

DE LA WIDOW'S WALK A SECURITY. UNA INTERPRETACIÓN SOBRE LAS MASQUES DE JOHN HEJDUK

FROM THE WIDOW'S WALK TO SECURITY. AN INTERPRETATION ON THE MASQUES OF JOHN HEJDUK

Carlos Barberá Pastor (<https://orcid.org/0000-0003-3401-3670>)

RESUMEN Una de las primeras masque de John Hejduk, la *New England Masque*, hace referencia a la *widow's walk*, una torre que sobresale del tejado de algunas casas de New England, en la Costa Este de los Estados Unidos. El análisis de estas viviendas conlleva relacionar directamente el espacio interior de estas piezas con las esposas de marineros que cazaban ballenas en el XIX. Las mujeres utilizaban estos miradores para comprobar si sus maridos bajaban de los barcos tras meses en altamar. El comentario de John Hejduk sobre esta pieza, ubicada en algunas viviendas en Long Island, conlleva relacionar la *widow's walk* con tres estructuras construidas –de las 67 propuestas– para *Victims*. El análisis plantea estudiar las obras *Pintor-Estudio A*, *Músico-Estudio B* y *Security*. El estudio se plantea conforme al espacio donde se ubican y según cómo están vinculadas al sentido que tiene el sujeto definido en cada una de las propuestas. Los proyectos que realizará John Hejduk durante los últimos años del siglo XX, sus mascaradas, son arquitecturas vinculadas a un habitante. El vínculo entre el objeto y el sujeto que establece cada pieza es un modo de estudiar las masque propuestas por su autor. El artículo de investigación trata de plantear una interpretación sobre el supuesto de unas relaciones sensibles según sus habitantes. Las tres estructuras citadas serán objeto de un análisis de las propias construcciones y también de cómo es capaz el sujeto de transformar el espacio.

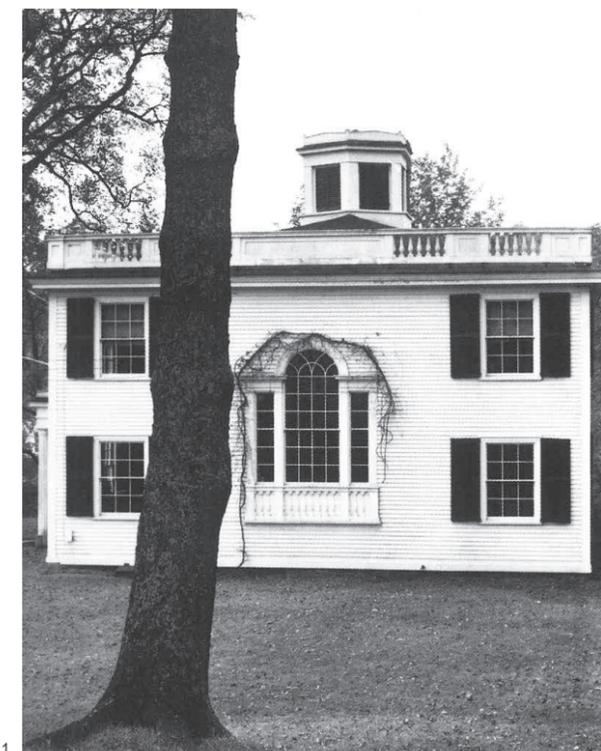
PALABRAS CLAVE John Hejduk; *New England Masque*; *masque*; *Security*; *widow's walk*

SUMMARY One of John Hejduk's first masques, *New England Masque*, refers to the *widow's walk*, a tower that protrudes from the roof of some houses in New England, on the East Coast of the United States. The analysis of these houses involves directly relating the interior space of these pieces with the wives of sailors who hunted whales in the 19th century. The women used these viewpoints to check if their husbands came down from the boats after months at sea. John Hejduk's comment on this piece, located in some homes on Long Island, involves linking the *widow's walk* with three built structures –of the 67 proposals– for *Victims*. The analysis proposes studying the works *Painter-Studio A*, *Musician-Studio B* and *Security*. The study is presented according to the space where they are located and according to how they are linked to the meaning that the subject has defined in each of the proposals. The projects that John Hejduk will carry out during the last years of the 20th century, his masques, are architectures linked to an inhabitant. The link between the object and the subject that establishes each piece is a way of studying the masques proposed by its author. The research article tries to propose an interpretation about the assumption of sensitive relationships according to its inhabitants. The three mentioned structures will be the object of an analysis of the constructions themselves and also of how the subject is able to transform the space.

KEY WORDS John Hejduk; *New England Masque*; *masque*; *Security*; *widow's walk*

Persona de contacto / Corresponding author: carlos.barbera@ua.es Escuela Politécnica Superior. Grado en Fundamentos de la Arquitectura. Universidad de Alicante. España.

1. Casa con una *widow's walk* por encima de la cubierta. Paul Strand, *Mask of Medusa*.



WIDOW'S WALK

John Hejduk, en un paseo con Raimund Abraham y Aldo Rossi por la parte antigua de la ciudad de Providence, en Rhode Island, nos habla sobre las casas de la Costa Este de Estados Unidos. El escrito, publicado en *Mask of Medusa*¹ junto a una fotografía de Paul Strand (figura 1), trata sobre el uso de una torre llamada *widow's walk*, que los ciudadanos de la antigua ciudad utilizaban para mirar hacia el mar. La *widow's walk*, ubicada en algunas casas junto a la costa, es una habitación utilizada por las mujeres de los balleneros cuando estos volvían de faenar. Según comenta Hejduk, subían para ver si sus maridos bajaban del barco de pesca después de meses en altamar. En ese momento, y después de tanto tiempo distanciadas a miles de kilómetros de la persona con quienes compartían la vivienda, al mirar por esta ventana predecían si volverían a convivir con ellos en esa misma casa. Muchos marineros, durante la campaña de caza de ballenas en el Pacífico, que duraba alrededor de medio año, sufrían duros accidentes persiguiendo a los cetáceos, y alguno moría. Los demás pescadores te-

nían que ver cómo perdían a un compañero, cómo yacía inerte sobre la cubierta del barco. El cuerpo era tirado al mar, ni tan siquiera podía ser devuelto para recibir sepultura en tierra.

