

Lamberto Amistadi

LE STRUTTURE DELL'IMMAGINAZIONE. UN DISEGNO DI JOHN HEJDUK

Abstract

Un disegno di John Hejduk è l'occasione per riflettere sul rapporto tra ideazione, rappresentazione e realizzazione dell'opera di architettura, seguendo i ragionamenti del maestro americano.

Attraverso i mezzi che le sono propri, *walls, roofs, boundaries*, l'immagine architettonica ha la capacità di evocare e richiamare il senso profondo di situazioni inattese e "rinfrescare" la nostra visione delle cose contro il pericolo dell'automatizzazione.

Ne esce un quadro in cui, nel circolo creativo che coinvolge artefice e fruitore, la realtà dell'architettura contribuisce per la sua parte al progetto di "fabbricazione" del mondo".

Il numero di marzo-aprile del 1978 del magazine "Art in America" pubblica un breve saggio di Richard Pommer dal titolo "Structures for the Imagination".¹ Pommer coglie l'occasione della mostra dei disegni di Michael Graves, Venturi & Rauch, Walter Pichler, John Hejduk e Aldo Rossi presso la galleria Leo Castelli di New York per richiamare il ruolo dell'immaginazione nel progetto di architettura e la fede ("mystical modernist faith") nella sua capacità di rigenerare e vivificare la realtà. John Hejduk espone il disegno della Grandfather Wall House [fig. 1], di cui Pommer dice: "The function of drawing in creating the new architecture of imagination is nowhere more explicit than in this work."²

STRUCTURES FOR THE IMAGINATION. A JOHN HEJDUK'S DRAWING

Abstract

A drawing by John Hejduk is an opportunity to reflect on the relationship between the creation, representation and realisation of a work of architecture, following the reasoning of the American maestro.

Through its own means - *walls, roofs, boundaries* - the architectural image has the capacity to evoke and invoke the profound sense of unexpected situations, to "refresh" our vision of things against the danger of automation.

What emerges is a scenario in which, in the creative circle involving maker and spectator, the reality of architecture contributes to its part in the project of "manufacturing the world".

The March-April 1978 issue of the magazine "Art in America" published a short essay by Richard Pommer entitled "Structures for the Imagination".¹ Pommer took advantage of an exhibition of drawings by Michael Graves, Venturi & Rauch, Walter Pichler, John Hejduk and Aldo Rossi at the Leo Castelli Gallery in New York, to recall the role of imagination in the architectural project and the "mystical modernist faith" in its ability to regenerate and vivify reality. John Hejduk showed a drawing of the Grandfather Wall House [Figure 1], of which Pommer had to say: "The function of drawing in creating the new architecture of imagination is nowhere more explicit than in this

