

John Hejduk e os mundos da Cooper Union

Jonas Delecave de Amorim

Doutorando na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.
Contato: jonasdelecave@gmail.com

O presente artigo foi desenvolvido a partir da dissertação de mestrado do autor no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROARQ/FAU-UFRJ), sob orientação dos professores Dr. Guilherme Lassance e Dra. Laís Bronstein. Gostaria de agradecer a ambos pelas valiosas contribuições e à FAPERJ pelo apoio financeiro.

A dificuldade em encontrar uma definição satisfatória para a arquitetura parece um problema recorrente na história da disciplina. De fato, a arquitetura já foi incluída e excluída do campo das artes, das técnicas e das ciências sociais aplicadas. Seu ensino se estruturou em instituições tão distintas como escolas de belas artes, politécnicas e mesmo de administração e planejamento. Com frequência, arquitetos e pesquisadores da área tomam emprestado conceitos e métodos das engenharias, artes, história, filosofia ou das ciências sociais. E à medida que a sociedade passa por transformações mais profundas, a arquitetura sofre, ela própria, intensos deslocamentos em seus métodos, objetos e limites.

Esse foi, certamente, o caso nos anos 1960. Como sabemos, tratou-se de uma década-chave na transformação de uma sociedade industrial, fordista e baseada na produção para uma sociedade pós-industrial, baseada no consumo e na imagem. Foi um período de

enfraquecimento das grandes narrativas e de crises de representação a favor da multiplicação de perspectivas, de movimentos dos direitos civis, de estudantes e de gênero. Imbrincada a esse processo, a arquitetura vivia uma crise própria, fruto do reconhecimento dos desastres gerados pelas ambições sociais do movimento moderno. É o período em que falecem os grandes mestres da arquitetura moderna; em que questões como história, tradição e contexto se consolidam no discurso sobre a disciplina; em que Robert Venturi e Aldo Rossi publicam seus livros seminais e em que se multiplicam coletivos associados aos movimentos radicais e de contracultura como, por exemplo, Archigram, Archizoom, AntFarm, UFO e Gruppo 9999.

De acordo com Kenneth Frampton (1972, p. 40), nesta conjuntura de fragmentação da cultura disciplinar, o arquiteto norte-americano John Hejduk¹ é um dos poucos —talvez ingênuos— a se fazer a pergunta moderna

¹ John Quentin Hejduk (1929-2000) nasceu no bairro do Bronx, em Nova Iorque, de uma família católica da classe operária. Gradou-se arquiteto na Cooper Union (1947-1950) e na Universidade de Cincinnati (1950-1952), fez seu mestrado na Graduate School of Design, de Harvard (1952-1953) e foi bolsista fullbright na Universidade de Roma (1954). Lecionou na Universidade do Texas (1954-1956), de Cornell (1958-1960), de

Yale (1961-1964) e na Cooper Union (1964-2000), onde se tornou diretor do Departamento de Arquitetura em 1965 e diretor da Escola de Arquitetura em 1975. Ao longo de sua vida, fez desenhos, pinturas e poemas, além de desenvolver sucessivas séries de projetos não construídos. Seus raros projetos construídos incluem três edificações multifamiliares em Berlim e algumas estruturas efêmeras, chamadas máscaras.

por excelência: “qual é a própria essência da arquitetura?”. Para Hejduk, se a arquitetura não é capaz de transformar a sociedade, tampouco quer afirmar uma lógica comercial do capitalismo vigente, qual seria seu campo de atuação legítimo, autônomo? Essa pergunta parece acompanhar toda a obra do arquiteto, ainda que raramente por intermédio de uma teoria explícita. De acordo com Stan Allen (1996, p. 80-81), “Hejduk resiste à teoria não por ver o pensamento arquitetônico com antipatia ou anti-intelectualismo, mas porque reconhece a clara tendência da teoria ao reducionismo, regulação e repetição”.

Hejduk explora essa pergunta por meio de sucessivas séries de projetos não construídos, de pinturas e poesias. Não menos importante, Hejduk a explora por intermédio de uma experiência coletiva de 46 anos de ensino de arquitetura, dos quais 36 à frente da Escola de Arquitetura Irwin S. Chanin da Cooper Union, em Nova Iorque.