Estas historias eran comentadas por mujeres, casadas con los capitanes y los marineros de los navíos, que vivían estremecidas siempre que un barco salía de pesca. El contenido interior de una *widow's walk* se encontraba entre dos extremos muy sensibles para la mujer. El modo en que era usada esta sala, un mirador en la parte alta que sobresale por encima del tejado de las viviendas, construidas en madera, relaciona muy intensamente la vida y la muerte, la esperanza y la desesperación.

El libro titulado *Time in New England*² muestra un retrato de Nueva Inglaterra a partir de relatos contados por sus propios habitantes durante un periodo de tiempo que va desde 1630 hasta 1940. Las crónicas de los pescadores en busca de ballenas, que nos recuerdan a Herman Melville, junto a la fotografía de Paul Strand de una *widow's walk*, transmiten una sensación de crudeza³. El sentido de las piezas de estas casas es portador de las sensaciones y los

1. HEJDUK, John. *Mask of Medusa*. Nueva York: Rizzoli, 1985, pp. 90-91.

2. STRAND, Paul. *Time in New England*. Nueva York: Phaidon, 1980.

3. "Es curioso. En Europa las torres siempre significan defensa o conservación de un monumento o hito. En América, la *widow's walk* expresaba tanto la esperanza como la desesperación, la vida y la muerte en el mismo elemento". HEJDUK, John, op. cit. *supra*, nota 1, p. 91 (trad. propia).

2. Alzado de *New England Masque*. John Hejduk, *Mask of Medusa*.
3. Boceto para *New England Masque*. John Hejduk, *Mask of Medusa*.
- 4 y 5. Planta primera y planta baja de la *New England Masque*. John Hejduk, *Mask of Medusa*

miedos que sufrirían las mujeres cuando se descubre para qué servían. El relato de un ballenero sobre los momentos posteriores a la muerte de uno de los ocupantes del barco está íntimamente ligado a esta pieza que sobresale de los tejados de muchas viviendas de la Costa Este.

Podría darse como supuesto que todo esto era el motivo de discusión de los tres arquitectos que paseaban entre las casas, por las calles de la ciudad vieja.

NEW ENGLAND MASQUE

John Hejduk, en una casa que proyecta en 1983, ubica dos *widow's walk* mediante dos pequeñas torres con vistas hacia el mar. La propuesta, titulada *New England Masque*, presenta dos ventanas por encima de las plantas principales (figura 2). Un barco, pegado a la línea de costa, alude en el boceto a la relación entre esta pieza y el océano (figura 3). Por detrás, otro tipo de vínculos se dan con la colina a través de la valla, el camino, el laberinto y la masa arbórea, mostrando diferencias entre los dos lados de la casa. El vínculo casi directo con el mar se opone a los confusos y complejos recorridos que muestran su relación con el territorio. La vivienda, dedicada a la arquitecta Regi Goldberg⁴, duplica algunas de las piezas. La disposición en planta de dos salas de estar, dos cocinas o dos *widow's walk* (figuras 4 y 5) exhibe los dos lados que una casa suele ocultar. La aparente sencillez de las plantas presenta distanciamien-

tos que parecen expresar desenlaces entre sus habitantes. Son expresión de contenidos que, aunque formen parte de acontecimientos en un edificio construido, son parte del proyecto como medio capaz de expresarse, a su vez, a través del teatro y el cine.

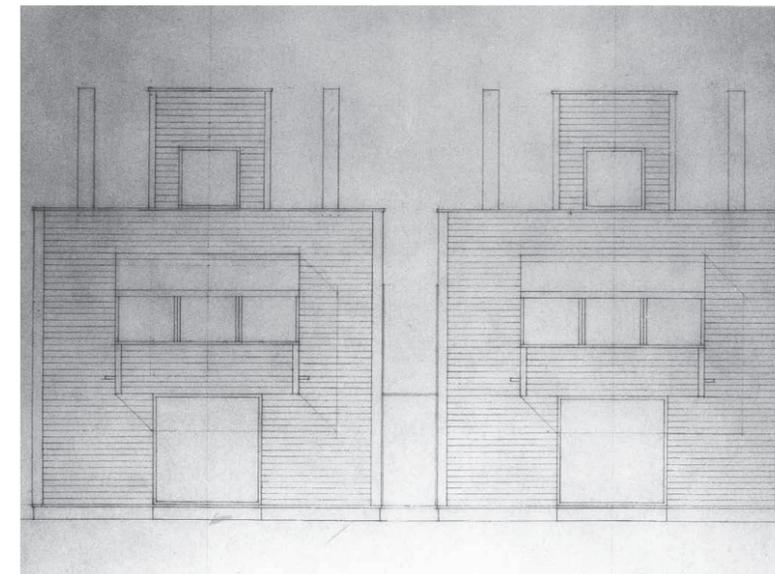
La *New England Masque*, en su condición de proyecto, es capaz de presentar vínculos que son específicos de la pintura, el teatro o el cine, con toda la implicación que tiene para la arquitectura. Tal y como dice Hejduk, *Comtesse d'Haussonville*, de Ingres, *Mourning Becomes Electra*, de Eugene O'Neill, *El resplandor*, de Stanley Kubrick o la casa La Roche, de Le Corbusier⁵, están en la *New England Masque*⁶. Sin embargo, el vínculo entre estas obras no es directo, el espectador no crea similitudes de una manera inmediata entre ellas, pero sí desde el misterio que presenta cada una. La *New England Masque* es capaz de contener y encerrar entre sus paredes el cuerpo mutilado de la señora d'Haussonville para dar sentido a lo femenino en cada *widow's walk*, o también da sentido a la tragedia griega desde la vida y la muerte que, con Eugene O'Neill, nos tiende pistas sobre enfrentamientos y conviencias entre personas en el interior de una casa. El laberinto, vinculado a la colina, es a su vez un medio para relacionarse con el exterior desde una condición muy diferente a la que permiten las vistas desde el mirador, también desde el significado que supone perderse en él, como muestra Stanley Kubrick en *El resplandor*. A su vez, la transformación que explica John Hejduk cuando habla de la casa La Roche, como si de un recinto eclesial se tratara⁷,

