

EXPERIENCIAS SENSITIVAS ENTRE *OBJECT/SUBJECT* DE JOHN HEJDUK, UNA PERFORMANCE DE CONNIE BECKLEY Y UN POEMA DE DAVID SHAPIRO

Carlos Barberá Pastor

Universidad de Alicante
carlos.barbera@gcloud.ua.es

Recibido: 1/11/2020 | Aceptado: 29/12/2020

doi:10.30827/sobre.v7i0.16494

SENSITIVE EXPERIENCES BETWEEN OBJECT/SUBJECT BY JOHN HEJDUK, A PERFORMANCE BY CONNIE BECKLEY AND A POEM BY DAVID SHAPIRO

ABSTRACT: The research analyses a performance by Connie Beckley that took place in the Great Hall of the University of the Arts in Philadelphia in front of the piece *Object/Subject*. The event took place at the opening of the exhibition entitled «John Hejduk: The Riga Project», held between 20 November and 22 December 1987. The research analyses the performance, a poem by David Shapiro and the piece by John Hejduk. The research studies the relationship of the events by unravelling an analysis of the poem as a means of investigating the whole of artistic expression and the non-apparent links between objects, people and the strength of the written text when it is declaimed on a television screen. The research tries to study concrete questions that have occurred in an artistic experience.

KEYWORDS: John Hejduk, *Object/Subject*, Connie Beckley, David Shapiro, *Crooked lightning*

RESUMEN: La investigación analiza una performance de Connie Beckley que tuvo lugar en el Great Hall de la Universidad de las Artes de Filadelfia frente a la pieza *Object/Subject*. El acto se llevó a cabo en la inauguración de la exposición titulada «John Hejduk: The Riga Project», celebrada entre el 20 de noviembre y el 22 de diciembre de 1987. En la investigación se analiza la performance, un poema de David Shapiro y la pieza de John Hejduk. El trabajo estudia la relación de los hechos desgranando un análisis al poema como medio para investigar el conjunto de la expresión artística y los vínculos no aparentes entre objetos y personas, y la fuerza del texto escrito cuando es declamado mediante una pantalla de televisión. La investigación trata de examinar cuestiones concretas acontecidas en una experiencia artística.

PALABRAS CLAVE: John Hejduk, *Object/Subject*, Connie Beckley, David Shapiro, *Crooked lightning*



Introducción. La poética en la masque del XVII

La primera vez que John Hejduk habló de la *Masque*¹ fue en la Harvard University Graduate School of Design. A finales de septiembre de 1980, según indicó el periódico de la HGSD a raíz de la inauguración del curso docente, John Hejduk impartió «una charla de su más reciente trabajo» (John Hejduk presents his «Masques», 1980). A través de su conferencia expuso un proyecto de dos edificios dentro de otro edificio, un espacio teatral que incluía dos ciudadanos habitando dos piezas en una clara manifestación artística cargada de luz y música, en una propuesta escenográfica entendida como una performance. El proyecto lo tituló *Masque* (Hejduk, 1985, p. 405). «El término *masque*, explicó, se refiere a *mascarada* y a una forma de entretenimiento dramático del siglo XVII, desarrollado por Ben Jonson y realizado en el Salón de los Banquetes del Whitehall de Londres» (Barberá y Llinares, 2018, pp. 633-642). John Hejduk, a partir de precedentes artísticos del revolucionario siglo, presentaba por primera vez una *masque* contemporánea. Con esta charla, Hejduk mostraba una propuesta que sería previa a la construcción de cientos de estructuras que desarrollaría a partir de entonces, y generaría a finales del siglo XX una de las propuestas arquitectónicas más originales en su condición artística. Un mes después de la disertación en Harvard, en un seminario impartido en la Escuela de Arquitectura de Valencia², también dió un sentido a la *Masque* a partir de las representaciones escénicas que se llevaban a cabo en los palacios aristocráticos:

En tiempos de Isabel de Inglaterra, en tiempos isabelinos, el trabajo más importante y celebrado para los arquitectos era hacer una mascarada, que no es una careta sino que se trataba de un tipo especial de trabajo arquitectónico que se llamaba la *masque*. La *masque* una construcción, una estructura que se introducía en otro edificio. Detrás de la fachada de la *masque* existía un mecanismo como detrás de un escenario. Estaban construidas como las máquinas de guerra de Leonardo, y los participantes en la *masque* no eran solamente los actores sino también los espectadores. (Hejduk, 2002, p. 119)

La *masque* era una representación teatral que se daba en el interior de algunos palacios del XVII en distintas partes de Europa. Según dice Enild Welsford, se juntaba la representación escenográfica y la poética, en una obra cargada de música, luz y efectos especiales. Welsford (1962) apunta a la relación de la arquitectura de Inigo Jones, la poética de Ben Johnson y la representación actoral:

Para Jones, la *masque* fue un gran espectáculo, y parece haber sido muy insensible a su aspecto poético y dramático, aunque ocasionalmente sus descripciones de paisajes muestran destellos de imaginación descritos en una prosa vigorosa. [...] La actitud de Ben Jonson era muy diferente. Era ante todo un poeta

erudito, y si se comprometía a escribir *masques*, significaba que debía ser tomada en serio, que la erudición debía ser exacta, con las ninfas, diosas, sátiros, etc., vestidas de acuerdo a la verdadera tradición de la Antigüedad, y sobre todo debía haber unidad literaria. Para Ben Jonson la *masque* no era un gran despliegue de esplendor escénico, era un poema dramático con elementos espectaculares y musicales³. (pp. 174-175)

Por tanto, las representaciones de la época isabelina, para el estudio de la *Masque* contemporánea de Hejduk, suponen un antecedente para la construcción escénica de la performance realizada en la exposición «John Hejduk: The Riga Project» de 1987, desarrollada en la Universidad de las Artes de Filadelfia, y motivo de esta investigación. Aquel acontecimiento, a día de hoy, es un arranque para investigar una acción que tuvo lugar hace casi 25 años y que, por su contenido referido a la poética, la performance y la escenografía, requiere de un análisis para enumerar sus relaciones contemporáneas que vinculan la escena, una estructura construida y la poética, como sucedía en las *masques* de hace casi cuatro siglos. A través de dos estructuras que ocupan el espacio del Great Hall —como si se tratara del Salón de Banquetes del Whitehall de Londres— la acción marcará un precedente también para el análisis de las propias *masques* propuestas por Hejduk. Este trabajo plantea desarrollar una investigación de los elementos utilizados en las *Masques* del XX —vinculados de algún modo a las del XVII— mediante las acciones que las activan, como medio para entender la propuesta del arquitecto americano y su relación con las distintas disciplinas artísticas.