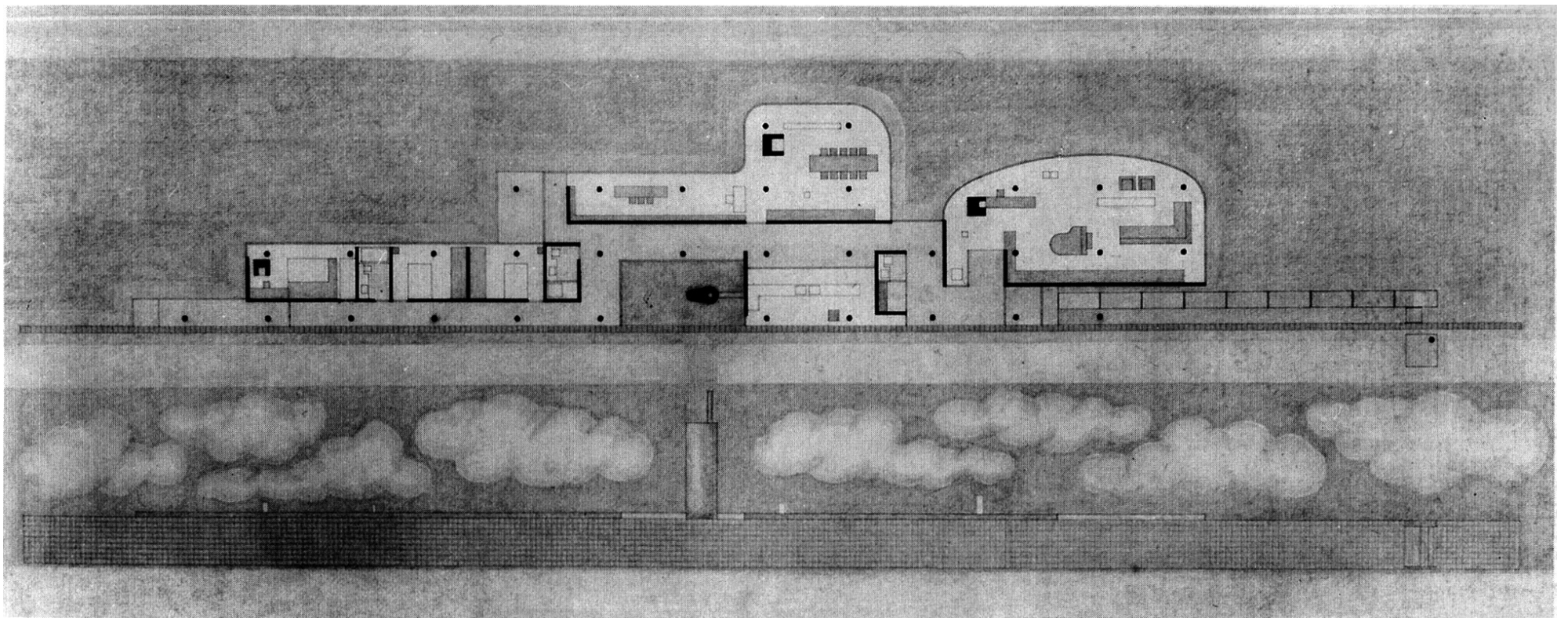


Fig. 1 - John Hejduk, Grandfather Wall House,
1966-76

Lamberto Amistadi LE STRUTTURE DELL'IMMAGINAZIONE. UN DISEGNO DI JOHN HEJDUK

STRUCTURES FOR THE IMAGINATION. A JOHN HEJDUK'S DRAWING

Il disegno suggerisce a Pommer fondamentalmente due questioni, legate una all'altra o una l'effetto dell'altra: la capacità evocativa del disegno, cioè di evocare una realtà "(...) which neither perspective views nor the building itself could evoke in the same way." E che tale evocazione è in qualche modo indotta forzatamente ("The drawing thereby enforces in the imagination (...)." - "We are forced to imagine (...)." da una rappresentazione che lavora all'interno del circolo o del corto circuito che si instaura tra concezione dell'opera e osservatore.

I. Realtà e Finzione

La natura di un'opera si può comprendere dal modo in cui è concepita e dal modo in cui può essere osservata, all'interno del circolo concezione (ideazione, elaborazione mentale, immaginazione) – rappresentazione - realizzazione (fabbricazione, costruzione).³

Io posso immaginare una brocca, una mela, un tavolo e metterli in relazione tra di loro, cioè comporli. Posso disegnare questi oggetti immaginati su una superficie bidimensionale e rappresentarli all'interno di una cornice.⁴ Disegnato su una superficie di carta, ciò che ho immaginato è una finzione, ma è anche una realizzazione, la realtà di un disegno su un foglio di carta. Io posso anche realizzare la brocca e il tavolo che ho immaginato e comporli nello spazio tridimensionale, nel cosiddetto spazio reale. Posso imprimere una pellicola con una videocamera girando intorno alla costruzione per 360°, con diverse luci naturali dall'alba all'oscurità o realizzare io stesso la sorgente di luce. Posso anche fotografare la brocca-mela-tavolo, producendo un'immagine fissa della rappresentazione di una costruzione.

A differenza della pittura, a causa della sua complessità, l'architettura non può essere concepita a partire da un'immagine singola, ma si compone di una serie di immagini che sono solo dei frammen-

work.¹²

To Pommer, drawing basically suggests two issues, bound to one another or with one the effect of the other: the evocative power of drawing, that is, to evoke a certain reality" (...) which neither perspective views nor the building itself could evoke in the same way." And that this evocation is somehow forcibly induced ("The drawing thereby enforces in the imagination (...)." - "We are forced to imagine (...)." by a representation that works inside the circle or short circuit that is established between the conception of the work and the observer.

I. Reality and Fiction

The nature of a work can be understood by the way in which it is conceived and by the extent to which it can be observed, within the conception circle (concept, mental processing, imagination) - representation - realization (manufacturing, construction).³

I can imagine a jug, an apple, a table and put them in relation to one another, i.e. compose them. I can draw these objects pictured on a two-dimensional surface, and represent them inside a frame.⁴ Drawn on a paper surface, what I imagined is a fiction, but is also a realization, the reality of a drawing on a sheet of paper. I can also realize the jug and the table that I imagined and arrange them in three-dimensional space, in the so-called 'real space'. I can make a film with a video camera shooting all around the building from 360°, with different natural light from dawn to dusk or create a light source myself. I can also photograph the jug-apple-table, producing a still image of the representation of a construction.