4. Gerri Goldberg fue una de las integrantes de la exposición *Women in American Architecture: A Historic and Contemporary Perspective*. La exposición, realizada en 1977, fue organizada por The Architectural League. Un grupo de mujeres, en una profesión masculina, demostraba la calidad de su trabajo en el diseño, la arquitectura y la planificación urbana tras el aumento, a principios de los años setenta, de las matrículas realizadas por mujeres en la carrera de Arquitectura. Aparece en: <http://archleague.org/2014/07/women-in-american-architecture-1977-and-today/>

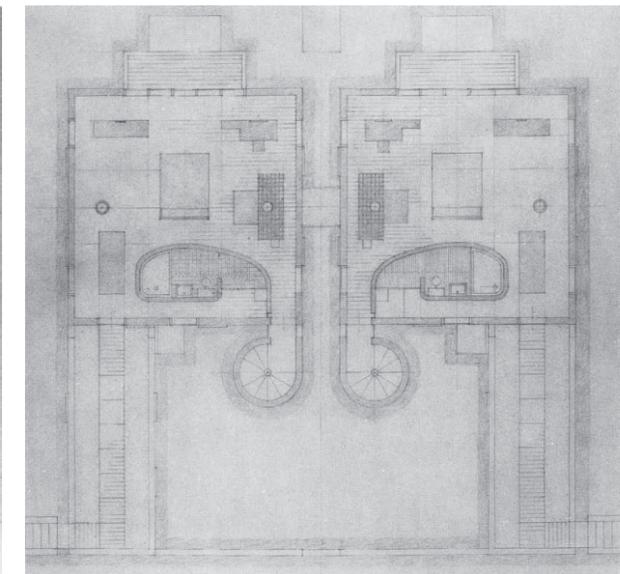
5. "El cuadro de madame d'Haussonville se relaciona con la *New England House*. Tendrás que incluir el libro que me dio Gloria en 1949, *Time in New England*, de Paul Strand. La película *Mourning Becomes Electra*, 1952, y la visita a Deerfield, Massachusetts, alrededor de 1965, que fue muy importante -casas coloniales de un cierto tipo-. Debemos establecer relaciones siguiendo esa línea". HEJDUK, John, op. cit. supra, nota 1, p. 126. "De acuerdo, era algo funcional, pero tiene algo distinto, una 'característica no revelada', o lo que constituye la sensibilidad del cuadro de Madame d'Haussonville; no tenemos esa clase de estado de ánimo en la arquitectura moderna. Por tanto, cuando me refiero a *Mourning Becomes Electra*, de O'Neill, es algo muy americano. Se basa en la obra griega *Electra*, pero O'Neill la convirtió en algo americano". HEJDUK, John, op. cit. supra, nota 1, p. 129 (trad. propia).

6. "La *New England House* adquiere un carácter acumulativo con el paso de los años. La obsesión con madame d'Haussonville, siglo diecinueve. Allí dentro se encuentra cualquier cosa. La obsesión con ciertas clases de literatura". HEJDUK, John, op. cit. supra, nota 1, p. 129 (trad. propia).

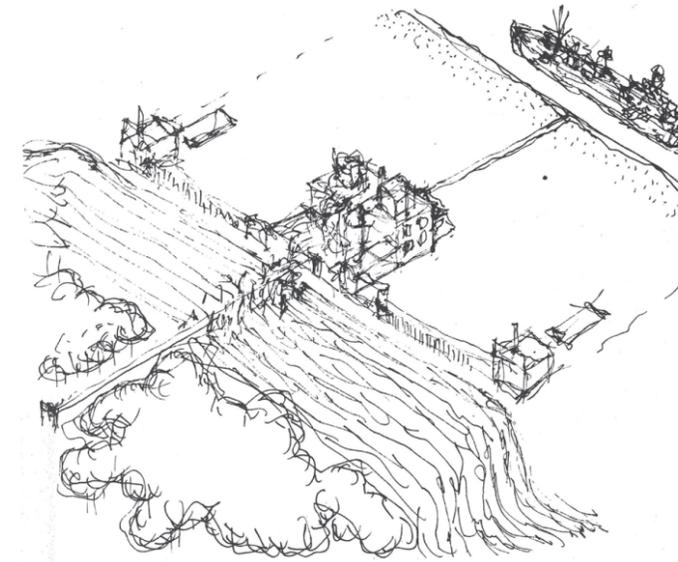
7. "Te diré lo que creo que es la casa La Roche. Entrás ahí y hay una gran sala que tiene tres plantas de altura -yo llamo a ese espacio la 'zona de congregación'- . Subes las escaleras y hay un balcón: es el púlpito. Esto podría ser el altar, esta mesa de mármol negro que parece estar levitando. Sale de un único punto. Detrás del altar está la chimenea y una de esas lámparas. Alguien entró y dijo que había algo que no estaba bien en este lugar. 'No puedes sentarte alrededor de la chimenea'. Yo dije: 'No se pensó para que lo hicieras'. Aquí arriba, donde está la biblioteca, realmente es el coro. Y la procesión baja para adentrarse en la habitación principal, por eso hay triforios. (¿Para una sala de estar?). La otra mitad de la casa adosada, o la otra casa donde se alojan los cuidadores, forma parte del todo -es una casa normal-. Y las pequeñas piedras del jardín que hay fuera, bajo la sala de estar, son como lápidas. Son como lápidas pequeñas para el jardín. Hay cosas de Corbusier que los escritores nunca han comentado. Para mí la casa La Roche siempre fue atípica; sin embargo, La Roche es la casa más bella que he visto nunca, la más misteriosa". HEJDUK, John, op. cit. supra, nota 1, p. 127 (trad. propia).