Una performance en la Universidad de las Artes de Filadelfia entre la estructura *Object/Subject*

El jueves 19 de noviembre de 1987, a las 8 de la tarde, en la inauguración de la exposición titulada «John Hejduk: The Riga Project», tuvo lugar en el Great Hall, ubicado en la Universidad de las Artes de Filadelfia (Pennsylvania), la performance de Connie Beckley *Crooked lightning*. La performance llevaba el título del poema que David Shapiro dedicó al proyecto *Riga*. La acción iba acompañada de una lectura poética presentada en una pantalla de televisión en la que Shapiro recitaba poemas junto a dos piezas propuestas por el arquitecto John Hejduk tituladas *Object/Subject*. El acontecimiento, organizado por el Departamento de Estudios Arquitectónicos y el programa de la exposición, acogió al público que se distribuía en distintas plantas desde las que podía verse el espacio central a gran altura (figura 1). Se llevó a cabo en una sala rectangular, el Great Hall, de unos 30 × 15 m y otros 15 m de alto. En «John Hejduk: The Riga Project» se presentará el libro del proyecto para la ciudad báltica y se expondrán algunos de los dibujos propuestos por Hejduk. Tendrá lugar entre el 20 de noviembre y el 22

¹ Es el primer documento sobre el que se tiene constancia, a través del diario de la HGSD, de la notificación de esta propuesta. El arquitecto John Hejduk planteó, mediante el proyecto, una acción artística para la ciudad de Berlín cuando un año después es incluida la pieza en el concurso Berlin Masque (Hejduk, 1985, pp. 138-153, 382-393, 404-421) definida en la portada del proyecto como «A contemporary Masque» (Hejduk, 1982, p. 7).

² Sobre el seminario impartido en 1980, en el año 2001 y 2002, se publicó en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Valencia dos libros que recogen las conferencias y una exposición con la recopilación de los materiales.

³ Traducción del autor de: «To Jones the masque was a grand spectacle, and he seems to have been very insensitive to its poetic and dramatic aspect, although occasionally his descriptions of scenery show gleams of imagination and are written in vigorous prose. [...] Ben Jonson's attitude was very different. He was first and foremost a learned poet, and if he undertook to write masques, it meant that the masque would have to be taken seriously, that the scholarship would have to be exact, the nymphs, goddesses, satyrs, etc., dressed in accordance with the true tradition of antiquity, and above all there would have to be literary unity. To Ben Jonson the masque was not a grand display of scenic splendour, it was a dramatic poem with spectacular and musical elements».

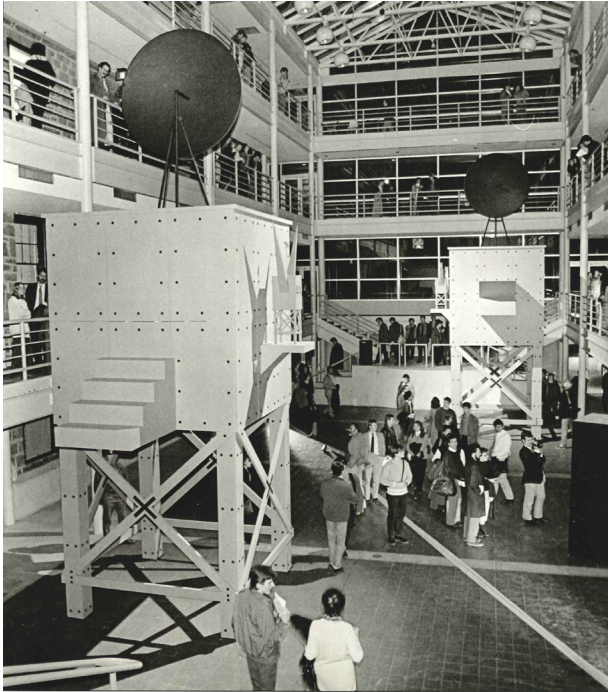


Figura 1: Las piezas *Object/Subject* expuestas en el Great Hall de la Universidad de las Artes de Filadelfia (Hejduk, 1989a, p. 33)

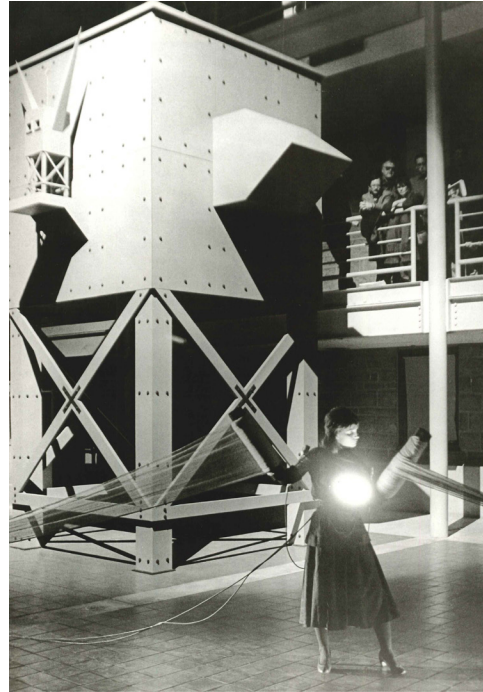


Figura 2: La performance titulada *Crooked lightning* de Connie Beckley en el Great Hall de la Universidad de las Artes de Filadelfia (Hejduk, 1989a, p. 34)

20 de diciembre de 1987, y mediante el acto de la performance se dará por inaugurado el certamen en la Rosenwald-Wolf Gallerie en el que se presentarán las láminas del proyecto *Berlin masque* o *Lancaster Hannover masque*.

David Shapiro, muy vinculado a John Hejduk⁴, puso en contacto a Connie Beckley con la exposición. La performance, a partir del movimiento del cuerpo de Beckley y el rastro dejado de telas (figura 2), etablará vínculos con la voz⁵ del poema y las dos piezas *Object/Subject* que protagonizan la sala.

Por un lado, no es casual que la performance la realizara una mujer. John Hejduk dedica su proyecto *New England masque*, realizado unos años antes, a Regi Goldberg. Goldberg era una de las integrantes de la exposición «Women in American architecture: A historic and contemporary perspective». En los 70, Regi Goldberg, junto con un grupo de chicas, demostraba la calidad del trabajo de las mujeres en el diseño, la arquitectura y la planificación urbana en distintos momentos de la historia de la arquitectura. Esto ocurría en Estados Unidos en una carrera de Arquitectura, en una profesión muy masculina, en la que la expresión artística de la mujer empezaba a destacar a pesar de que fuera silenciada, como refería Goldberg. Por otro lado, la performance protagonizada por el género femenino adquiriría un papel

4 El libro de los poemas que serán leídos en el video de la instalación será dedicado al hijo de Shapiro, sin embargo, después del índice, tras el título dice: «for John Hejduk» (Shapiro, 1988, p. 13).

5 «Los jóvenes artistas de la performance utilizaron la música como elemento principal de su obra, como Connie Beckley, de orientación "clásica"» (Goldberg, 1988, p. 184).

de «ataque a la tradicional supresión de las mujeres y la perspectiva esencialmente patriarcal» (Goldberg, 1988, pp. 174-175). Artistas como Ulriche Rosenbach o Hannah Wilke (Goldberg, 1988, p. 175) darán un sentido a nuevas manifestaciones para denunciar la ausencia de la mujer en el ámbito del arte. El trabajo de otras artistas, como Rebecca Horn o Valie Export⁶, expondrá la importancia del cuerpo en relación directa con el espacio donde se desarrolla la acción. Todo ello supondrá generar vínculos entre la propia estancia y su ocupación con el cuerpo que, caracterizado por la denuncia de la mujer, plantearán también nuevos enfrentamientos que no solo tendrán que ver con las injusticias generadas por las diferencias entre el hombre y la mujer sino con las injusticias generadas desde el poder establecido para el beneficio de otros intereses como el del capital.