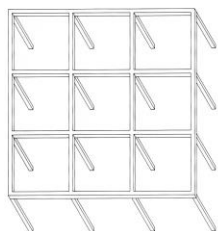
John Hejduk é convidado a integrar o corpo docente da Cooper Union em 1964 e, em 1965, torna-se o chefe do Departamento de Arquitetura da instituição. Nesse período, o curso estava deixando de ser um programa inicial, de apenas três anos de duração, para se transformar em uma graduação plena, de cinco. Até sua crise financeira dos anos 2010, a Cooper Union era, se não a única, uma das poucas instituições norte-americanas de ensino de arquitetura completamente gratuitas. Nos anos 1960, o corpo docente iria incorporar, ainda, os arquitetos Peter Eisenman, Richard Meier, Ricardo Scofidio e Lee F. Hodgden. Até o final da década, os artistas Robert Slutzky e Irwin Rubin também se uniriam à escola. Os dois últimos, com Colin Rowe, Bernard Hoesli, Hodgden e o próprio Hejduk haviam participado da reformulação do curso de arquitetura da Universidade do Texas, em Austin, entre 1954 e 1958. Sob a direção de Harwell Hamilton Harris, o grupo ficaria conhecido posteriormente como os *Texas Rangers* (CARAGONNE, 1995).

Em 1971, a experiência didática da Cooper Union se tornava objeto de uma exposição no MoMA, intitulada *Education of an architect: a point of view, 1964-1971*. Na introdução do catálogo da exposição, republicado como um livro homônimo, o arquiteto Ulrich Franzen (1999, p. 9) reconhecia a experiência didática da escola como uma resistência entre “gestos retóricos de relevância social (...) e o movimento de anti-arquitetura, que emprega imagéticas neo-comerciais supostamente do mundo real” (FRANZEN, 1999, p. 9). Alguns anos depois, Slutzky (1980, p. 86) a posicionava contra “a sedutora técnica superficial e o pastiche estilístico”. Assim, negando um contexto em que não queria – ou sabia – operar, a escola parecia entrincheirar-se nas normas internas da disciplina. De fato, ainda de acordo com Franzen (1999, p. 8), a escola buscava uma “exploração aprofundada dos problemas fundamentais de estrutura e manipulação espacial” (FRANZEN, 1999, p. 8). De acordo com Hejduk (apud FRANZEN et al, 1999, p. 369): “A força do departamento está em seu martelar nos universais, ideias que são aplicáveis à arquitetura em qualquer período”.

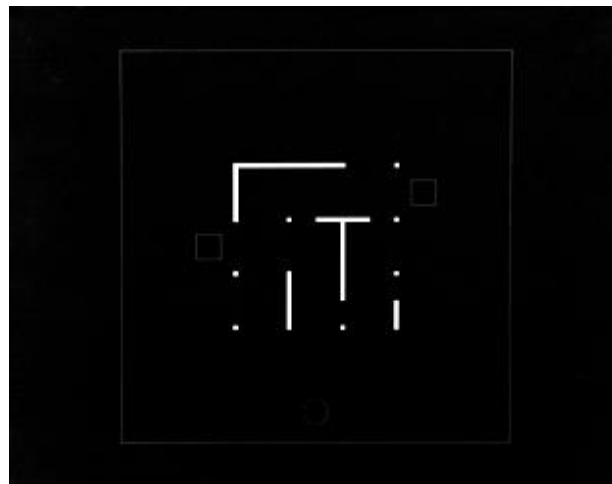
Desse modo, a Cooper Union parecia realizar um movimento que Michael Hays (1998) reconheceu como central na teoria da arquitetura nos anos 1970: a busca pela autonomia da arquitetura, ou seja, pela orientação da disciplina a partir de critérios internos e independência dos externos. Os dilemas da adoção de uma postura autonomista à arquitetura seriam objeto de um longo debate envolvendo o autocontestado grupo *New York Five* (ou Whites), do qual Hejduk fez parte, e os Grays, associados a Robert Stern, Robert Venturi e Vincent Scully.