Unlike painting, due to its complexity, architecture cannot be conceived starting from a single image, but is made up of a series of images that

ti della realtà dell'opera, a partire da un'immagine "inside his mind's eye", che funziona da catalizzatore.⁵ Siamo di fronte all'illusione di una realtà, di cui l'architetto può fare un certo numero di rappresentazioni su un foglio di carta. Egli può disegnare piante, prospetti e sezioni, isometrie, assonometrie e prospettive. Tutte sono nello specifico reali (inchiostro e carta), tutte sono rappresentazioni di ciò che verrà e illusione di spazio e profondità. "In any case, drawing on a piece of paper is an architectural reality."⁶

Poi l'architettura è costruita. Allo stesso modo che per quanto riguarda il suo concepimento, essa non può essere colta simultaneamente dall'osservatore in tutta la sua interezza. Noi possiamo osservare l'interno dall'esterno, l'esterno dall'interno e l'interno dall'interno. Si tratta di una serie di frammenti interni ed esterni. Da distante l'osservatore può percepire l'edificio simile al modello, quindi si avvicina all'opera fino ad essere compreso nel suo spazio interno. Può ripetere lo stesso percorso con una telecamera che riprende immagini in movimento o con una macchina fotografica che riprende immagini fisse. Si può vedere la pellicola sviluppata e proiettata su uno schermo, ma il confronto più profondo, "a most reduced confrontation", avviene quando l'osservatore fisso guarda una singola immagine fissa, un singolo fotogramma: "The mind of the observer is heightened to an extreme, exorcising out from a single fixed photographic image all its possible sensations and meanings – a fragment of time suspended, a recapturing of the very image that has been photographed."⁷ L'intensità del confronto non dipende solo dall'empatia con le modalità attraverso cui l'opera è stata concepita, cioè la singola immagine, il frammento catalizzatore. Ma anche dalla fissità con cui l'osservatore osserva l'immagine fissa. Hejduk pone in relazione il movimento del corpo e della mente nello spazio, stabilendo una proporzionalità inversa che ci ricorda la tradizione tardo-medievale dello "spirito peregrino", che abbandona il corpo nel so-

are only fragments of the work's reality, starting from an image "inside his mind's eye", which works as a catalyst.⁵ We are faced with the illusion of a reality of which the architect can make a certain number of representations on a sheet of paper. He can draw plans, elevations and sections, isometric or axonometric views, and perspectives. All are specifically real (ink and paper), all are representations of what will be, and an illusion of space and depth. "In any case, drawing on a piece of paper is an architectural reality."⁶

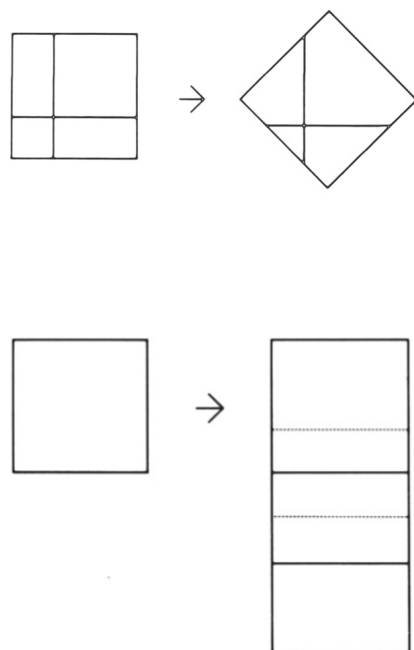
Then the work is built. In the same way as its conception, it cannot be grasped simultaneously by the viewer in its entirety. We can observe the inside from the outside, the outside from the inside and the inside from the inside. It is a series of internal and external fragments. From afar the observer may perceive the building as similar to the model, then approaches the work until it is understood in its internal space. The same route can be repeated with a telecamera that takes moving images, or with a camera that takes stills. The developed film can be viewed and projected onto a screen, but a more profound comparison, "a most reduced confrontation", occurs when a fixed observer looks at a single fixed image, a single frame: "The mind of the observer is heightened to an extreme, exorcising out from a single fixed photographic image all its possible sensations and meanings – a fragment of time suspended, a recapturing of the very image that has been photographed."⁷ The intensity of the comparison is not only dependent upon an empathy with the ways in which the work was conceived, i.e. the single image, the catalysing fragment. But also by the steadiness with which the observer observes the fixed image. Hejduk relates the movement of the body and mind in space, establishing an inverse proportionality that re-

Fig. 2 - John Hejduk, Genesis della "Diamond configuration", da *Mask of Medusa, Introduction to Diamond catalogue*, New York 1985.