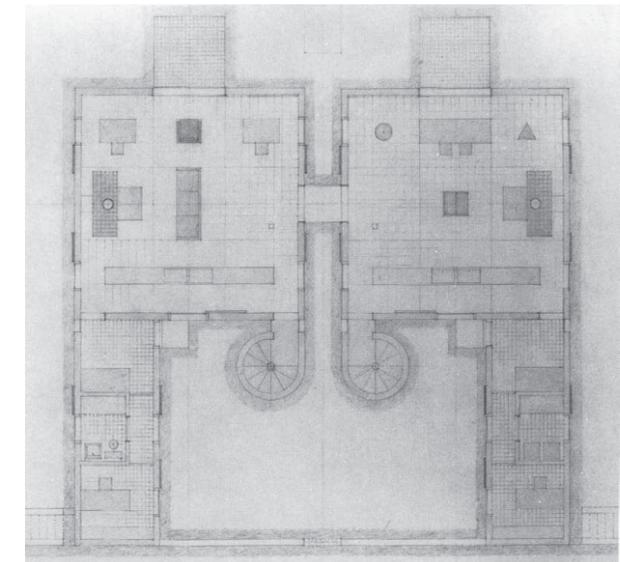
2



4

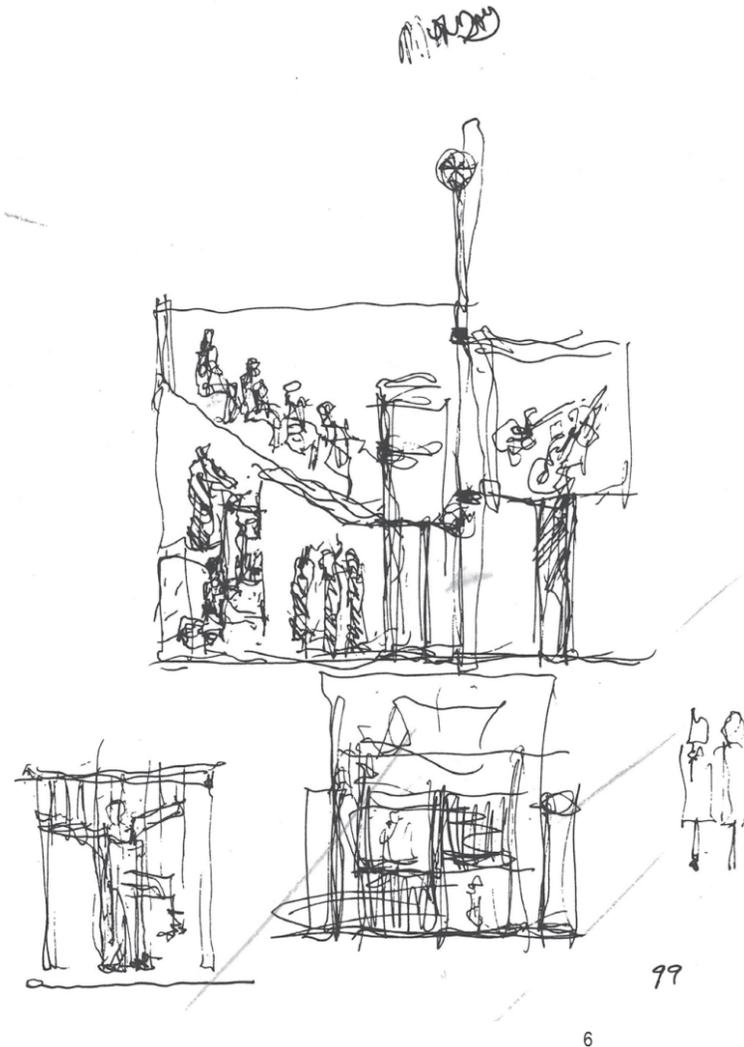


3



5

6. Bocetos sobre la pieza *Public Theater* para *Berlin Masque*. John Hejduk. *Mask of Medusa*.



expone la complejidad que asume un programa de vivienda cuando es capaz de expresar otras actividades. La propuesta va más allá de contar cómo funciona una vivienda. Nos transmite cambios en las formas de vida. Manifiesta nuevas necesidades definidas desde la propia abstracción, como en una representación teatral. En la vivienda, dos gradas aparecen a sus lados para mostrar su papel representativo. El teatro, como medio que evidencia lo oculto, es el instrumento necesario para estudiar las propuestas realizadas por John Hejduk posteriores a este proyecto.