Na exposição *Education of an Architect*, de 1971, três exercícios se destacavam como reveladores das propostas didáticas que a Cooper Union desenvolvia no período, a ponto de Rafael Moneo (1980) chamá-los de o tripé de sustentação da escola. São eles: O Problema dos Nove-Quadrados, o Problema Cubo e o Problema Juan Gris. O

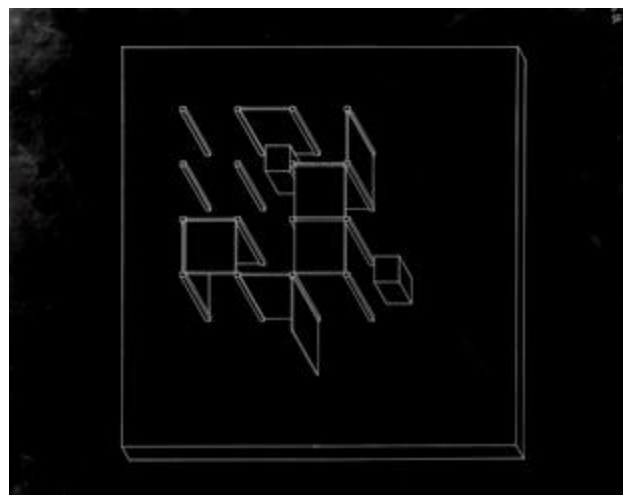
primeiro foi concebido originalmente em 1954 por Hejduk, Slutzky e Lee Hirsche, no âmbito dos Texas Rangers. Para Robert Somol (2007), tratou-se do mais duradouro e disseminado problema inicial de projeto no período do pós-guerra. Sua premissa é simples: dá-se ao aluno um *grid* de 16 colunas, formando os vértices de 9 quadrados virtuais. Sobre essa base fixa é possível adicionar e manipular livremente elementos como colunas, vigas, painéis, coberturas, escadas ou mesmo formas geométricas abstratas. A intenção é que aluno possa descobrir as implicações formais da manipulação desses elementos por meio de conceitos como tensão, compressão, centro, periferia, campo, borda, linha, plano, volume etc. Através do exercício, os alunos seriam introduzidos àquilo que seus idealizadores compreendiam como os elementos fundamentais da arquitetura, independentes de contexto e função, e sobre os quais qualquer arquitetura poderia ser desenvolvida.



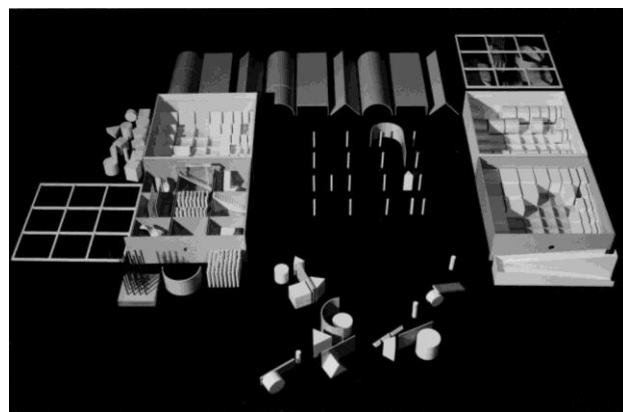
Edwin J. Aviles. Architectonics: 9 Square Grid, 1964-65



Diana Georgescu. Architectonics: 9 Square Grid, 1970-71



Julie Quan. Architectonics: 9 Square Grid, 1970-71

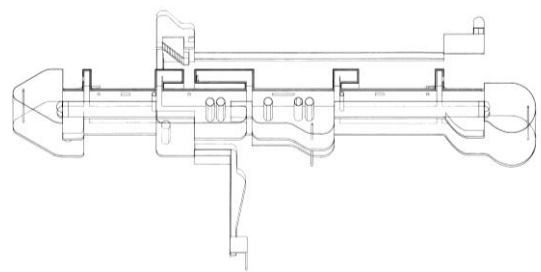


Lorna McNeur. Architectonics: 9 Square Grid, 1976-77

O Problema dos Nove-Quadrados apresenta uma genealogia muito específica no modelo de história da arte e da arquitetura que se desenvolveu nos Estados Unidos, logo após a Segunda Guerra Mundial (LOVE, 2003). Por um lado, destaca-se a influência dos trabalhos de Rudolf Wittkower sobre as villas palladianas, e os desdobramentos desenvolvidos por Colin Rowe, seu aluno de doutorado no Instituto Warburg. Por outro, destaca-se a influência da psicologia da Gestalt que havia sido incorporada por Slutzky e Lee Hirsche quando foram, ambos, alunos de Josef Albers em Yale. Adicionalmente, Frampton (1972) aponta que o exercício era moderno em um sentido promovido por Clement Greenberg, ao utilizar os métodos característicos de uma disciplina para caracterizar a própria disciplina, circunscrevendo-a em sua área de competência.