Sotto: la isometria della "Diamond configuration" appare come una rappresentazione piatta e frontale.

John Hejduk, Genesis of the "Diamond Configuration", from *Mask of Medusa, Introduction to Diamond Catalogue*, New York 1985.

Below: The isometry of the "Diamond Configuration" appears as a flat, frontal representation.



gno o nell'estasi.⁸ Quando il corpo è in movimento, la mente assume un ruolo secondario e viceversa. "When our mind is working intensively, our body, for all intents and purposes, seems to be fixed and might as well not be in motion."⁹

II. Processo e Intuizione

Le diverse forme che la realtà assume nel circolo concezione - rappresentazione - realizzazione concorrono a produrre l'oggetto della trasfigurazione, come la produzione di un quadro concorre a produrre ciò che viene ritratto.¹⁰ "In this movement and tension between the real and the imagined, between drawing, model and construction"¹¹, il lavoro di interpretazione e reinterpretazione, rappresentazione e ri-presentazione, decodificazione e ricodificazione riguardano ogni volta (e ogni volta daccapo) il passaggio dal non-rivelato al rivelato, dall'invisibile al visibile. È in tale passaggio, in questi "between", che si identifica l'ossessione di Hejduk ed è questo spazio, mistico e misterioso, che egli assume come luogo della trasfigurazione: "The many masks of apparent reality have made me wonder, speculate and ponder about the revealed and the unrevealed." (...) "Some sort of distortion is occurring, a *distortion that has to do with intuition as primal yearning* [corsivo mio], which, in turn, has something to do with the interpretation and re-interpretation of space and all the mysteries the word space encompasses, including its spirit."

Hejduk torna spesso sulla necessità che tale processo di trasfigurazione sia stimolato con una forzatura. Altre volte aveva parlato di "dictatorial insistence"¹², questa volta di una "sort of distortion", che assume la forma di un movimento minimo, di uno scarto: "I believe that full comprehension of an object involves *the least physical movement* [corsivo mio] of the observer. I can speculate that painting is fixed, sculpture is fixed, and architecture is fixed."¹³ Picas-

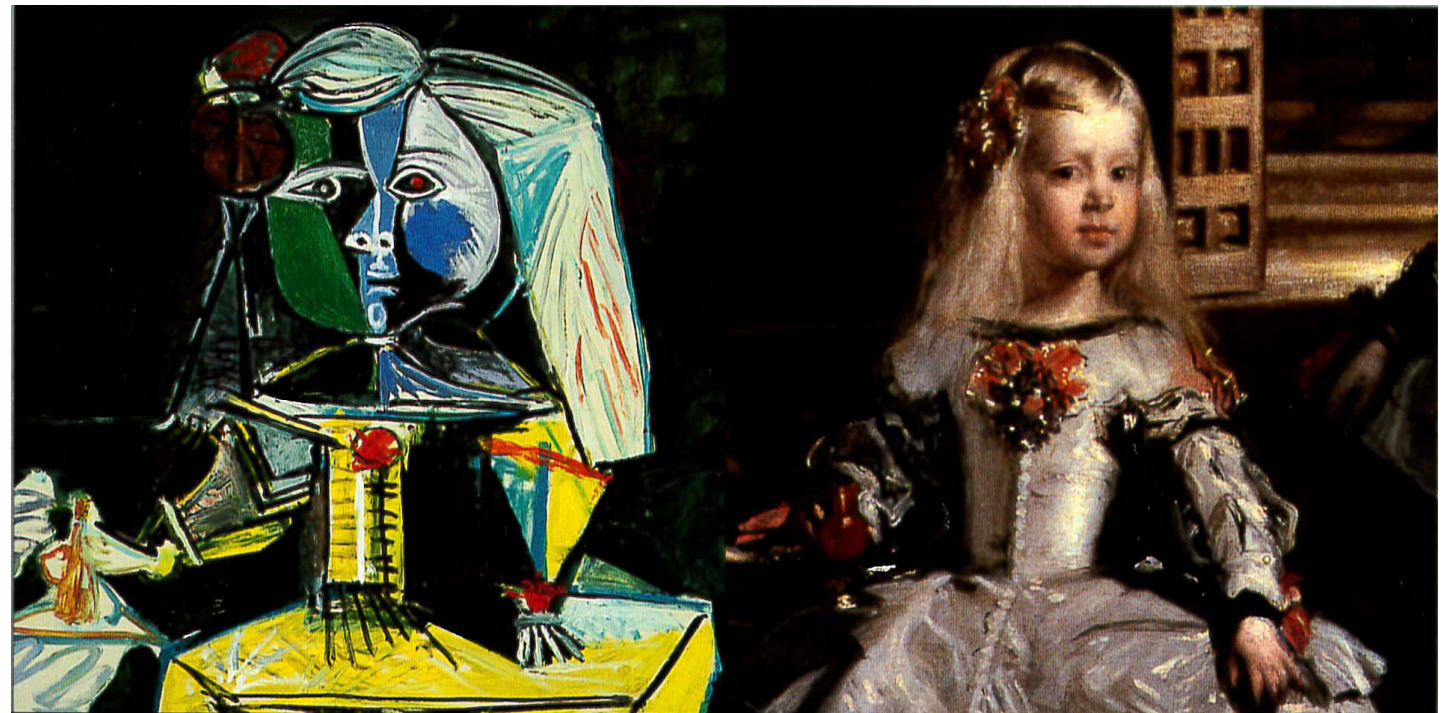
minds us of the tradition late-medieval "wandering spirit", which leaves the body in a dream or in ecstasy.⁸ When the body is in motion, the mind assumes a secondary role and vice versa. "When our mind is working intensively, our body, for all intents and purposes, seems to be fixed and might as well not be in motion."⁹

