura misma. En el

⁵ La arquitectura de John Hejduk no es inquietante tanto por las figuraciones que presentan sus obras sino, más bien, por unos contenidos que hacen de la pieza estar en los bordes de dos estados diferenciados, en donde “expresaba tanto la esperanza como la desesperación, la vida y la muerte en el mismo elemento” (Hejduk, 1985, p. 91).

desvanecimiento de cada una de ellas se permite presenciar una gradual ausencia. El *Cementerio de las Cenizas de los Pintores de Bodegones* es una iglesia. En el interior de una de las partes está el altar, los bancos, y las pinturas. Por encima de la iglesia se diferencia la capilla, la sala de espera para invitados, y la chimenea del horno. El quinto elemento es una caja con unas proporciones parecidas a un lienzo en el que se ubican las urnas de las cenizas de los pintores de bodegones.

Al edificio se entra por dos puertas (figura 5), una que permite entrar directamente al espacio eclesial y la otra a las urnas con las cenizas de los pintores. Los dos volúmenes se observan desde el exterior, diferenciándose por el color azul y beis, con tres piezas por encima, como si fueran los tarros de un bodegón apoyados sobre una mesa y por delante del plano que conforma la pieza azul. En el interior, un altar queda enfrente a las sillas junto al crematorio donde se transforman a cenizas los cuerpos sin vida de los pintores. En un lado de la iglesia, unos estantes permiten ubicar los objetos que sirvieron para pintar el cuadro del bodegón (figura 6) y que acabarían pudriéndose. Membrillos, granadas, manzanas, naranjas, flores, cuencos y tarros, formarán parte de uno de tantos conjuntos. El cuadro será colgado encima. Antes de desaparecer los objetos convivirán en un mismo espacio el lienzo, junto a las frutas, que, en el momento de la ceremonia de la incineración coincidirán con el cuerpo sin vida del pintor. Después, los restos incinerados se ubicarán en una de las urnas.

Tras la ceremonia, la presencia de la pintura formalizará un espacio cambiante en la medida que los pintores de bodegones fallecidos requieran de la colocación de nuevas pinturas, que irán tapando las ya colocadas. El espacio de la iglesia, mediante los cuadros superpuestos uno encima de otro, solidificarán el aire del espacio interior como lo hacen las pinceladas en la superficie de un lienzo.

Este nuevo programa —con el crematorio, la iglesia, la capilla, la sala de espera y la habitación de las urnas— plantea un lenguaje referido a la pérdida. La experiencia de entrar en el edificio durante el acto de la incineración hace presenciar la mirada a objetos que se pudren, la visión del cuadro que acabará tapado, y el cuerpo del pintor que se incinera, así como el propio espacio que terminará solidificado mediante las pinturas. La propuesta es una representación escenográfica —como en el interior de un cuadro— que expone el proceso que sufren los cuerpos en su paso por el tiempo. Traslada la representación de los objetos a la experiencia de formar parte del espacio de la escena (figura 7) mediante una experiencia arquitectónica plasmada por el doble sentido de los términos ingleses e italianos de los bodegones: “still life” y “nature morte”.

Si la poesía disuelve espíritu y corporeidad, haciendo del cuerpo un ser que se esfuma, se evapora, fundiéndose con el aire, pocas creaciones son capaces de hacer sentir que la respiración es significado de esta fusión ocurrida en el espacio, haciendo de todas ellas, de la exhalación del aire y del sentido de respirarlo, una. “Y asimismo es un instrumento mágico, esto es, algo susceptible de cambiarse en otra cosa y de transmutar aquello que toca” (Paz, 1972, p.36). El proyecto de John Hejduk traslada la experiencia de la arquitectura, mediante el lenguaje, a una lectura poética de las distancias y desapariciones como significación del espacio y la materia. Pone en valor la espiritualidad de quien no está, y no está porque no respira, y al no respirar se solidifica el aire a través de sus pinceladas. Pero también, al no respirar, su cuerpo se evapora, se funde en el aire, el mismo aire que uno mueve cuando accede al espacio del cementerio, que también es ocupado por el cuerpo del pintor al incinerarse.