La *New England Masque* no ha sido vivida, no se ha construido para poder hablar del sujeto que la ocupa o de quien le da un contenido al espacio, pero sí es habitada mediante la literatura, el cine o la pintura, entremezclando lo concreto y lo abstracto. Hejduk dice: "Yo siempre afirmo que el arquitecto parte de una abstracción y se mueve hacia una realidad, y los mejores arquitectos son aquellos cuya realidad, cuando está acabada y completa, está más próxima a la abstracción original. Un pintor recorre el camino opuesto: parte de la realidad y se mueve hacia una abstracción. Pero acaba definiendo una realidad. Los pintores que se mantienen más cerca de la realidad mientras realizan la abstracción son los mejores pintores. No eliminan lo figurativo"⁸.

Esta propuesta entre lo figurativo y lo abstracto será el precedente a los proyectos que desarrollará John Hejduk en el último cuarto de siglo. Se trata de una de las arquitecturas más originales del siglo XX, por su implicación en el desarrollo cultural de Occidente. Los proyectos los titulará *Masques*⁹ y surgen a partir de los programas teatrales desarrollados en el periodo de florecimiento cultural y literario en la Inglaterra del XVI.

8. HEJDUK, John, *op. cit. supra*, nota 1, p. 128.

9. "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. La Masque no tenía ni comienzo ni final, la gente podía entrar en cualquier momento que gustara y quisiera, y participar en la Masque. Pero la función, el programa de la Masque era el silencio. Era todo mimo y pantomima. La construcción de la Masque, de este tipo de elemento, terminó en Inglaterra cuando se introdujeron las ejecuciones públicas. Creo que el concepto de la Masque tiene algo que ver con los programas nuevos y auténticos". SÁNCHEZ-ROBLES, Cecilio, et al., eds. *John Hejduk. Seminario de arquitectura*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2004.

THE MASQUES

John Hejduk, con las *masques*, cambia el sentido de la obra realizada hasta el momento. Desarrollará numerosas estructuras para cualquier ciudad del mundo con el compromiso de generar nuevos programas de arquitectura para el ciudadano. Si entendemos la *New England Masque* a partir de la *widow's walk*, una pieza capaz de expresar y transmitir las sensaciones de las personas que ocupan su interior, podríamos decir que esta pieza influyó para la construcción de las *masques* que desarrollará años después. Las *masques* serán expresión de sus habitantes. Será entendida como el lugar del acontecimiento y, por tanto, como medio para la representación (figura 6). Serán propuestas para ocupar el espacio público. En plazas y calles de numerosas ciudades del mundo, John Hejduk planteará y desarrollará infinidad de piezas arquitectónicas para las personas que las habitan. Berlín, Vladivostok, Riga, Hannover y Milán (en el barrio Bovisa) son algunas de estas ciudades. Mediante estas piezas efímeras, algunas fijas y otras en movimiento, Hejduk transforma el espacio urbano. En estas estructuras, su habitante está íntimamente ligado al instrumento que lo envuelve. Su cuerpo, definido como un organismo y recubierto por la piel que cobija sus órganos, es, a su vez, todo él, un órgano más que forma parte, irremediamente, del cascarón que lo recubre. La persona, el sujeto, es la *masque* que se funde con el objeto, que es el envoltorio del cuerpo. A su vez, el uso queda íntimamente ligado a la mascarada. Plantea una relación entre el instrumento y la persona que lo utiliza, porque el objeto y el sujeto son dos elementos que se apropian de la expresión del mimo para una representación de su arquitectura¹⁰.

El mimo¹¹, como pantomima y figuración propiamente humana a través de los gestos donde no se usan las

palabras, tiene una relación directa con las *masques* de Hejduk. Son expresión mímica a través de la edificación que encierra al sujeto. Los acontecimientos que ocurren en el interior son absorbidos por el propio objeto, como si se transmitiera por ósmosis. Sin mediar palabra, dan a entender algo más que el uso que puede darle su habitante según nuevos programas.

Desde la antigüedad hasta nuestros días, el mimo, el arte de tratar el gesto y la danza, estaban íntimamente ligados a las pasiones humanas. No era un mero entretenimiento¹², se desarrollaba como medio de expresión mediante el cual se vinculaba, y se vincula, muy íntimamente lo abstracto y lo concreto. La expresión mediante el cuerpo, al eliminar la voz, establece unas condiciones que basculan entre estos dos aspectos, abstracción y realidad, que son muy próximos pero que, a su vez, se encuentran entre dos polos opuestos. Al eliminar la voz como modo de comunicación más usado y más directo entre las personas, lo real del gesto que expresa el cuerpo, y que se utiliza para acompañar el habla, se vuelve un modo de expresión muy distinto a cuando va acompañado de sonidos. La expresión se colma de abstracción mediante mensajes de mimo. Conlleva dejar de lado la elocuencia del lenguaje hablado para exponer un lenguaje corporal. Muestra aquello que el habla no expresa por sí sola. El gesto es expresión de lo oculto. El temblor de una mano al coger un vaso de agua en medio de una charla, por muy bien que esté preparado el discurso, por muy elocuentes y claras que sean las palabras, siempre será el medio por el cual el ponente nos muestra su nerviosismo. Aquello que siempre se trata de ocultar y que permanece en nuestro interior, justamente expresa, mediante el gesto, un estado de ánimo escondido. El gesto, en este caso, acaba siendo un sentimiento que uno trata de ocultar.