Por meio de um “acréscimo gradual e controlado de complexidade”, típico do ensino na Cooper Union (SLUTZKY, 1980, p. 86), o Problema dos Nove-Quadrados dava lugar ao Problema Cubo. Sua premissa também era simples: o aluno deveria partir de um cubo de 30 pés de lado – aproximadamente 9 metros – para inventar um programa e desenvolver um projeto. Assim, as noções de programa, função e medida eram incorporadas ao desenvolvimento da arquitetura, mas, submetidas à forma, invertiam o cânone modernista forma-seguinte-função. Para Hejduk, o cubo era uma forma universal capaz de atravessar contextos e períodos específicos. Com frequência, os resultados geravam uma habitação unifamiliar, o que, para Hejduk, era sintomático de outra potência transcendental da disciplina. Assumindo uma abordagem mais poética que formal, o arquiteto afirmava: “a ‘Casa do Homem’ se mantém como uma força vital para a propagação da arquitetura” (HEJDUK, 1999a, p. 121). O próprio Hejduk havia desenvolvido uma série de sete residências, chamadas *Texas Houses* (1954-1963), que partiam de um grid de nove quadrados e chegavam, também, à forma de um cubo.

De acordo com Hejduk, o terceiro exercício propunha: “Faça uma edificação na intenção de Juan Gris. O problema Juan Gris é dado simplesmente nesta citação – nem mais, nem menos” (HEJDUK, 1999b, p. 193). Possivelmente, o controverso exercício foi a tradução mais literal da construção de uma filiação entre a arquitetura moderna e a pintura cubista, algo cultivado em diferentes círculos desde os anos 1920 (BLAU; TROY, 1997). Depois da Segunda Guerra, a noção de que a arquitetura ainda deveria incorporar aspectos do cubismo fora levada adiante justamente no âmbito das propostas didáticas dos Texas Rangers. Entre 1955 e 1956, Rowe e Slutzky haviam escrito um artigo em duas partes, intitulado *Transparência: literal e fenomênica*. Para os autores, os pintores cubistas trabalhavam uma espacialidade rica e sensorialmente prazerosa, caracterizada pela compressão da profundidade em planos rasos e pela ambiguidade de figuras (ROWE; SLUTZKY, 1987). Sua tradução para a arquitetura – já realizada por Le Corbusier – abria um campo de pesquisas sobre a própria constituição do espaço arquitetônico, algo que se esperava retomar, nos anos 1960 e 1970, em Nova Iorque. Há que se destacar o esvaziamento dos significados sociais ao qual a arquitetura moderna era submetida ao atravessar o oceano, algo que já vinha sendo realizado desde dos anos 1930, pelo MoMA de Johnson, Barr e Hitchcock.



Paul James Amatzuzo. Thesis: House, 1968-69

Hejduk também propunha, tanto em sua obra individual como em sua experiência didática, incorporar à arquitetura o que teriam sido as descobertas visuais do