II. Process and Intuition

*The different forms that reality assumes in the circle conception - representation - realization combine to produce the object of the transfiguration, just as the production of a picture contributes to produce what is portrayed.¹⁰ "In this movement and tension between the real and the imagined, between drawing, model and construction"¹¹, the work of interpretation and re-interpretation, representation and re-presentation, decoding and recoding concern every time (and every time from scratch) the passage from the non-revealed to the revealed, from the invisible to the visible. It is in this passage, in these "between", that Hejduk's obsession is identified, and it is this mystical and mysterious space that he assumes as the place of the transfiguration: "The many masks of apparent reality have made me wonder, speculate and ponder about the revealed and the unrevealed." (...) "Some sort of distortion is occurring, a *distortion that has to do with intuition as primal yearning* [my italics], which, in turn, has something to do with the interpretation and re-interpretation of space and all the mysteries the word space encompasses, including its spirit."*

Hejduk often returned to the necessity that such a process of transfiguration be stimulated by a forcing. At other times he spoke of "dictatorial insistence"¹², this time of a "sort of distortion", which takes the form of a minimal movement, a

Fig. 3 - Pablo Picasso, Las Meninas, 1957
Diego Velázquez, Las Meninas, 1656



so fa partire la monumentale interpretazione di "Las Meninas" di Velázquez dalla rotazione verso sinistra della testa dell'infanta Margarita Maria, che funziona da catalizzatore per la trasfigurazione dell'intera opera.¹⁴ [fig. 3] Con la nota intuizione della rotazione del campo di 45° [fig. 2], la "Diamond configuration", Hejduk scardina ogni familiarità con la rappresentazione assonometrica, facendogli assumere i tratti di una rappresentazione piana ("shallow depth"). Mentre gli artisti delle avanguardie astratte riconoscono nel modello assonometrico la possibilità di rappresentare la nuova architettura, che non riconosce tipi fondamentali e immutabili, rifugge simmetria e frontalità, "(...) non distingue un 'davanti' (facciata) dal 'retro', il 'destro' dal 'sinistro' e, se possibile, neppure l' 'in alto' dall' 'in basso' "¹⁵, la "Diamond configuration" consente ad Hejduk di recuperare i riferimenti spaziali primordiali (alto, basso, ecc.) indispensabili a qualsiasi iconologia.¹⁶

III. Conclusione: Teatro senza Spettacolo¹⁷

Lamberto Amistadi LE STRUTTURE DELL'IMMAGINAZIONE. UN DISEGNO DI JOHN HEJDUK

throwaway: "I believe that full comprehension of an object involves the least physical movement [my italics] of the observer. I can speculate that painting is fixed, sculpture is fixed, and architecture is fixed."¹³ Picasso began a monumental interpretation of "Las Meninas" by Velázquez from the turning to the left of the Infanta Margarita Maria's head, which works as a catalyst for the transfiguration of the entire work.¹⁴ With the well-known intuition of 45° field rotation – the "Diamond Configuration" – Hejduk demolished every familiarity with an axonometric view, causing it to take on the features of a planar representation ("shallow depth"). While the artists of the abstract avant-garde recognize in the axonometric model the possibility of representing new architecture, which does not recognize basic and immutable types, shuns symmetry and frontality, "(...) does not distinguish between a 'before' (façade) from a 'behind', a 'right' from a 'left', and, if possible, even an 'up' from a 'down' "¹⁵, the "Diamond Con-