El trabajo de Connie Beckley etabló, mediante la performance en el Great Hall, conexiones en el espacio a partir del movimiento y la estela dejada por las telas que marcaban el recorrido. Tuvo un carácter femenino, tal como expresa parte de su obra titulada *Sonic meditations on life in the city, for female voice and electronics* (1997). La performance era una aportación no solo al espacio de la acción, sino a su relación con la arquitectura y el modo en el que se articulan objetos, acontecimientos y lecturas. El contenido del espacio es, por tanto, lo que este trabajo de investigación trata de estudiar

6 «Ella demuestra las cualidades de "adaptación" e "inserción" fusionándose con las formas arquitectónicas en un ansioso intento por escapar de un entorno hostil». Traducción del autor de: «She demonstrates the qualities of "adaptation" and "insertion" merging with the architectural forms in an anxious attempt to escape from a hostile environment» (Mueller, 1994, pp. 97-103).

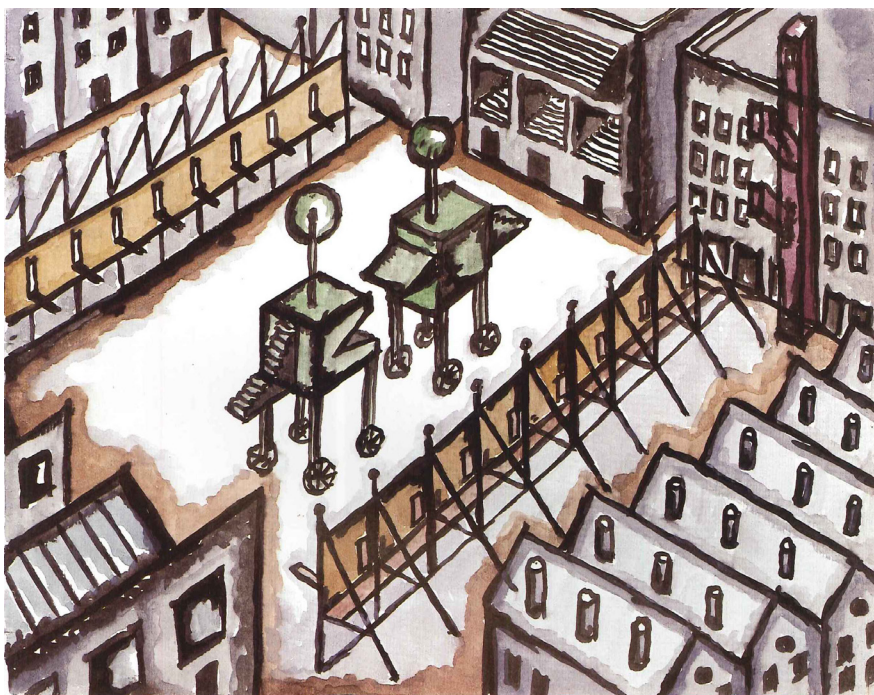


Figura 3: *Object/Subject* en Riga (Hejduk, 1989b, p. 49)

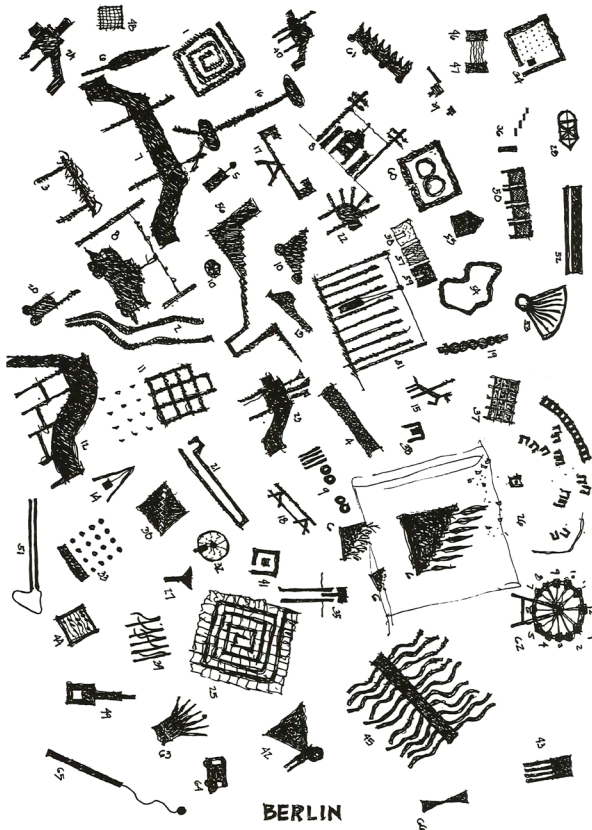
principalmente. Analiza tres disciplinas artísticas que entre ellas enriquecen la acción desde la aportación que supone cada experiencia, donde dos estructuras propuestas por el arquitecto americano serán el vínculo arquitectónico que potenciará la estimulación a través de la escena y la poesía.

Estas piezas, de gran tamaño, permanecían a la espera, como si fueran testigos de aquello que ocurría a sus pies. La imagen de televisión con el rostro de Shapiro, la performance de Beckley destejendo una madeja de tela, junto con las dos estructuras, conformaron a través de la palabra, el movimiento y la ocupación del espacio, un vínculo en el que las dos construcciones manifestaron un enigma que la exposición, en cierta manera, trató de hacer ver y desenmascarar. La performance, que podría parecer un acompañamiento artístico en el programa de la inauguración, iba a tener una gran relevancia desde el ámbito de la actividad efímera. Por su condición en el tiempo, las dos piezas expuestas irrumpían en el espacio de modos diferenciados. Los dos objetos estáticos que permanecían en la sala durante un mes, entre noviembre y diciembre de 1987, quedaron enfrentados al cuerpo en movimiento durante un acto que tendría una duración de unos minutos. En ese contraste se articulaban las piezas, por un lado, y la performance, por otro. Este enfrentamiento se sustentó desde la diferencia, donde uno fomentó el modo contrapuesto en el que ambos ocupan espacio y tiempo. Si uno dura unos días, el otro unos minutos; si uno se mueve, el otro es estático; si uno ocupa el espacio de 2 m sobre el suelo, el otro lo hace muy por encima. Estos alejamientos permitieron hacer ver una dependencia, la de expresar correspondencias entre sujeto y objeto como medio para caracterizar una actividad que instará al resto de actividades acontecidas.

Object/Subject

Las dos estructuras expuestas en el Great Hall forman parte de la *masque* que el arquitecto había proyectado para una plaza de la ciudad de Riga (figura 3). Mediante la acción de moverse en el espacio público a través de las ruedas de las que disponen podrán acercarse o alejarse. Las dos protuberancias que tienen por encima, en cada una de las cajas sustentadas por las cuatro patas que las separan del suelo, hace ver que las dos piezas conectan. A simple vista, parece que las dos partes encajen. Sin embargo, como las piezas de un puzle, una vez queden unidas, dejarán de tener el sentido en referencia a la acción que activa el motivo de acoplarlas.