10. En el momento en que Hejduk, Raimund Abraham y Aldo Rossi comentan el sentido de la *widow's walk*, comprenden que esta parte de la vivienda adquiere la condición de expresar, como si se tratara de mimo, el sentido propiamente arquitectónico de esta torre, desde su fenómeno más sensible, y cómo este transforma el sentido de la casa y su entorno.

11. Son muchas las piezas que se refieren a la representación escénica, como la pieza titulada *Masque o Pantomime Theater, Reading Theater o Public Theater*, todas ellas de *Berlin Masque*. HEJDUK, John. *Berlin Masque*. En: *Chelsea*, Nueva York: otoño, 1982, n.º 41, pp. 7-53. También aparece en: HEJDUK, John, *op. cit. supra*, nota 1, pp. 138-153.

12. "Hubo, también, filósofos que vieron en el mimo algo más que un mero entretenimiento". NICOLL, Allardyce. *Mask, mimes and miracles*. Nueva York: Cooper Square Publishers, 1963, p. 82 (trad. propia).

7. Plano de la ciudad de Berlín. Solar del concurso de Victims. IBA. En gris, Berlín del Este.
8. Planta Victims, John Hejduk. Victims.



7

John Hejduk, uno de los arquitectos que mejor ha sabido mostrar en arquitectura los extremos opuestos en la vida de las personas, presenta propuestas que nos llevan a comprender los dos lados que se diferencian en el hombre y la mujer, la pintura y la arquitectura, el interior y el exterior, la vida y la muerte, la realidad y la abstracción o el cuerpo y el espacio. Sobre la distinción entre lo concreto y lo abstracto, Hejduk plantea la arquitectura como expresión de lo interpretable y, por tanto, desde la

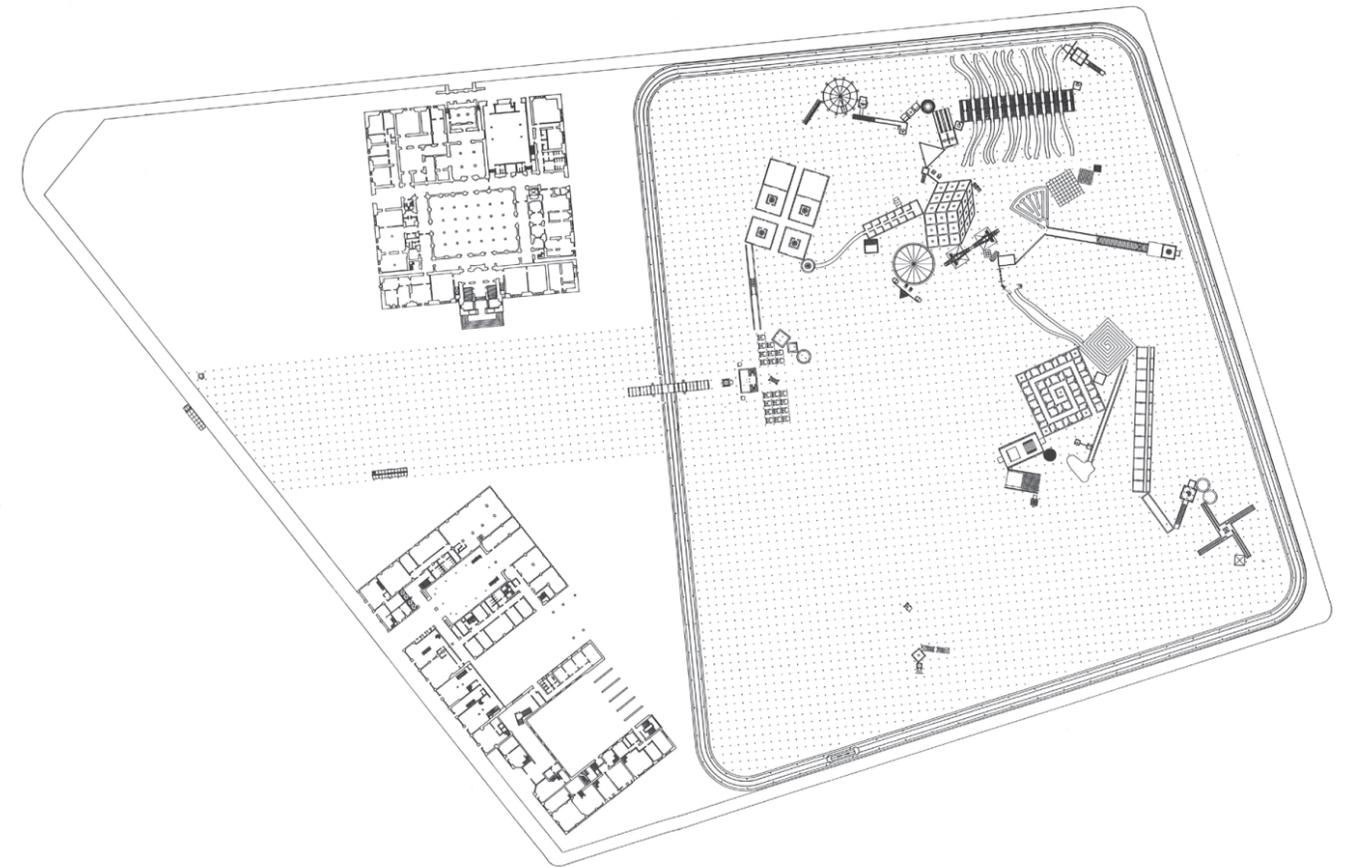
posibilidad de transformar los significados. Mediante las piezas llena la ciudad de gestos que, allí donde se ubican, convierten el lugar en inquietantes situaciones.