STRUCTURES FOR THE IMAGINATION. A JOHN HEJDUK'S DRAWING

Gli scardinamenti di Hejduk, le forme inusuali che assumono i suoi disegni, le assonometrie e i montaggi planimetrici, non hanno niente di sadico o di allucinato, come dice Tafuri.¹⁸ Ciò che lo interessa è esperire la capacità evocativa dell'architettura: "What is important is that there is an ambience or an atmosphere that can be extracted in drawing that will give the same sensory aspect as being there, like going into the church and being overwhelmed by the Stations of the Cross (a set of plaques which exude the sense of a profound situation). You can exude the sense of a situation by drawing, by model or by good form. None is more exclusive than the other or more correct. They are."¹⁹

La preoccupazione di Hejduk è quella di rappresentare il senso profondo di una situazione, non con una spiegazione, ma attraverso un chiarimento che passa dall'essere sopraffatti da una rappresentazione, che trasuda ("exude"), come da un corpo, il senso di una "situazione profonda". La sua rottura delle convenzioni della rappresentazione assomiglia al concetto di "defamiliarizzazione" di cui Šklovskij investe il linguaggio letterario e l'arte, che non hanno alcuna funzione pratica, ma hanno il compito di farci vedere le cose con occhi diversi e di "rinfrescare" la nostra visione delle cose contro il pericolo dell'automatizzazione.²⁰ Nel disegno della Grandfather Wall House il cielo e la terra perdono la loro posizione abituale e l'osservatore è posto direttamente di fronte al muro con una precisione assiale impossibile da raggiungere nella realtà. E ciononostante, si tratta di una teatralità antiscenografica, in cui la mente dell'osservatore è forzata ad immaginare nuovi modi di percorrere e abitare gli spazi da una composizione per frammenti, in cui l'immagine architettonica – come dice Pommer, indirizza e guida l'idea, "(...) it is architecture as signpost to idea".

Ciò che Hejduk ricerca attraverso il progetto è la capacità evocativa dell'architettura in sé, esperita attra-

figuration" allowed Hejduk to recover the primordial spatial references (high, low, etc.) that are essential to any iconology.¹⁶

III. Conclusions: Teatro senza Spettacolo¹⁷

Hejduk's demolitions, the unusual shapes that his drawings assume, the axonometric views and planimetric montages, have nothing sadistic or hallucinatory, as Tafuri pointed out.¹⁸ What interested him was bringing out the evocative power of the architecture: "What is important is that there is an ambience or an atmosphere that can be extracted in drawing that will give the same sensory aspect as being there, like going into the church and being overwhelmed by the Stations of the Cross (a set of plaques which exude the sense of a profound situation). You can exude the sense of a situation by drawing, by model or by good form. None is more exclusive than the other or more correct. They are."¹⁹

Hejduk's concern was to represent the profound meaning of a situation, not by an explanation, but through a clarification that passes from being overwhelmed by a representation, that exudes, like a body, the sense of a "profound situation". His breaching of the conventions of representation resembles the concept of "defamiliarisation" with which Šklovskij invests literary language and art, which have no practical function, but have the task of letting us see things with different eyes and "refreshing" our vision of things against the danger of automation.²⁰ In the drawing of the Grandfather Wall House the sky and the ground lose their usual position and the observer is located directly in front of the wall with an axial precision impossible to achieve in reality. And yet this is an anti-scenographic theatricality, in which the mind of the observer is forced to imagine new ways to travel through and inhabit living spaces

verso i suoi elementi, "(...) a reflection on the nature of architecture itself, on what architecture is or ought to be, on walls and roofs and boundaries, for example, rather than on technology or a social program, or a vision of the future, as earlier modern architecture was meant to be."²¹ E ciò di cui Hejduk cerca una comprensione piena ("full comprehension"), attraverso scarti continui a partire dal proprio sistema simbolico di riferimento, è l'architettura stessa.

by a composition in fragments, in which the architectural image – as Pommer stated – directs and guides the idea, "(...) it is architecture as signpost to idea".