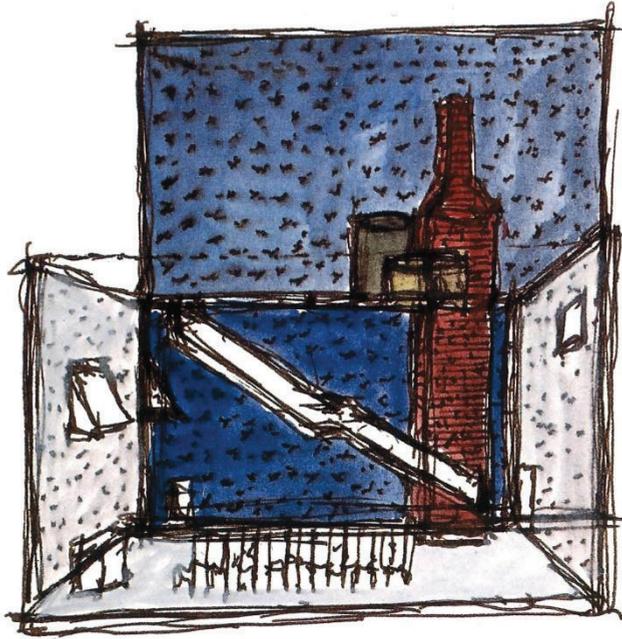


Figura 7. Hejduk, J. (1995), perspectiva interior. Propuesta de John Hejduk titulada *Cemetery for the Ashes of the Still Life Painter*, publicada en *Adjusting Foundation*

La muerte, en su paso, colapsa el espacio y el tiempo. Tiene una relación directa con el pensamiento arquitectónico. Es por ello que es más que necesario poner en valor su significado en la propia arquitectura por su condición de ser espacio, donde el tiempo sucede con acontecimientos que terminan y que a su vez dan posibilidad a nuevos hechos que han de darse entre los mismos límites. Introducir la muerte no es la finalización de las cosas o del programa arquitectónico sino, más bien, es una ruptura que permite nuevas acciones y revisiones del programa, desde contenidos que hacen ver la concepción de intencionalidades que presencian la afección hacia nuevos hechos. El proyecto alude al colapso del espacio, como medio para darse cuenta de la necesidad de vínculos a nuevos acontecimientos que proponen percibir de una manera sensitiva la relación con objetos que se desvanecen, que tratan de ser significado sobre lo que perdemos y la posibilidad para dar pie a un espacio que no se colapse. En sí plantea la respiración del alma de un ser, su espíritu, dotando a la propia experiencia de una sensibilidad que hace mirar a un cuadro de un modo que se acerca a cómo mira un pintor de bodegones.

La arquitectura, genéricamente, por el hecho de plantear un programa referido a la actividad y al tiempo del acontecimiento; cuando en el proyecto de John Hejduk los cuerpos que ocupan el espacio se refieren a la muerte, al contrario de lo que pueda parecer, enriquecen el lugar con nuevas relaciones sobre distintas concepciones del tiempo. Transforman el cuerpo en aire y hace pensar sobre el sentido del espacio que se colapsa. John Hejduk decía que el espacio nunca se libra de los acontecimientos que en él han ocurrido. Esto plantea concebir los límites del espacio, no como el lugar de la posibilidad de una actividad, que también, sino como el lugar que en él se inscriben todas las actividades, y de este modo es el medio para cambiarlas mediante

la acción. La propuesta de Hejduk rompe con la concepción de la finalidad de la arquitectura per sé, y le da un valor que plantea darse cuenta del conflicto generado por la superposición de los acontecimientos. A través del lenguaje de la arquitectura indaga los innumerables sucesos, no como intención sino como denuncia humana ante la incapacidad de romper con un tiempo lineal donde el fin último es la muerte.