Una de las *masques* más conocidas de John Hejduk, *Victims*¹³, fue presentada al concurso convocado por la IBA¹⁴ en la ciudad de Berlín. Para el concurso –en el que participaron casi 200 propuestas, según la documentación de los trabajos¹⁵–, John Hejduk desarrollará la *Masque* en una de las ubicaciones más enigmáticas del barrio de Kreuzberg.

13. El proyecto presentado para el concurso aparece publicado en HEJDUK, John. *Victims*, Londres: Architectural Association, 1986.

14. La IBA (Internationale Bauausstellung Berlin) será la exposición internacional de arquitectura que servirá para reflexionar sobre vivienda y renovación urbana en barrios cercanos al muro de Berlín. Muchos solares, por su cercanía a un espacio fronterizo y por las condiciones políticas y sociales que asolaban la ciudad durante la guerra fría, a pesar de formar parte del centro de la ciudad de Berlín, se encontraban sin edificar, con parcelas repletas de hierbas y objetos abandonados.

15. KLEIHUES, Josef Paul, ed. *Dokumentation. Offener Wettbewerb. Berlin, Südliche Friedrichstadt Gestaltung des Geländes des ehemaligen Prinz-Albrecht-Palais*. Berlín: Internationale Bauausstellung Berlin, 1985.



8

Pegado al muro de Berlín, entre Stresemann Strasse y Wilhelm Strasse (figura 7), la propuesta de 67 estructuras, de haberse construido, hubieran supuesto para la ciudad nuevas existencias en un espacio repleto de diversas actividades (figura 8). La ciudad, a partir de la propuesta, transformará el lugar para dar a comprender la infinidad de tiempos que es capaz de contener un espacio. Cada una de las piezas, accionada por su habitante, plantea la interacción entre 67 sujetos. La relación entre las piezas, entre una tercera y un ciudadano, o entre todas ellas, plantea hacer visibles estos vínculos como parte inherente en la propuesta de Hejduk. El fin será interpretar

el sentido que tiene presentar las actividades que desarrollan las personas. La ocupación del hombre formará parte del espacio público para rescatar nuevos significados. Las piezas, dispersas en el interior de la parcela, en futuras propuestas se apropiarán de calles y plazas para proclamar así una ocupación del trazado urbano.

De las 67 estructuras, proyectadas en el lugar donde se encontraba la sede de la Gestapo del régimen nazi durante la Segunda Guerra Mundial, se construirán tres. El Martin Gropius Bau¹⁶, un museo reconstruido tras la guerra, servirá para exponer dos de ellas (figura 9): la estructura 22, titulada *Estudio A*, al que le pertenece como sujeto

16. En estado de ruina debido a los bombardeos, se paralizó su demolición tras la intervención de Walter Gropius y de las acciones de la Fundación del Patrimonio Cultural de Prusia y de Edwin Redslob, cofundador de la Universidad Libre de Berlín. Puede verse al respecto: https://www.berlinerfestspiele.de/en/aktuell/festivals/gropiusbau/ueber_uns_mgb/das_haus_mgb/geschichte.php



9. *Estudio A, Estudio B*, John Hejduk. Exposición en el Martin Gropius Bau.
10. *Pintor. Estudio A*. John Hejduk, *Victims*.
11. *Músico. Estudio B*. John Hejduk, *Victims*.

9

el *Pintor* (figura 10), y la estructura 23, titulada *Estudio B*, al que le pertenece como sujeto el *Músico* (figura 11). Según podemos leer, “al pintor se le da el *Estudio A del parque a fin de que pinte*” y “al músico se le da el *Estudio B del parque a fin de que componga*”¹⁷. La relevancia de estas dos piezas, tal como se expone en las referencias al sujeto, está en dos intencionalidades: pintar y componer. Sin embargo, las dos estructuras serán construidas para ser expuestas como objetos desvinculados del sujeto y del sentido de la *masque*. Los cinco planos por encima de la sala de la pieza del pintor nos presentan cómo el plano del horizonte se transforma en el plano de la pintura. La traslación del plano horizontal al plano vertical que expresan los 5 paramentos por encima de la sala tiene su sentido figurativo con toda su carga expresiva, pero, al desaparecer el pintor, se elimina el sentido de la acción de pintar un cuadro y toda la carga sensitiva que ello conlleva. En la otra pieza, el *Estudio B*, que expresa

los sonidos que se escapan de su interior, dejarán de oírse las partituras, que absorberá el cielo. La ausencia del sujeto, la inexistencia del *pintor* o del *músico*, anulan el acontecimiento de cada una de las piezas. El fin último por el cual las *masques* son erigidas es transformado con la exposición de la instalación, que convierten las dos estructuras en prototipos a escala 1:1.

SECURITY

Una pieza que aparece en varias *masques* de John Hejduk es *Security. Victims*¹⁸, *The Colapse of Time*¹⁹, *Security*²⁰, *Mask of Medusa*²¹, *Vladivostok*²², así como *Pewter Wings*, *Golden Horn*, *Stone Veils*²³ son algunas de las publicaciones en las que encontramos esta estructura entre sus propuestas, como si fuera una pieza clave de las mascaradas. Un dibujo, su silueta o fotografías sobre su instalación en Oslo indican la relevancia de este objeto y nos hacen pensar que se trata de uno de los ingredien-