What Hejduk sought through the project was the evocative power of the architecture itself, expressed through its elements, "(...) a reflection on the nature of architecture itself, on what architecture is or ought to be, on walls and roofs and boundaries, for example, rather than on technology or a social program, or a vision of the future, as earlier modern architecture was meant to be."²¹ And what Hejduk sought to fully comprehend, through a continual paring, starting from his own symbolic reference system, is architecture itself.

Note / Notes

1. Lo scritto è la recensione ad una serie di mostre prodotte a New York tra il 1977 e il 1978 sui disegni di Michael Graves, Venturi & Rauch, Walter Pichler, John Hejduk e Aldo Rossi: "Drawings Towards a More Modern Architecture" presentata congiuntamente dal Cooper-Hewitt Museum e dal Drawing Center di New York; "Architecture I" organizzata da Pierre Apraxine per la galleria Leo Castelli e in una versione ampliata presso l'Institute of Contemporary Art di Philadelphia con il titolo "Architecture: Seven Architects".

Richard Pommer dirigeva al tempo il Department of Art History al Vassar College di New York. /

This essay was a review of a series of exhibitions mounted in New York between 1977 and 1978 with drawings by Michael Graves, Venturi and Rauch, Walter Pichler, John Hejduk and Aldo Rossi: "Drawings Toward a More Modern Architecture" presented jointly by the Cooper-Hewitt Museum and the Drawing Center in New York; "Architecture I" organised by Pierre Apraxine for the Leo Castelli Gallery, and in an expanded version at the Institute of Contemporary Art in Philadelphia under the title "Architecture: Seven Architects".

At that time, Richard Pommer was head of the Department of Art History at Vassar College in New York.

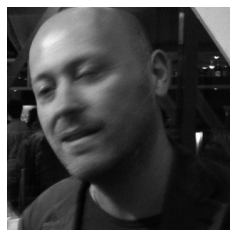
2. "The drawings of John Hejduk are of particular interest in their attempt to revivify *the mystical modernist faith* [corsivo mio / *my italics*] in the meaning of abstract spatial signals by matching the convention of pictorial flatness to the ground plan of architecture. The drawing thereby enforces in the imagination spatial perceptions which ironically can't be controlled in the actual experience of architecture. In a drawing for one of Hejduk's Wall House projects — a drawing which is a monument in itself, 33 by 75 inches and entirely colored by short strokes of the pencil — we are shown the elevation of the concealing wall below, and the plan of the house above. The plan commences a dialogue with the elevation on the surface of the drawing: the shapes of the rooms in the plan recall those of the clouds in the elevation; the wall in the elevation refers to the concrete walk shown in plan in front of the wall. Up and down, earth and sky, lose their accustomed positions. Instead, the fundamental positions in space are defined by reference to the wall, which here coincides with the plane of the drawing. We are directed frontally against the plane of this very long wall with an axial precision impossible to achieve in reality. We are forced to imagine the different states of approaching and dwelling, of freedom and containment, of our eventual isolation, which neither perspective views nor the building itself could evoke in the same way. The function of drawing in creating the new architecture of imagination is nowhere more explicit than in this work.[corsivo mio / *my italics*]" Estratto da Richard Pommer,

Structures for the Imagination, «Art in America», marzo-aprile, 1978.

Questo testo è ripubblicato da John Hejduk in *Mask of Medusa*, New York 1985. / *This text was republished by John Hejduk in Mask of Medusa, New York 1985.*