De todas las estructuras que John Hejduk planteó en sus *masques* —28 en *Berlin masque* (1982), 68 en *Lancaster Hannover masque* (1982) o 67 en *Victims* (1984) (figura 4), entre otras— *Object/Subject* nos muestra el misterio sobre la ausencia de un sujeto, a pesar de su título: *Objeto/Sujeto*. Casi todas las piezas planteadas previamente disponen de él. En las tres *masques* mencionadas, el sujeto define al habitante de cada una de las arquitecturas. Cada estructura dispondrá de un personaje que vincula los acontecimientos que se suceden en ellas exponiendo la acción humana desde una escenografía protagonizada por el objeto. Las 67 piezas que componen *Victims* disponen de un sujeto que identifica a un habitante, disponiendo la propuesta para la ciudad de Berlín de 67 arquitecturas diferentes para cada uno de los individuos definidos también en el proyecto. Son piezas arquitectónicas ligadas a la expresión de la actividad propuesta, son intrínsecas a cada objeto, y de la misma manera que la pieza se presenta a los ciudadanos en la ciudad, como escenografía, también se presentan las acciones que



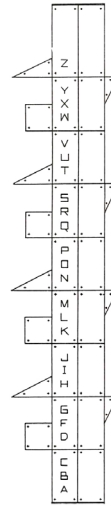
22 Figura 4: Objetos del proyecto *Victims* (Hejduk, 1986, p. 98)

las personas llevan a cabo en su interior o ligadas a ellas. Por ejemplo, el objeto titulado *La vista* se corresponderá con el optometrista, *El laberinto* con el solista, *El estudio C* con el poeta (figura 5), o *La casa del coleccionista* con el coleccionista de mariposas, para el proyecto *Victims*. En *Lancaster Hannover masque*, *El hospital de los animales* se corresponderá con el veterinario, *El mercado* con el comerciante, y así.

Sin embargo, *Object/Subject* no queda definido con ningún personaje, con ninguna acción ni actividad concreta, a diferencia de lo que ocurre, generalmente, en otras piezas y en otras *masques*. Por su título, parece que adquiera las dos posibilidades: ser objeto y sujeto. Esta característica genera cierto misterio sobre el cometido de la pieza. Uno se pregunta si una es el objeto y otra el sujeto, o también se pregunta por otras cuestiones a raíz de lo que pueda acontecer a su alrededor.

En el dibujo del proyecto *Riga*, la plaza se dispone con unos paneles que parecen delimitar el espacio. En el interior de la escena es donde se ubican las estructuras que parecen moverse por las ruedas de las que disponen sus patas. En este dibujo están ligadas a un espacio escénico. Podríamos pensar que son parte de la escenografía que, de algún modo, se vincula a la acción que ha de llevarse a cabo en algún momento, como en el Great Hall. Las estructuras están a la espera del acontecimiento, expectantes para la captación de cualquier agitación: un sonido o una actividad humana.

24 Poet - Studio C



24 Poet
The Poet is given Studio C in the park in order to write.

Lampasas Square

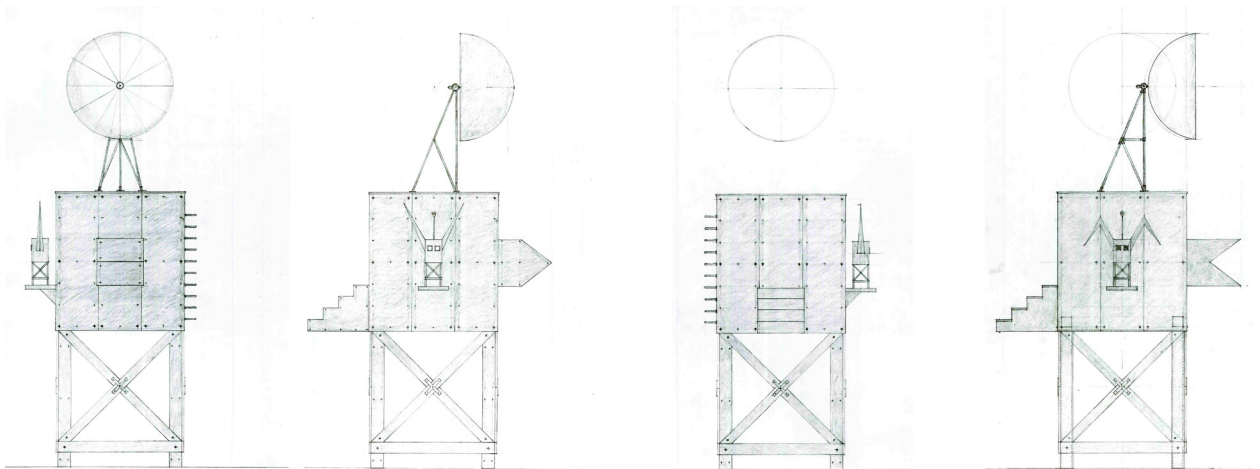
*stillness of heat
blue that does not move
clouds that do not echo
darkness that holds
endless swirl of fan*

Figura 5: *Studio C*, Poet (Hejduk, 1986, p. 50)

Según esto, cuando la estructura *Object/Subject* es expuesta en la Universidad de las Artes de Filadelfia, no tiene ningún sentido que las piezas se expongan por sí solas, obviamente requiere de una acción que es lo que permite que tenga significado para interactuar, como ocurre en el resto de las *masques* proyectadas por Hejduk. Si así fuera, la acción es lo que las activa, es aquello que genera vínculos en el espacio referido a aquello que le da coherencia, respecto a su inmovilidad y al silencio del objeto.

La construcción de *Object/Subject* (figura 6) muestran dos cajas elevadas del suelo mediante una estructura de 4 soportes atirantados. Son prácticamente iguales, salvo por sus respectivos lados frontales, que disponen de sendas piezas que, cuando se juntan, parecen ensamblar entre ellas. La cubierta la ocupan dos antenas, una cóncava y otra convexa. En cada uno de los lados, dos figuras sobre una repisa parecen estar batiendo sus alas, por las protuberancias adosadas en dos de sus extremos. Ambas piezas tienen escaleras que no disponen de arranque ni desembarco. Terminan en una de las paredes sin un hueco que permita traspasarla.

Parece que *Object/Subject* no disponga de interior, cuestión que recalca el misterio sobre la intencionalidad de la pieza. Esta ausencia se observa en un plano realizado por John Hejduk (figura 7) que expone cómo la estructura cierra mediante listones de madera los seis lados. En los dibujos realizados para el espacio expositivo de la Universidad de



John Hejduk

Figura 6: Alzados. Proyecto *Object/Subject* para la exposición en el Great Hall de la Universidad de las Artes de Filadelfia (Hejduk, 1989a, pp. 5-8)