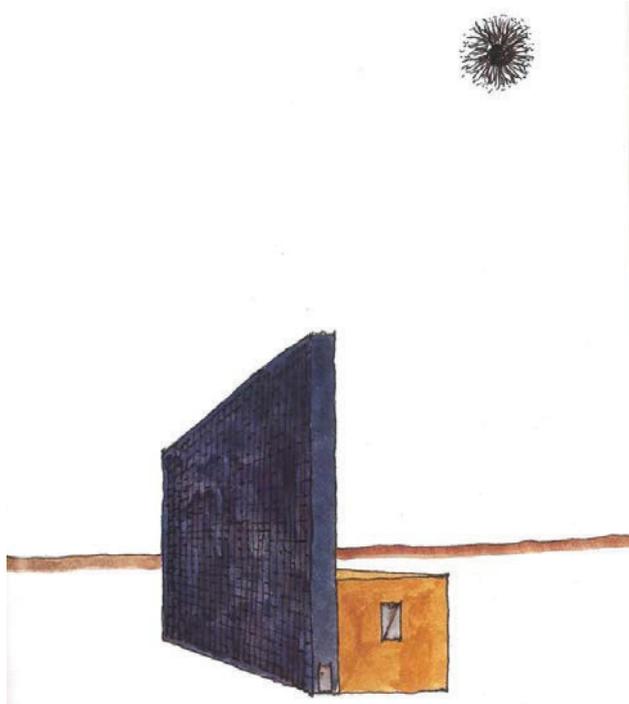


Figura 8. Hejduk, J. (1995), perspectiva coloreada. Propuesta de John Hejduk titulada *Cemetery for the Ashes of the Still Life Painter*, publicada en *Adjusting Foundation*

6. De Georges Braque a John Hejduk, el bodegón como evidencia

La pintura de un bodegón plantea analogías que van mucho más allá de la mera representación de unos objetos en el espacio de un lienzo. Esto lleva a relacionar el contraste entre vida y muerte y la perpetuidad que da la representación de la imagen. Curiosamente, la condición en la que se encuentran las piezas en un cuadro, la experiencia de representar la quietud de unos objetos privados de la actividad a la que pudieran estar sometidos, y el paso del tiempo, evidencia un modo de exponer las cosas que, al fin y al cabo, muestran una constante y repetitiva preservación de ellas. Evidencia el modo de conservación que conlleva la imagen pictórica al evidenciar las carencias en los mismos objetos representados y la ausencia de sucesos.

Algunas de estas características, obviamente junto a otras referidas a las condiciones inherentes de la pintura, son las que llevaron a John Hejduk a obsesionarse con este género pictórico. Si leemos la memoria del proyecto y la alusión a Georges Braque sobre el pájaro que aparece en sus pinturas de bodegones (figura 9), podemos entender la presencia del pájaro como condición que rompe con una persistente

manera de preservar la quietud de los objetos. Un pájaro pintado entremedio de las piezas, sobrevolando su estudio, es entendido como un modo de quebrantar la inactividad o el estatismo que nos presenta, generalmente, un bodegón. ¿Qué hace un pelícano volando entre los objetos inmóviles del estudio de George Braque? ¿Qué sentido tiene que John Hejduk aluda a él en la memoria sobre, justamente, un cementerio de pintores de bodegones donde son preservadas estas pinturas como si de un pasaje bíblico se tratara en el interior de una iglesia? No está muy claro a qué pueden referirse los pájaros. Georges Braque lo refiere a la poesía. John Hejduk lo refiere a la muerte.

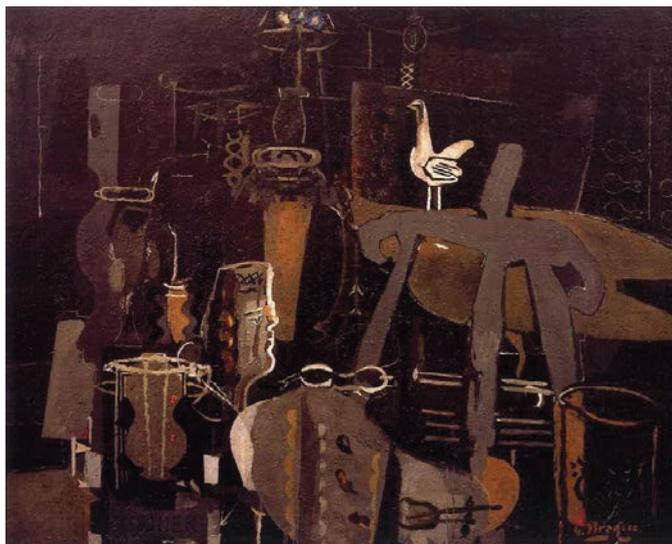


Figura 9. Braque, G. (2006), imagen de la pintura de Georges Braque titulada *Atelier VIII*, publicada en el catálogo de *Georges Braque* del IVAM, Instituto de Arte moderno de Valencia.