3. "The problems of conception, image, representation and realization are haunting obsessions to my mind's eye." John Hejduk, *The Flatness of Depth*, in *Mask of Medusa*, New York 1985.
4. „It must also put reality into a frame. The so-called reality is transformed." John Hejduk, *The Flatness of Depth*, in Op.cit..
5. "Whatever the initial catalyst is, let us assume that an architect has an architectural image inside his mind's eye. The initial image is like a single still-frame, because I do not believe that at first any architect has a total image of an architecture simultaneously- to my experience or knowledge, it doesn't work that way. There may be a series of images one after the other over a period of time, but that period, no matter how small, is a necessary ingredient for the evolution toward a totality. It must be understood that so-called total architecture is ultimately made up of parts and fragments and fabrication." John Hejduk, *The Flatness of Depth*, in Op.cit..
6. John Hejduk, *The Flatness of Depth*, in Op.cit.. Molto esplicitamente Hejduk parla dell'architettura come di un sistema notazionale: "Although the perspective is the most heightened illusion – whereas the representation of a plan may be considered the closest to reality – if we consider it as substantively notational, the so-called reality of built architecture can only come into being through a notational system." Per Nelson Goodman un sistema simbolico è notazionale quando permette di risalire retroattivamente dall'opera alla rappresentazione a partire dalla quale essa è stata realizzata e che ne certifica altresì l'identità. Goodman considera l'architettura un sistema notazionale di transizione, il cui linguaggio "non ha ancora acquistato la piena autorità per poter creare in ogni caso un divorzio fra l'identità dell'opera e la sua produzione particolare (...)". / *Very explicitly, Hejduk speaks of architecture as a notational system: "Although the perspective is the most heightened illusion – whereas the representation of a plan may be considered the closest to reality – if we consider it as substantively notational, the so-called reality of built architecture can only come into being through a notational system." For Nelson Goodman, a symbolic system is notational when it allows us to track back retroactively from the work to the representation it was made from and that also certifies its identity. Goodman considers architecture a transitional notational system, whose language "has not yet acquired the full authority to be able to create in every case a divorce between the identity of the work and its particular production (...)".*
- Nelson Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cap. V, par. 9, *L'architettura*.
7. Vedi l'intera sequenza delle rappresentazioni e ri-presentazioni in / *See the entire sequence of representations and re-presentations in John Hejduk, The Flatness of Depth*, in Op.cit..
8. Cfr. Robert Klein, *Pensiero e simbolo nel Rinascimento*, in *La forma e l'intelligibile*, Torino 1975.
9. John Hejduk, *The Flatness of Depth*, in Op.cit..
10. È nota la risposta di Picasso a chi gli rimproverava il fatto che il suo ritratto di Gertrude Stein non le assomigliasse affatto: "Non importa, le assomiglierà!" / *There is a well-known response by Picasso who reproached him for the fact that his portrait of Gertrude Stein looked nothing like her: "It doesn't matter, it will look like her!"*
11. Richard Pommer, *Op.cit.*
12. "Objects relate in various ways to its dictatorial insistence". John Hejduk, *Out of time and into space*, in *Mask of Medusa*, Op.cit.. Cfr. Lamberto Amistadi, *Paesaggio come rappresentazione*, TECA 3, Napoli 2008, pp.37-41.
13. John Hejduk, *The Flatness of Depth*, in Op.cit..
14. "If one set out to copy *Las Meninas* in all good faith, let's say, when one got to a certain point and if the person doing the copying were me, I'd say: *How about putting that girl a little more to the right or the left?* [corsivo mio / *my italics*] I'd try to do it in my own way, forgetting Velázquez. Trying it out, I'd surely end up modifying the light or changing it, because of having changed the position of the figure. And so, little by little, I'd be painting *meninas* that would seem detestable to the professional copyst; they wouldn't be the ones the copyst would believe he'd seen in Velázquez's canvas, but they'd be '*my meninas* (...)". Da *Picasso's Las Meninas*, Editorial Meteora, Barcelona 2001, p.28.

15. Theo van Doesburg, *De architectuur als synthese der nieuwe beelding*, in «De Stijl», 6, pp.78-83. Cfr. Bruno Reichlin, *L'assonometria come progetto. Uno studio su Alberto Sartoris*, «Lotus», 22, 1979.
16. Vedi: John Hejduk, *Introduction to Diamond catalogue, Cubist influence*, in *Mask of Medusa*, op. cit..
17. Nel suo *Teatro senza spettacolo* Carmelo Bene scardina le convenzioni della rappresentazione teatrale. / *In his Teatro senza Spettacolo – Theatre without the Spectacle, Carmelo Bene demolished the conventions of theatrical representation*.
18. Cfr. Manfredo Tafuri, *John Hejduk: «l'evento interrotto»*, in *Five architects* N.Y., Roma 1998.
19. John Hejduk in *Mask of Medusa*, Section A, op.cit., p.58.
20. Cfr. Viktor Borisovič Šklovskij, *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, Torino 1968.
21. Richard Pommer, *Op.cit.*.



Lamberto Amistadi

Lamberto Amistadi è Ricercatore in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Architettura dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna ed ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca in Composizione architettonica presso l'Università IUAV di Venezia.

LE STRUTTURE DELL'IMMAGINAZIONE. UN DISEGNO DI JOHN HEJDUK

Lamberto Amistadi is Researcher in Urban and Architectural Composition at the Department of Architecture of the Alma Mater Studiorum University of Bologna and PhD in Architectural Composition at the IUAV University of Venice.

STRUCTURES FOR THE IMAGINATION. A JOHN HEJDUK'S DRAWING