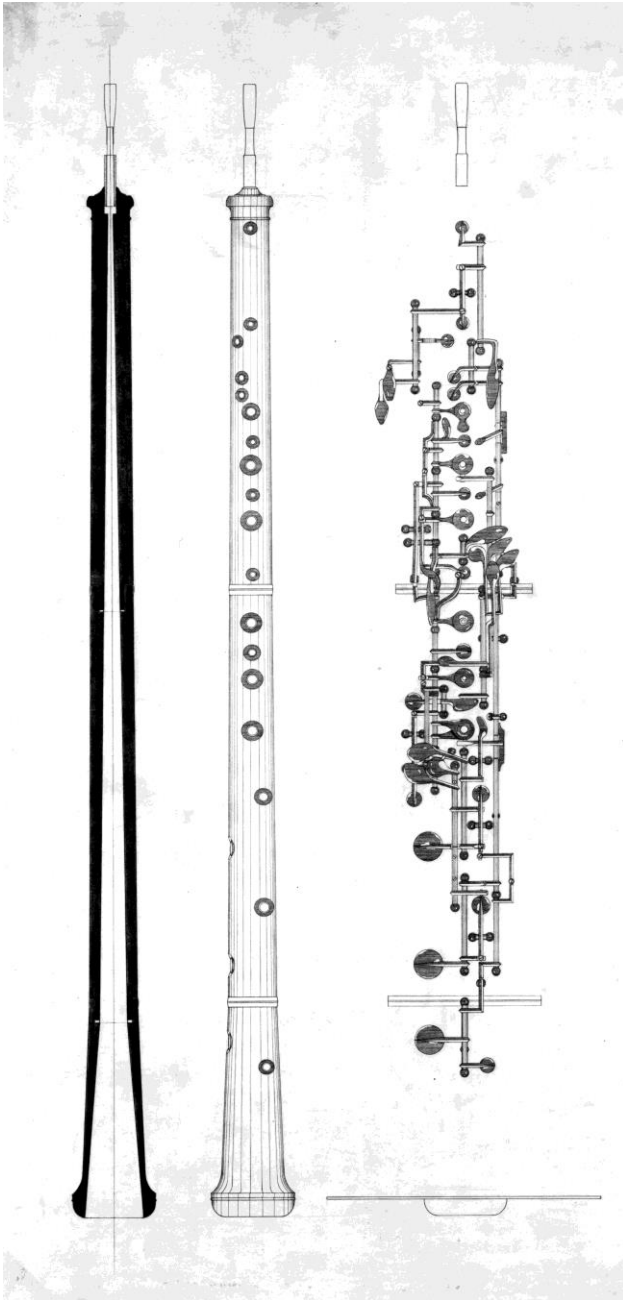
neoplasticismo de Mondrian. Para Hejduk, Mondrian representava a continuação lógica do cubismo, e explorar suas implicações para a arquitetura seria, de algum modo, dar prosseguimento às pesquisas de Le Corbusier – sua referência máxima na arquitetura. Entre as décadas de 1960 e 1970, a relação entre pintura e arquitetura representava, para Hejduk, a “dialética entre os conceitos do espaço bidimensional e tridimensional”, um dos “maiores argumentos arquitetônicos” de seu tempo (HEJDUK, 1985, p. 48), e os dois sistemas de pensamento com os quais se envolvera ao longo de sua vida profissional (HEJDUK, 1985, p. 62). Nesse sentido, já em 1972, Frampton comenta que o Problema dos Nove-Quadrados, por um lado, “revela o desenvolvimento completo do espaço tridimensional” e o exercício Juan Gris, por outro, “comprime o artefato em uma camada, ou camadas, de espaço raso e ilusório (...) em última análise, como pintura” (FRAMPTON, 1972, p. 43). Em paralelo a essas experiências didáticas, destacam-se os Diamond Projects (1963-1967) e as Wall Houses (1968-1974), concebidas individualmente pelo arquiteto.

O catálogo da exposição no MoMA também apresentava exercícios mais comuns no ensino de arquitetura no período, como exercícios de desenho a mão livre, de construção ou de análise. Mas, simultaneamente à exposição, a escola já trilhava novos caminhos. Em 1971, o arquiteto austríaco Raimund Abraham ingressava na escola, aumentando a ênfase do curso em aspectos poéticos e metafóricos da arquitetura. No final da década, o arquiteto italiano Aldo Rossi fazia uma breve passagem pela escola, deixando uma marca sobre aspectos de tradição, história e cidade. A própria obra individual de Hejduk passava por uma intensa transformação para incluir questões ligadas à semântica e uma relação mais próxima com outras disciplinas. O arquiteto e artista Lebbeus Woods, outra figura fundamental, ingressaria na escola apenas em 1987.

Em 1988, a escola publicava o segundo volume de *Education of an architect*, cobrindo o período entre 1972 e 1985. No prefácio, as editoras Diane Lewis e Elizabeth Diller escreveram: “a certeza da linha a nanquim rendeu-se às complexidades do lápis. A palavra escrita evoluiu como uma importante fonte e componente de uma arquitetura” (LEWIS; DILLER, 1988, p. 9). Nesse período, era comum que o material de apoio para trabalhos de graduação incluísse, por exemplo, os poemas completos de Emily Dickinson, todos os volumes de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, as peças e sonetos de Shakespeare, filmes de Alain Resnais, romances de Robbe-Grillet, ou óperas de Claudio Monteverdi (GORLIN, 2006). De acordo com Hejduk (1991, p. 61), já nos anos 1990:

Eu não estabeleço nenhuma separação. Um poema é um poema, um edifício é um edifício, arquitetura é arquitetura, música é... é tudo estrutura. Essencial. Eu a uso como linguagem (...). Não posso fazer um edifício sem construir um novo repertório de personagens, de histórias, de linguagem, e é tudo paralelo. Não é apenas construir por si só. É construir mundos.