Desde muy joven, Braque estuvo en estrecho contacto con poetas como Guillaume Apollinaire, Francis Ponge, Pierre Reverdy y René Char. La palabra «poesía» aparece a menudo en su discurso como «la cualidad que más valoro en el arte». Su estética estaba impregnada de una admiración por la poesía en un sentido casi místico. «La realidad sólo se revela cuando la ilumina un rayo de poesía». ¿Qué quería decir exactamente con esta palabra? Como le dijo a John Richardson, la poesía «es para la pintura lo que la vida es para cada persona». O en otra formulación: «La poesía es algo que se aplica a la vida en su conjunto: son relaciones, nuevas relaciones, que dan vida a todo lo que tocan». Cuando se logra esa armonía, «la vida se convierte entonces en una revelación perpetua. Esa es la verdadera poesía» (Rigolot, 2012, p. 388).

Por otro lado, John Hejduk dirá en la memoria del proyecto: “El pintor intenta capturar la muerte, o al menos un pensamiento fugaz. Casi veinte años más tarde, en el cuadro de Braque *The Dead Bird* (1957), el pájaro negro yace sobre su espalda,

—una ‘natura morta’, una ‘stilled life’—” (Hejduk, 1995, p.48), cuestión que podría referirse a algo más que al simple hecho de representar unos objetos inmóviles en el interior de un lienzo. También cuando dice: “el pájaro es observado por la cabeza de un hombre; no estamos seguros de si se trata de la cabeza del pintor o incluso de una cabeza de yeso” como ocurre en *Atelier VI* (figura 10).

Una de las cuestiones que más aparece en todo el trabajo de John Hejduk es la diferencia entre dos partes diferenciadas, dos extremos que nos expresan dos polos entre lo visible y lo oculto. La expresión “bodegón” lo expone de este modo en los términos que lo significan en dos idiomas distintos, “nature morte” y “still life”. En español, la traducción del italiano “naturaleza muerta”, o del inglés, que podría significar “todavía vivo”, o quizá “silencio vivo” es motivo de esta controversia. No obstante, el interés de John Hejduk por los pintores de bodegones no queda explicado por el sentido de la traducción de dos palabras. La inmersión que hace John Hejduk a las cosas, queda ligada a la exploración más profunda de, justamente, el sentido de esas cosas a las que se refiere. En este ámbito, ¿hacia dónde podría estar encaminada su propuesta? Si decimos que está referida a la exploración más profunda, deberíamos pensar en la sensitiva experiencia que puede ocasionar el edificio si fuera visitado, desde el sentido real que tiene experimentarlo como si estuviera construido. Esto podría esbozarse mediante una cita de Josep Quetglas y una pequeña transformación a la misma, y donde dice ‘curso’ añadimos ‘edificio’ y donde dice ‘clase’ añadimos ‘visita’ —por tanto, las palabras entre paréntesis son añadidos del autor—.



Figura 10. Braque, G. (2006), imagen de la pintura de Georges Braque titulada *Atelier VI*, publicada en el catálogo de *Georges Braque* del IVAM, Instituto de Arte moderno de Valencia.

Sólo después es posible, quizás, sondear lo adquirido, descubrir el «tal como éramos», y nombrarlo. Pero tampoco puede hablarse de lo que el curso (edificio) propone, puesto que, planteado como propuesta, desvalorizaría al propio curso (edificio), como desvaloriza al presente cualquier proyecto, como mata al tiempo

vivo cualquier idea de futuro. El curso (edificio) va ocurriendo, en un viaje sin trayecto, reiniciado en cada clase (visita), más parecido a un diccionario hojeado que a una novela leída. Nombrar la meta aliena las estaciones. (Quetglas, 2002, p. 191).