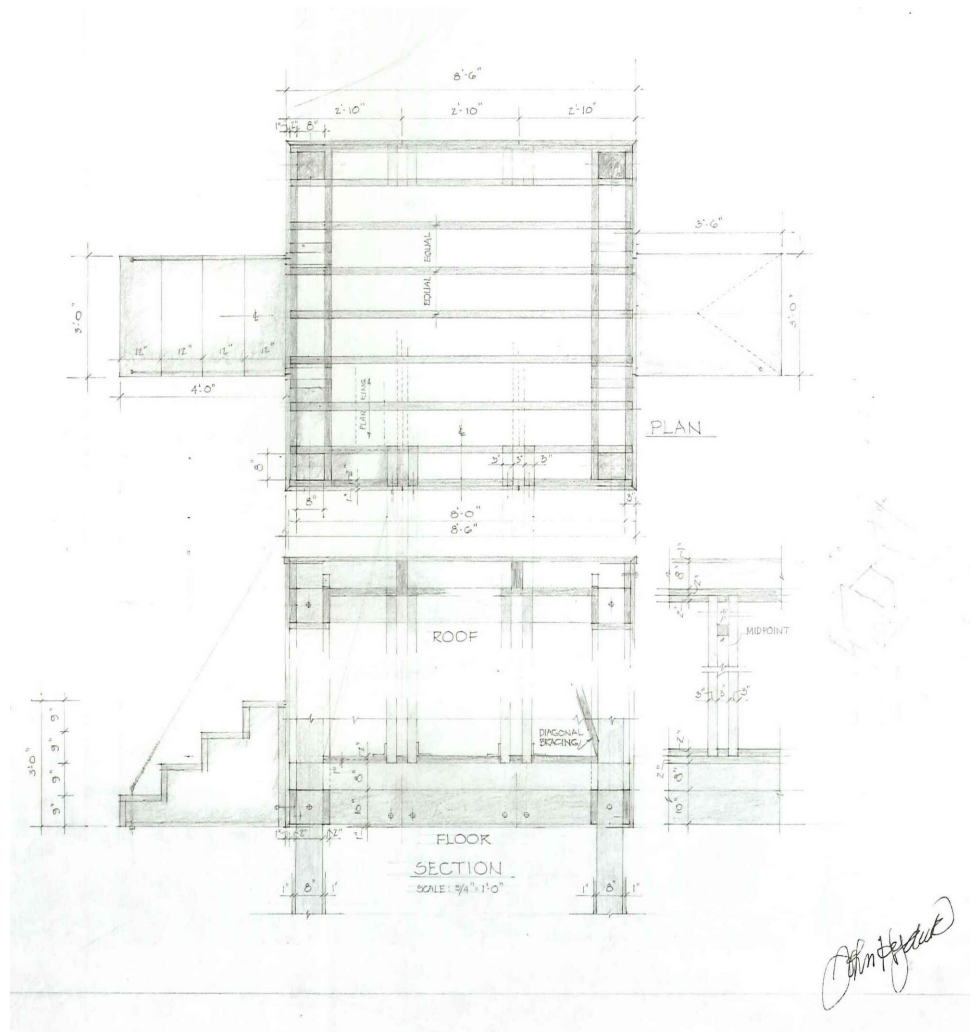


Figura 7: Sección. Proyecto *Object/Subject* para la exposición en el Great Hall de la Universidad de las Artes de Filadelfia (Hejduk, 1989a, p. 9)

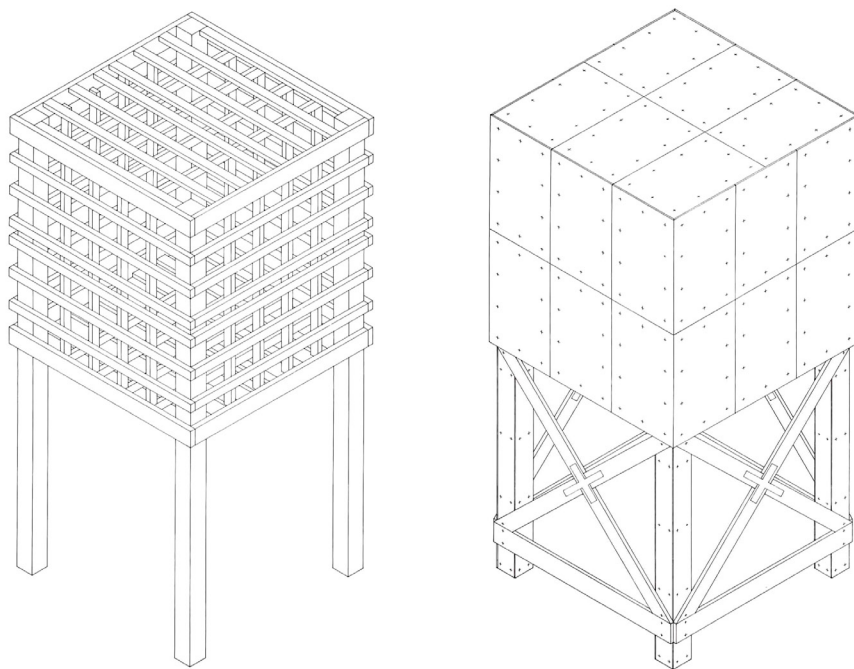


Figura 8: Perspectiva. Construcción de *Object/Subject* para la exposición en el Great Hall de la Universidad de las Artes de Filadelfia (Hejduk, 1989a, p. 15)

24

las Artes de Filadelfia, en la perspectiva dibujada para su construcción (figura 8), puede apreciarse que, una vez ensamblado, el espacio interior quedará cerrado sin posibilidad de acceder a él. El acceso a su interior será negado. La cuadrícula de montantes y travesaños que conforma la jaula no permite que se abra su espacio interior a ningún habitante, y además de sustentar los tableros del exterior, expone el ámbito opaco de los dos cubos. Dos cajas enfrentadas, iguales pero opuestas, a la misma altura y conformadas por la impenetrabilidad que impide acceder al interior mediante unas escaleras sin arranque ni desembarco, no dejan impasibles a quien se acerque. Son arquitecturas que estremecen, que causan curiosidad por saber para qué son, que incitan a preguntar por ellas. ¿Qué son, pues, estas dos piezas que Hejduk titula *Object/Subject*? ¿Quién es su habitante al cual deberíamos acudir para preguntarle sobre su arquitectura? Si en *Object/Subject* no hay habitante, si la pieza no dispone en proyecto de un personaje que se posicione respecto al objeto, ¿es, quizás, la propia acción que se desarrolla a su alrededor la que desvela qué es el objeto y quién el sujeto? Como hemos visto, las piezas no responden de un interior: son todo exterioridad. Están privadas de intimidad y liberadas de un misterio al que no se puede entrar para descubrir las entrañas de su espacio. Podría plantearse que estas piezas quedan definidas en función de un sujeto o de un objeto externo, y que son mucho más simples de lo que parecen por carecer de interior, sin alma que desentrañe la profundidad que dificulta según qué privacidad de su espacio. Por tanto, no hay que preguntarles a las piezas qué son, sino, más bien, que es lo que acontece a su alrededor. Es el medio el que puede responder sobre el enigma que en sí muestran, trasladando el misterio no al interior de la pieza, como hemos visto, sino a los sucesos que transcurren.

¿Qué significa, pues, la estructura titulada *Object/Subject* si carece de interior? ¿Qué son, pues, estas piezas que están al tanto de las acciones que se dan a su alrededor? En la cultura de Occidente «la dualidad del objeto y del sujeto se plantea en términos de disyunción, de repulsión, de anulación recíproca. El encuentro entre sujeto y objeto anula siempre a uno de los dos términos: o bien el sujeto se vuelve "ruido" (*noise*), falta de sentido, o bien es el objeto, en última instancia el mundo, el que se vuelve "ruido"». Sin embargo, «si bien esos términos disyuntivos/repulsivos se anulan mutuamente, son, al mismo tiempo, inseparables» (Morin, 1996, p. 66). Por tanto, para calibrar repulsiones, disyunciones o reciprocidades, habrá que determinar las acciones que las generan. Habrá que comprobar cuáles son los hechos en sí que permiten caracterizar, por un lado, la actividad y, por otro, indagar por el objeto y el sujeto en los acontecimientos que se den junto a ellas.