Um tema recorrente para trabalhos finais de graduação, chamado *Instruments*, propunha o estudo minucioso de instrumentos musicais, buscando entender a lógica de produção dos diferentes sons, o uso dos diferentes materiais, detalhamentos e mecanismos.



Stephen Isola. Thesis: Oboe, 1980-81

Outros trabalhos produzidos constituíam-se por materiais tão diversos como textos literários e teóricos, análises de partes do corpo humano e animal, diagramas de mapas, esculturas, colagens, objetos cotidianos subvertidos, máquinas e jogos tridimensionais, além de algumas edificações.

A aluna Adi Shamir, por exemplo, partiu de um trecho de *Noise of time*, do escritor russo Osip Mandelshtam, para conceber seu trabalho final de graduação, chamado *Desert station*. Mandelshtam escreve sobre um homem doente, que vivia abaixo do distrito de Yakmanka, em Moscou, e que de dia andava com uma perna de madeira e, de noite, a retirava para usá-la como travesseiro. Shamir parte desta transmutação diária, de sustentação física para suporte dos sonhos, para as investigações de seu trabalho de graduação. A aluna concebe um imenso poço no deserto que contém toda a água do mundo, acessível apenas a seu cuidador, com um jardim úmido em seu topo e árvores de frutos impossíveis. Os habitantes do deserto jamais encontram a água e vivem a condição máxima de sede e desejo. Concluindo poeticamente o memorial do projeto, Shamir (1988, p. 298) escreve: “aqueles que se aproximam do poço, chegam o mais perto que alguém pode chegar. Eles reconhecem a água como um homem cego reconhece o batimento cardíaco da face que toca. Uma Miragem”.



Adi Shamir. Thesis: Desert Station, 1984-85

Os volumes de *Education of an architect* parecem situar a noção de arquitetura em polos opostos. Nos anos 1960 e início dos 1970, a educação da Cooper Union parecia engajada em pesquisar os fundamentos espaciais da arquitetura, retomando as vanguardas europeias das décadas de 1920 e 1930. Nos anos seguintes, por outro

lado, a arquitetura dissolvia-se nas contaminações de um universo de outras disciplinas, plural e repleto de potências estéticas. No entanto, pode se tratar de uma falsa oposição. Ao longo da história do ensino na Cooper Union, a arquitetura foi consistentemente compreendida como uma arte e, sua exploração, realizada em relação a outras disciplinas, mesmo que restrita à pintura, nos anos iniciais, ou aberta a qualquer manifestação estética, nos anos posteriores. Adicionalmente, Hejduk (1985, p. 129) compreendia os exercícios iniciais como “metafísicos” e, mesmo seus trabalhos individuais dos anos 1950 e 1960, “tão misteriosos como os trabalhos recentes” (HEJDUK, 1991, p. 60). De fato, ainda que se reconheça transformações de métodos e objetos, parece haver a continuidade em um desejo de se “construir mundos” (HEJDUK, 1991, p. 61). Mas mundos autônomos, nos quais o pragmatismo do mundo ao redor e seus problemas habitacionais, urbanos e políticos não encontravam lugar, senão através de elaboradas metáforas.

Recentemente, Peggy Deamer (2012) comenta sobre a dificuldade em avaliar as proposições da escola e situá-la no contexto da educação contemporânea em arquitetura. Para a autora, e ex-aluna da escola, isso se daria justamente pela aura de mistério em torno de Hejduk, uma figura de sedução quase messiânica. De fato, ainda que valorizando o trabalho individual de Hejduk, Frampton (1972) acabava por condenar toda a produção da escola, como alienados exercícios recreativos. Por outro lado, Alberto Pérez-Gómez defendeu que a escola desenvolvera a mais significativa contribuição ao ensino de arquitetura da segunda metade do século XX, permitindo a seus alunos “experimentar e compreender a capacidade da arte para incorporar ‘verdade’” (PÉREZ-GÓMEZ, 1999, p. 16). A diferença de posições parece retomar as dificuldades em definir satisfatoriamente a disciplina, seu campo, métodos e limites. Na contracapa do primeiro *Education of an architect*, de 1971, Franzen havia escrito: “só o tempo pode julgar o impacto desse

livro e de suas propostas” (FRANZEN et al, 1999). 45 anos depois, ainda estamos tentando.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLEN, Stan. Nothing but architecture. In: HAYS, K. Michael (Ed.). *Hejduk's chronotope*. New York: Princeton Architectural Press, 1996.