La propuesta de Hejduk nos está hablando de experimentar el espacio para sentir el espíritu que puede contener la arquitectura en su esencia poética, y en este caso la de sentir un ser, el de un cuerpo incinerado que ha sido quien ha sentido de un modo experiencial cómo los cuerpos que pinta se pudren. Nos hace considerar aquello que el pintor de bodegones ha tratado de concebir, tal como explica Cézanne y que Braque rompe al presentar un pájaro. El pájaro indica esa otra mirada que también nos hace meternos entre las palabras de un poema o en el espacio de un bodegón, al escudriñar lo representado como parte de un presente que el mismo aire que uno respira es el aire que pudre, pero rompiéndola para darle una nueva visión. En este sentido, la pintura, como medio de representación en el momento que es realizada, es portadora de la controversia de experimentar la podredumbre, que aunque muchos pintores no lo experimentarían al no enfrentarse a las piezas al natural, John Hejduk, justamente, lo refiere a esta cuestión propiamente experiencial, tanto en su proyecto como en su programa docente en la Escuela de Arquitectura de Nueva York.

John Hejduk, a raíz de un bodegón de fruta de Cézanne y un bol de fruta real que llevó a una de sus clases en la Cooper Union, les preguntó a los estudiantes cuál de ellos les parecía que tenía mejor sabor. Previamente se les había pedido que investigaran sobre la fruta, pero ante la respuesta de un 95% que contestó que la fruta real era la preferida, el profesor de la Cooper entendió que en esta contestación había un problema. “Y yo dije, permitámonos hacer un año de trabajo sobre la fruta.”⁶ Y fue cuando los estudiantes comenzaron a llevar frutas a la Cooper Union; la cortaban, la almacenaban y la cuidaban en una relación que tenían con ellas que, desperdigadas por las aulas de la Escuela de Arquitectura de Nueva York, se planteaba este vínculo con las manzanas más propio de una experiencia directa con ellas que del análisis en sí al cuadro de Cézanne. Al fin y al cabo, el ejercicio planteado preveía la experimentación de la podredumbre de unas manzanas antes de cualquier estudio a la pintura de un bodegón.

...por primera vez en 30 años había un olor diferente en el edificio. Toda la escuela se llenó de fruta en descomposición, la idea de la fruta podrida, y después de la fruta vinieron las moscas de la fruta. Y después de la mosca de la fruta, los ratones. El superintendente del edificio dijo: ‘Ya no podemos almacenar más esta fruta. Hay demasiados ratones’. Pero fue un año increíble que tuvimos, diseccionando frutas, viendo cómo vivían, morían y se secaban. Fue glorioso. Y los estudiantes comenzaron a hacer fruta, a cortar fruta, a hacer fruta con madera. Les pedí que hicieran una fruta de madera que supiera como la fruta. No pensé que se pudiera hacer, pero lo hicieron (Goldhoorn, 1996, p. 22).⁷

⁶ Traducción propia de: “And I said, let’s do a year’s work on fruit”. (Goldhoorn, 1996, p. 21).

⁷ Traducción propia de: “...for the first time in 30 years there was a different smell in the building. The whole school was filled with rotting fruit, the idea of rotting fruit, and then after the fruit the fruit-flies came. And after the fruit-flies, mice. The superintendent of the building said: ‘We can’t take this fruit anymore. There’s too many mice.’ But it was an incredible year we had, dissecting fruit, seeing how it lived, and died, and dried. It was glorious. And the students began to make fruit, to cut fruit, make fruit out of wood. I asked them to make as fruit out of wood that tasted like the fruit. I didn’t think it could be done but they did it.” (Goldhoorn, 1996, p. 22).

Josep Quetglas dice:

(...) sondear lo adquirido, descubrir el «tal como éramos», y nombrarlo (...) el paso del tiempo que llevan consigo las experiencias personales, plantean entender y vivir cada una de las esferas en las que nos movemos desde la afección que cabe según cómo las cosas se enlazan. Cuando los sucesos quedan ligados, como eslabones —como grandes ristras de rosario, dice Benjamin— llevan encadenados, inexorablemente, en la cabeza de la hilera, el presente; justifican este presente como resultado inevitable, como consecuencia necesaria de todo lo que ha ido sucediendo; hacen real este presente, lo producen. Pero, a ojos de los dominados, este presente no es real, no es verdadero, tiene la forma de la dominación, es menester abolirlo. Aquel que no esté de acuerdo con su presente rechazará decantarse con esta idea de tiempo lineal, y utilizará, al contrario, un concepto de tiempo colapsado, donde el tiempo presente será presentación, será hacerse presente de todo el pasado. (Quetglas, 2008, 24).