Crooked lightning

El hecho de que la performance se defina en el ámbito de dos piezas carentes de interioridades nos lleva, de algún modo, a estudiar su exterioridad. Es el caso concreto de la acción que se llevó a cabo el jueves 19 de noviembre de 1987 durante la inauguración de la exposición. Qué sucedió y cómo se comportó cada uno de los intervinientes durante el acto de apertura es el medio para poner en relación a los participantes y comprobar la importancia de la performance presentada por Connie Beckley. Si estudiamos la performance titulada *Crooked lightning*, según las preguntas surgidas sobre quién es el objeto y el sujeto en cada una de las actividades de ese día, una de las hipótesis es plantear que Connie Beckley es el sujeto, que, acompañando a la lámpara



Figura 9: Imagen de David Shapiro recitando uno de los poemas en la pantalla de televisión en la inauguración de la exposición «The Riga Project» (Hejduk, 1989a, p. 36)

colgada del pecho o las telas y los plásticos que se deshila-
chan haciendo visible la unión de unas partes y otras en el
espacio⁷, adquiere una acepción al acto por su implicación
con las dos piezas *Object/Subject*. Por aquellos días Connie
Beckley estaba a punto de casarse. La performance no solo
planteaba establecer lazos de unión entre los asistentes y
los objetos de la sala a partir de las telas, sino que ella re-
lacionaría todo el acto con sus propios sentimientos. Como
suele ocurrir, el acontecimiento de la boda era motivo para
transformar toda una forma de vida.

Pero, por otro lado, si tuviéramos en cuenta al público y
su condición como tal, pueden haber otras hipótesis y, por
tanto, esa condición de objeto/sujeto podría ser otra. Por
ejemplo, la performance de Connie Beckley adquirirá el
papel de objeto desde un análisis del mismo observador que
está expectante por sentir y recibir la transmisión de sensa-
ciones producidas por un movimiento, un sonido o un rayo
de luz. Para algunos de los asistentes, obviamente, el sujeto
de la acción es uno mismo cuando se deja impresionar. La
acción performativa podría plantearse como exterioridad,
como objeto, y el espectador sería el sujeto que asimila
desde su sensibilidad la percepción de los acontecimientos.
Pero también, entre otras hipótesis, una persona del público,
observando el acto, puede considerar que el sujeto de la
acción es ajeno a él y supone a Connie Beckley como sujeto
cuando estudia aquello desde un planteamiento ajeno a sus
sentidos. Con esto, las posibilidades en relación con las pie-

—

⁷ Connie Beckley ya trabajó con plásticos que se desenrollan dejando una estela en el espacio, tal como ocurrió en la sala Vleeshal en Holanda, en la performance titulada *The dream and the line-man*, entre el 18 de mayo y el 9 de junio de 1984. En el catálogo participa David Shapiro con un texto sobre la interacción de Connie Beckley y su hermano. (Beckley y Beckley, 1984).

zas que rodean *Object/Subject* dependen, más bien, de cada
cual, quedando referido al acontecimiento que se dé junto a
las dos estructuras que ocupan el espacio.

La presentación de la acción, de una actividad exhibida
por el movimiento del cuerpo, sin intención de acaparar
un protagonismo para la exclusividad de la propia acción,
plantea un enfrentamiento en el que el sujeto dependerá,
como hemos dicho, de las personas que la presencien y de
su experiencia del acto. En este sentido, en este caso con-
creto de la Universidad de las Artes en Filadelfia —en la que
podríamos caracterizar la acción que Connie Beckley realiza
a partir de las 8 de la tarde y según el programa—, la acti-
vidad ligada al espacio es quien caracteriza los contenidos.
Sin embargo, como hemos dicho, la acción desarrollada por
un espectador, en el hecho de mirar o en el de encontrarse
en la sala en el momento de la performance, protagonizaría
otras situaciones. Es por lo que la actividad no es tanto la de
la performance, que también, como la de los espectadores
que se reúnen en el interior del espacio expositivo. Es por lo
que las dos piezas planteadas por John Hejduk adquieren un
carácter que ensalza el acontecimiento en sí mismo, ya sea
el desarrollado a partir del programa de un acto —como el
de fruncir el ceño por parte de alguno de los asistentes—.
Es algo parecido a los postulados que John Cage propuso en
Darmstadt en septiembre de 1958:

Esta es una conferencia sobre composición que es indeterminada
con respecto a su interpretación. Esa composición es necesaria-
mente experimental. Una acción experimental es aquella cuyo
resultado no está previsto. Al ser imprevista, esta acción no
se ocupa de su justificación. Como la tierra, como el aire, no la
necesita. Una interpretación de una composición que es indeter-
minada respecto a su interpretación es necesariamente única.
No puede repetirse. Cuando se interpreta una segunda vez, el

resultado es diferente del anterior. Por tanto no se logra nada con esa interpretación, pues no puede retenerse como un objeto en el tiempo. Una grabación de una obra tal no tiene más valor que una tarjeta postal: proporciona un conocimiento de algo que sucedió, mientras que la acción era un desconocimiento de algo que aún no había sucedido. (Cage, 2002, p. 39)

La arquitectura de las piezas, el lenguaje que ensalza el valor del acontecimiento y la experiencia propia enaltecen el desconocimiento de algo que está por ocurrir, ¡es el elogio de un hecho en sí! Es la expectación por el suceso, ¡cualquier suceso! Es por esto que las cajas se separan del suelo, por lo que la escalera arranca en el aire y no llega a sitio alguno, por lo que una *submasque* bate sus alas, o por lo que las dos estructuras disponen de antenas que emiten y absorben frecuencias. En sí, no son más que indicadores de acontecimientos, de hechos, y acciones que suceden perceras y que por su razón de ser no se les da la importancia que toca y que realmente tienen por su condición única. *Object/Subject* es como una emulsión que consolida los hechos que se dan en el espacio para trasladarlos a una eternidad, para trasladarlos, según dice Cage (2002, p. 39), a ese lugar que «no puede retenerse como un objeto en el tiempo» por su condición indeterminada.

Crooked lightning es el nombre con el que Connie Beckley titula la performance. Pero, además, es el poema que David Shapiro dedica al proyecto *Riga*. El título se refiere a los tres actos, el de la lectura de los poemas, el de la performance y el de la ocupación del espacio de *Object/Subject*. Es el elemento que pone en relación todas las piezas del *table-ro*: a *Object/Subject*, por ser una pieza del proyecto *Riga*, a la performance que acontece el día de la inauguración y a las palabras que inundan el espacio mediante la lectura de Shapiro en una pantalla de televisión (figura 9). *Crooked lightning* es un poema, que, de algún modo, pone en relación el acontecimiento, pero también, como ahora veremos, queda referido a la propia expresión artística y la experiencia de una acción que da sentido a la performance y a las dos piezas que ocupan el espacio de la sala.

CROOKED LIGHTNING

Lightning is crooked because it takes
the path of lowest electrical resistance.
—New York Times, July 29, 1980

It hits the hill
It is black lightning.
It tries the geometric tower and rebounds.
It detests it, the shifty shifter.
Rain fills our shoes with green pigment.
It spills the wave on the hill.
It costs a lot to soundproof against thunder.
As against a drill
That digs a hole for warm copper.
Plunging the unreal into the real or «vice versa.»
The lightning takes steps.
Like the voice of one in the public library,
«When the lightning is black,
Happy is he who does not think life is too long.»
The first step is beyond the eye.
The second step reduplicates the picture like a doubt.
The third step erases hill and wave.
The fourth step illuminates what might have a private embrace.