BLAU, Eve; TROY, Nancy J. Introduction. In: ____ (Org.). *Architecture and Cubism*. Montréal, Canadá: Centre Canadien d'Architecture, 1997.

CARAGONNE, Alexander. *The Texas Rangers: Notes from an architectural underground*. Cambridge, EUA: The MIT Press, 1995.

DEAMER, Peggy. *Education of an architect: The Irwin S. Chanin School of Architecture of Cooper Union*. Journal of Architectural Education, v. 65, n. 2, p. 135-137, 2012.

FRAMPTON, Kenneth. *Notes from underground*. Artforum, New York, v. x, n. 8, p. 40-46, 1972.

FRANZEN, Ulrich. Introduction, 1971. In: FRANZEN, Ulrich; PÉREZ-GÓMEZ, Alberto; SHKAPICH, Kim. (Org.). *Education of an architect: A point of view, the Cooper Union School of Art & Architecture*. New York: The Monacelli Press, 1999.

FRANZEN, Ulrich; PÉREZ-GÓMEZ, Alberto; SHKAPICH, Kim. (Org.). *Education of an architect: A point of view, the Cooper Union School of Art & Architecture*. New York: The Monacelli Press, 1999.

GORLIN, Alexander. *Passion plays*. Metropolis Magazine, Nova Iorque, 2006.

HAYS, K. Michael. The oppositions of autonomy and history. In: HAYS, K. Michael (Ed.). *Oppositions Reader: Selected Essays 1973-1984*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1998.

HEJDUK, John. *Mask of Medusa: Works, 1947-1983*. Nova Iorque: Rizzoli, 1985.

_____. The Cube Problem. In: FRANZEN, Ulrich; PÉREZ-GÓMEZ, Alberto; SHKAPICH, Kim. (Org.). *Education of an architect: A point of view, the Cooper Union School of Art & Architecture*. New York: The Monacelli Press, 1999a.

_____. The Juan Gris Problem. In: FRANZEN, Ulrich; PÉREZ-GÓMEZ, Alberto; SHKAPICH, Kim. (Org.). *Education of an architect: A point of view, the Cooper Union School of Art & Architecture*. New York: The Monacelli Press, 1999b.

HEJDUK, John; DILLER, Elizabeth; LEWIS, Diane; SHKAPICH, Kim (Ed.). *Education of an architect: The Irwin S. Chanin School of Architect of the Cooper Union*. Nova Iorque: Rizzoli, 1988.

HEJDUK, John; SHAPIRO, David. Conversation. John Hejduk or the architect who drew angels. *A+U*, jan. 1991.

LEWIS, Diane; DILLER, Elizabeth. Introduction. In: HEJDUK, John; DILLER, Elizabeth; LEWIS, Diane; SHKAPICH, Kim (Ed.). *Education of an architect: The Irwin S. Chanin School of Architect of the Cooper Union*. Nova Iorque: Rizzoli, 1988.

MONEO, Rafael. *The work of John Hejduk or the passion to teach: Architectural education at Cooper Union*. Lotus International, Milano, v. 27, p. 65-85, 1980.

PÉREZ-GOMEZ, Alberto. Education of an architect: unraveling a point of view, 1999. In: In: FRANZEN, Ulrich; PÉREZ-GÓMEZ, Alberto; SHKAPICH, Kim. (Org.). *Education of an architect: A point of view, the Cooper Union School of Art & Architecture*. New York: The Monacelli Press, 1999b.

ROWE, Colin; SLUTZKY, Robert. Transparency: Literal and phenomenal. In: ROWE, Colin. *The*

Mathematics of the ideal Villa and other essays. Cambridge: The MIT Press, 1987.

SHAMIR, Adi. Desert Station. In: HEJDUK, John; DILLER, Elizabeth; LEWIS, Diane; SHKAPICH, Kim (Ed.). *Education of an architect: The Irwin S. Chanin School of Architect of the Cooper Union*. Nova Iorque: Rizzoli, 1988.

SLUTZKY, Robert. Introduction to Cooper Union: A pedagogy of form. *Lotus International*, Milano, v. 27, p. 86-104, 1980.

SOMOL, Robert. Texto sonso, ou a base diagramática da arquitetura contemporânea. *Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo*, São Carlos, SP, n. 5, p. 179-191, 2007.

Fonte da imagens: The Cooper Union for the Advancement of Science and Art (N.Y.)