El planteamiento que hace John Hejduk con el Cementerio de las Cenizas de los Pintores de Bodegones —que modifica las distancias mediante la solidificación del espacio de unas pinturas que al presentarse como inmóviles y son representación de objetos que acabarán pudriéndose— tienden a colapsar el espacio. Esto lleva ligado, implícitamente, una definición que rompe y nos introduzca en nuevas experiencias para la vida. De modo que se hace evidente el poema y “sólo merece la pena la transmisión de lo intransmisible” (Blanchot, 1999, p. 52). Y es así que, otros tiempos, no experimentados de manera fehaciente, presentan una dificultad para presenciarse, y son necesarios justamente esos nuevos modos para aludir a ellos, justamente para entender que el espacio se colapsa.

Referencias

- Berger, J. (2004). Giorgio Morandi. *El tamaño de una bolsa* (pp. 152). Taurus. Retrieved from <http://data.theeuropeanlibrary.org/BibliographicResource/3000145880393>
- Blanchot, M. (1992). *El espacio literario*. Paidós.
- Blanchot, M. (1999). La experiencia interior. *La comunidad inconfesable* (pp. 52). Arena libros.
- Braque, G. (2006). *Georges Braque*. IVAM.
- Cezanne, P. (1991). *Correspondencia*. Visor.
- Crespo Martín, B. (2012). El libro-arte/libro de artista: tipologías secuenciales, narrativas y estructurales. *Anales de documentación*, 15 (1). doi:10.6018/analesdoc.15.1.125591
- Dorrian, M. (2018). «Then there was war:» John Hejduk's the silent witnesses as nuclear criticism. *Architecture and Culture*, 6(2), 227-242. doi:10.1080/20507828.2018.1478375
- Goldhoorn, B. (1996). *Schools of architecture*. NAI Publishers.
- Hejduk, J. (1985). *Mask of medusa*. Rizzoli.
- Hejduk, J. (1995). *Adjusting foundations*. Monacelli Press.
- Hejduk, J. (1995). *Architecture in love*. Rizzoli.
- Hejduk, J., & Maira Martínez, A. (2010). Tarde en llano. *Minerva: Revista Del Círculo De Bellas Artes*, (14), 83-85. Retrieved from <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4271578&orden=402053&info=link>

- Legido García, M. V. (2016). Del bodegón a la basura. Representaciones de alimentos en la historia del arte desde la perspectiva de la fotografía contemporánea. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28(3) doi:10.5209/rev_ARIS.2016.v28.n3.48027
- Mallarmé, S. (2017). *Una tirada de dados (jamás abolirá el azar)*. Celesta.
- Marzá, F., & Quetglas, J. (2005). *Le corbusier et le livre*. Col.legi d'Arquitectes de Catalunya.
- Morandi, G. (2008). *Morandi 1890-1964*. Skira.
- Paz, O. (1973). *El arco y la lira* (3ª ed.). Cultura económica.
- Percia, V. (2018). Stéphane Mallarmé: Experiencia pura y poesía. *Anclajes: Revista del Instituto de Análisis Semiótico del Discurso*, 22(2), 69-82. doi:10.19137/anclajes-2018-2225
- Quetglas, J. (2002). *Pasado a limpio I*. Pre-Textos.
- Quetglas, J., Zuaznabar, G., & Marzá, F. (2005). *Oíza, Oteiza. línia de defensa a altzuza*. Col.legi d'Arquitectes de Catalunya.
- Rigolot, C., (2012). Georges Braque, Saint-John Perse, and the Mystery of Birds. *The Princeton University Library Chronicle*, Vol. 73, No. 3, 373-389.
- Ros-García, J. M. (2018). La máscara refugio o la mirada arquitectónica de john hejduk. *EGA: Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 23(32), 112. doi:10.4995/ega.2018.8869