El poema tiene una anotación que aparece debajo del título (Shapiro, 1988, p. 41). No es frecuente leer un poema con notas a un periódico. En la poesía, las palabras que la componen disponen de todo aquello que esta necesita transmitir, y no aparece ni un vocablo más ni uno menos. En este caso, la anotación sobre un relámpago ramificado —*crooked lightning*— hace alusión a unos datos que van a cambiar el sentido de la lectura del poema. La excepcionalidad de la nota, por tanto, se hace imprescindible para leer la estrofa porque la información que da va a influir en la asimilación poética. Aquello que expone el *New York Times* se vincula directamente con el título⁸. El poema podría titularse *Lightning* (relámpago), y leyéndolo, la imagen sería la de un resplandor ramificado en el cielo que mediante su aparición en décimas de segundo es capaz de fijar en nuestras mentes su imagen, caracterizada por la irradiación y el fulgor de la luz. Parece que no sea necesario, a simple vista, aludir a la forma retorcida de un rayo, porque es intuitivo de forma inmediata. La mente lo identifica de este modo sin que haga falta insinuar lo escabroso de su aspecto. No obstante, el título alude a su tortuosidad, *crooked*, justamente porque es necesario para el poema. Si no estuviera, no impactaría de la manera que sucede cuando la nota lo explica, porque la imagen de un relámpago es la que imaginamos habitualmente, pero el poema plantea que nos fijemos en su ramificación, según se expone después. Al aparecer, vinculamos de un modo directo el sentido de su ramificación en el aire, y, de algún modo, sobrecoge con lo que la nota misma dice, que es el desenlace de su lectura.

La nota alude a la apariencia que un rayo adopta cuando se dibuja en el cielo, refiriéndolo a la artificiosidad de su ramificación como la resistencia eléctrica más baja que encuentra hasta que pierde toda su fuerza en el aire. La estampa que todos tenemos de un relámpago adquiere un significado sobre la cantidad de resistencias que puede encontrar un rayo en su trayecto. Al fin y al cabo, cuando un rayo desciende del cielo, la ramificación que dibuja en el aire es la línea más corta que une las variaciones de voltaje que lo producen. El trayecto es consecuencia de la resistencia inferior que encuentra un fulgor tan grande en el aire. Es esto por lo que el poema sorprende: cuando nos damos cuenta de que los iones que componen el ambiente de un lugar pueden transformar el trayecto de una fuerza eléctrica tan descomunal.

Esta explicación, que requiere de la particularidad de exponer paso a paso el sentido y el significado de no más de 20 palabras, ocurre en nuestro cerebro con el simple hecho de leer cuidadosamente el título y la anotación del diario neoyorquino. Después, todo el poema gira en torno a esta distinción y añade aspectos que van aumentando el misterio y la sorpresa de lo que leemos, y cuando dice «golpea la colina» («It hits the hill»), el lector configura la imagen de un valle y un enorme rayo desde la trayectoria que ejerce el aire para ramificar el relámpago, tras un perfil de la colina en el contrastado cielo.

«It is black lightning» (Es un relámpago negro). ¿Qué quiere decir que un relámpago sea negro? ¿Hay relámpagos

—

⁸ «...para realizarse como poema se apoya siempre en algo ajena a ella» (Paz, 1973, p. 185).

negros cuando lo sorprendente de ellos es su luz resplandeciente? En realidad, lo que hace es quitar importancia a la imagen de la sorprendente apariencia de un relámpago y su llamativa ramificación. Al disponer del motivo del porqué de su bifurcación en el aire, no nos interesa su perfil, y por esto trata de omitir su semblante eliminando la luz. En el poema, lo importante no es su deslumbramiento, sino saber que el mismo aire puede transformar en infinitas formas las conexiones de tantas alteraciones eléctricas.

«Rain fills our shoes with green pigment / It spills the wave on the hill» (La lluvia llena nuestros zapatos con pigmento verde / Vierte la ola en la colina). Leído así, fuera del resto de la estrofa, no sabríamos a qué se refiere el pigmento verde. Sin embargo, la tonalidad de la luz producida por la electrificación parece expresar ese tinte verdoso que parece sacado del espectro de luz que tiene un rayo. El poema se refiere a cómo esa transmisión de electricidad que se dibuja en el aire puede tocar nuestro cuerpo accediendo por el lugar más inesperado, a través de nuestros zapatos y arrasado por el agua. Expresa el medio como condición para vincularse a la fuerza de un rayo, que por un lado expresa su ímpetu y por otro su transmisión, que también se pierde en el tiempo y en el aire, para influenciarnos cuando nos toca.

«Plunging the unreal into the real or “vice versa”» (Sumergir lo irreal en lo real o viceversa). La expresión trata de conferir la magia del poema al incrédulo y al indiferente. Trata de hacer ver el sentido de lo expresado, donde la realidad de la nota de un periódico se junta con la irrealdad que expresa la metáfora de llenar nuestros zapatos con pigmento verde. Es una búsqueda por vincular y relacionar aquello que es claro y evidente con la magia de afecciones que ocurren y quedan ocultas. Sumergir lo real en lo irreal es, por el contrario, quitar importancia al impacto que nos trasmite lo visible y la apariencia de las cosas para tratar de hacer ver qué hay detrás de una imagen.

«When the lightning is black, / Happy is he who does not think life is too long» (Cuando el rayo es negro, / feliz es aquel que piensa que la vida no es demasiado larga) es una oda a la complacencia y la satisfacción. Es cuando no hay tiempo para el aburrimiento, porque todo está cargado de una comprensión que da sentido a la placidez del entendimiento que se distancia de la apariencia y la rotundidad, que por el contrario es quien podría ser el partícipe de una diversión o el regocijo. Cuando el rayo es negro, trata de mostrar que hay transmisiones invisibles que tienen tanta fuerza como la de un rayo, y esto, cuando la fuerza no queda referida exclusivamente a su aspecto, muestra que no hay tiempo para la indiferencia o el aburrimiento, como ocurre cuando uno piensa que la vida es demasiado larga.

«The first step is beyond the eye. / The second step reduplicates the picture like a doubt. / The third step erases hill and wave. / The fourth step illuminates what might have a private embrace». El poema termina así, mediante los pasos que pueden hacer sentir que las relaciones entre personas y cosas no están caracterizadas por una fuerza visible y aparente y, de algún modo, son conformadas desde la vivacidad de los acontecimientos que las hacen reales. Si relacionamos los cuatro pasos que expone, trata de enfatizar los vínculos entre relaciones humanas, y borra aquellos que supone per-

derlas por el hecho de resaltar la repetición de la imagen o las apariencias. Podría traducirse así: El primer paso es mirar a los ojos. / El segundo paso reduplicar la imagen como duda. / El tercer paso borra la colina y la ola. / El cuarto paso ilumina lo que podría ser un abrazo íntimo. Que separe las frases por puntos hace del poema un manifiesto.

Entre el objeto y el sujeto a través del poema

El objeto, la estructura propuesta en la *masque* para la ciudad de Riga, *Object/Subject*, depende del espacio, de su configuración, de su ubicación y, sobre todo, de los acontecimientos que la rodean. El objeto, por sí solo, dependerá de todas aquellas cuestiones que hacen de la pieza un material que deja de ser circunstancial cuando hay una acción o una actividad vinculada a él.

Pero entendámonos: no son los objetos los que se mantienen constantes, ni el dominio que forman; no son siquiera su punto de emergencia o su modo de caracterización; sino el establecimiento de una relación entre las superficies en que pueden aparecer, en que pueden delimitarse, en que pueden analizarse y especificarse.⁹ (Foucault, 1970, p. 77)

Es, en la exterioridad, donde se permite confirmar la articulación del sujeto, en su condición más contraria, desde la subjetivación y desubjetivación, que de algún modo las piezas de Hejduk expresan, donde «la indeterminación no afecta sólo a los sujetos del poder, sino también a los del saber. La dialéctica entre amo y esclavo no es aquí, en rigor, el resultado de una lucha por la vida y por la muerte...». Y es a partir de la siguiente cita donde creo que adquiere un sentido todo el desenlace que el presente trabajo trata de exponer: «... sino el de una “disciplina” infinita, de un interminable proceso de enseñanza y aprendizaje, en el que los dos sujetos acaban por intercambiar los papeles»¹⁰ (Agamben, 2002, p. 113).

Si consideramos que *Object/Subject* es una única pieza, habría que concebirla como la acción misma que presenta o, más bien, le falta. Expone el estado de posiciones enfrentadas. Expresa en la escena urbana el enfrentamiento sobre una misma cosa, donde el sujeto es quien desafiará a estas piezas, y son ellas las captadoras de las vibraciones de los sentidos. Su forma enfatiza el vínculo, como si fuera un testigo de las afinidades que son difíciles de percibir y articulan las cosas y las personas en momentos concretos, en instantes que tienen tanta fuerza que se quedan como marcas en el espacio. Al fin y al cabo, será:

...el haz de relaciones que el discurso debe efectuar para poder hablar de tales y cuales objetos, para poder tratarlos, nombrarlos, analizarlos, clasificarlos, explicarlos, etc. Estas relaciones caracterizan no a la lengua que utiliza el discurso, no a las circunstancias en las cuales se despliega, sino al discurso mismo en tanto que práctica. (Foucault, 1970, pp. 75-76)

⁹ Previamente dice: «no definen su constitución interna, sino lo que le permite aparecer, yuxtaponerse a otros objetos, situarse con relación a ellos, definir su diferencia, su irreductibilidad, y eventualmente su heterogeneidad, en suma, estar colocado en un campo de exterioridad» (Foucault, 1970, p. 77).

¹⁰ También dirá: «el sentimiento fundamental de ser sujeto, en los dos sentidos opuestos —al menos en apariencia— de este término: estar sometido y ser soberano» (Agamben, 2002, p. 113).

La escenografía muestra la necesidad de un hacer frente a la obra del autor, a través del acontecimiento, mediante la expresión artística y mediante las infinitas relaciones que cruzan el espacio y que adoptan las más diversas formas invisibles que pueden captar los sentidos del cuerpo. Con esta propuesta, Hejduk, no exponiendo la definición del sujeto, muestra su necesidad, haciendo que la pieza adquiera energía cuando el sujeto se presenta, actúa y acciona. Es una propuesta con cierta alegoría, no solo en la actuación escénica, sino en algo más profundo que puede expresar el hecho de las cosas cuando se convierten en poema. Es el momento en el que «el lenguaje, como palabra esparcida, se convierte en objeto de conocimiento, [...] donde no hay otra cosa que decir que no sea ella misma, no hay otra cosa que hacer que centellea en el fulgor de su ser» (Foucault, 1985, pp. 289-294).

Conclusiones. Una experiencia artística y sensitiva desde un análisis

Las piezas proyectadas por John Hejduk en el momento de la performance junto a la lectura poética plantean un aspecto que reiteradamente nos lleva a establecer vínculos entre cada una de las expresiones artísticas. La posibilidad que tienen las acciones conjuntas, cuando se activan entre ellas, nos hace entender que, mediante la experiencia, somos capaces de percibir la ausencia de lo visible que, paradójicamente, es lo que nos permite extender el amplio espectro de lo que vemos, poniendo en relación a través de nuevas sensaciones el objeto y el sujeto. De esta manera es como adquieren un nuevo sentido por la infinidad de acontecimientos que pueden darse entre asistentes. Por no poder ser expuestos de un modo concreto, queda a expensas de cómo el sujeto construya las relaciones, evidenciado por aquello que acontece a través de la sensibilidad de las personas. Estas son capaces de apreciar un estado de las cosas que pueden ser vinculadas desde muchos modos y desde la percepción del conjunto. La ausencia de claridad para hacer ver los vínculos en un determinado momento es lo que posibilita otorgar un determinado carácter a una acción que se ubica, en este caso, entre la performance, el poema o las piezas. Es un vínculo generado también por la propia investigación —como dicen Foucault o Agamben—, y esto permite exponer que la propia experiencia, al adquirir un valor determinado de sensaciones frente a la diversidad de circunstancias no medibles, adquiere un sinfín de formas sensitivas a través del cuerpo.

El poema, al estar presente y dispuesto para encarnar sensaciones, nos muestra su importancia al exponer, en la mínima expresión, numerosas relaciones durante la performance. La trayectoria seguida mediante la estela de telas que hacen visible un rastro adquiere un nuevo sentido al percibir otros rastros no visibles que se mueven en infinitas direcciones y desde infinitos modos de entender una expresión que se da entre tres actos referidos al movimiento, al sonido de la voz y a la ocupación del espacio. Son sensibilidades que se encuentran muy alejadas de presentarse con naturalidad y, como dice el poema, mediante un relámpago negro nos muestran su existencia y su dificultad para verlo, de ahí la investigación, una labor que nos hace ver y entender otras interminables conexiones.

Referencias

- Barberá, C. y Llinares, F. (2018). Una lectura de la mascarada de Berlín, John Hejduk. En M. A. Chaves Martín (Ed.), *Narrativas urbanas* (pp. 633-642). Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación, Universidad Complutense de Madrid.
- Beckley, C. y Beckley, B. (1984). *Connie Beckley, performances & installatie, Bill Weckley, partituren/tekeningen*. Vleeshal Middelburg. <https://vleeshal.nl/en/exhibitions/connie-beckley>
- Beckley, C. (1997). *The aquarium. Sonic meditations on life in the city, for female voice and electronics*. Composers Recordings, Inc.
- Cage, J. (2002). *Silencio. John Cage*. Árdora ediciones.
- Foucault, M. (1970). *La arqueología del saber*. Siglo XXI.
- Foucault, M. (1985). *Las palabras y las cosas*. Planeta-De Agostini.
- Goldberg, R. (1988). *Performance art*. Destino.
- Hejduk, J. (1982). Berlin masque. *Chelsea*, (41), 7-53.
- Hejduk, J. (1983). *Vier entwürfe*. Organisationsstelle für Architekturausstellungen.
- Hejduk, J. (1985). *Mask of Medusa*. Rizzoli.
- Hejduk, J. (1986). *Victims*. Architectural Association.
- Hejduk, J. (1988). *Riga*. Aedes.
- Hejduk, J. (1989a). *The Riga Project*. The University of the Arts.
- Hejduk, J. (1989b). *Vladivostok*. Rizzoli.
- Hejduk, J. (2002). *John Hejduk. Seminario de Arquitectura*. Universidad Politécnica de Valencia.
- John Hejduk presents his «Masques». (1980). *HGSD News*, 9(1). Harvard Graduate School of Design.
- Morin, E. (1996). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa.
- Mueller, R. (1994). *Valie Export. Fragments of the imagination*. Indiana University Press.
- Paz, O. (1973). *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica.
- Shapiro, D. (1988). *Crooked lightning. House (blown apart)*. The Overlook Press. 41.
- Welsford, E. (1962). *The Court Masque. A study in the relationship between poetry & the revels*. Rusell & Rusell.