17. HEJDUK, John. *Victimas*, Murcia: Yerba, 1993.

18. HEJDUK, John, *op. cit. supra*, nota 13.

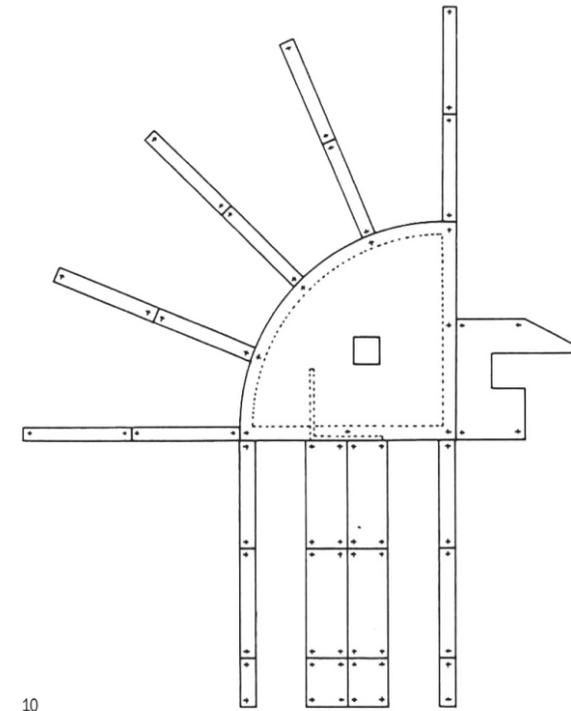
19. HEJDUK, John. *The Colapse of Time*, Londres: Architectural Association, 1986.

20. HEJDUK, John. *Security*. Oslo: Aventura Forlag, 1995.

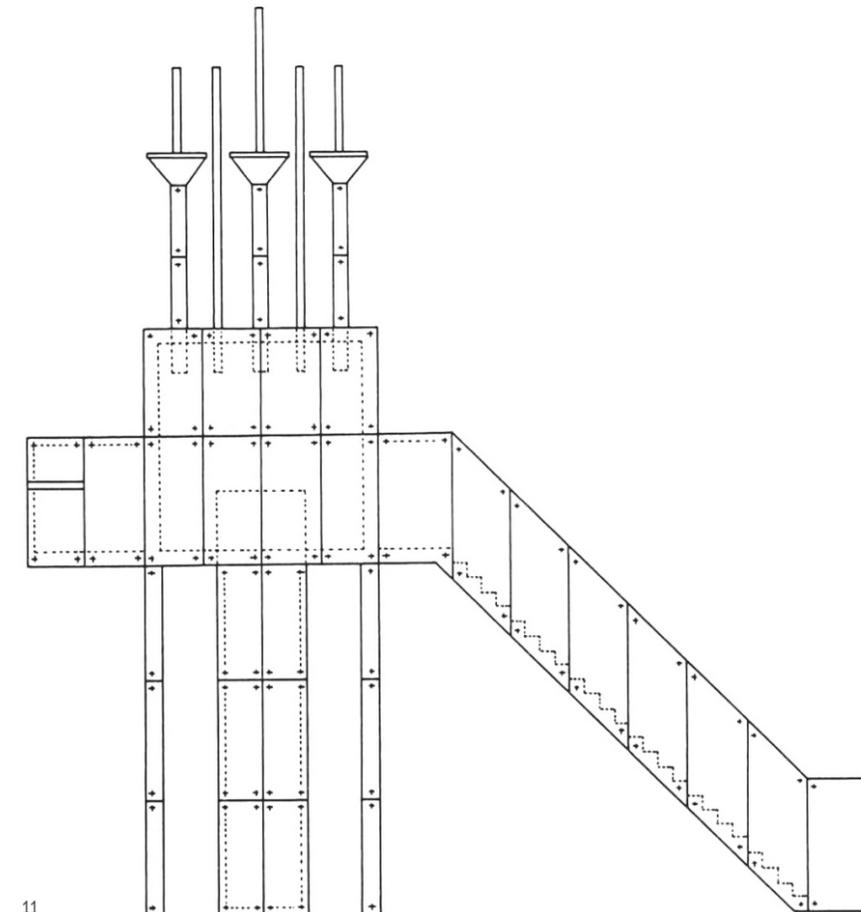
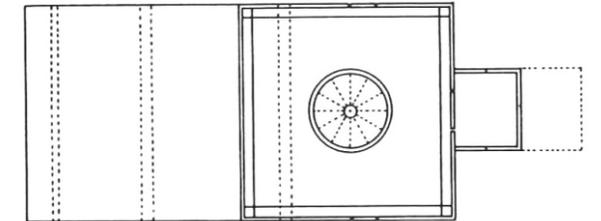
21. HEJDUK, John, *op. cit. supra*, nota 1, pp. 195, 211, 283, 389.

22. HEJDUK, John. *Vladivostok*. Nueva York: Rizzoli, 1989, pp. 22, 66-67, 104-105, 263.

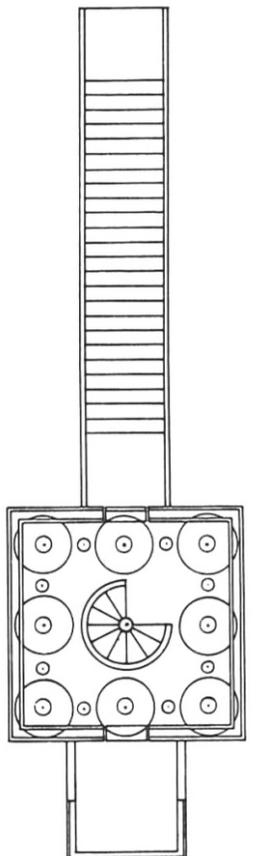
23. HEJDUK, John. *Pewter Wings, Golden Horn, Stone Veils*. Nueva York: The Monacelli Press, 1997, p. 164.



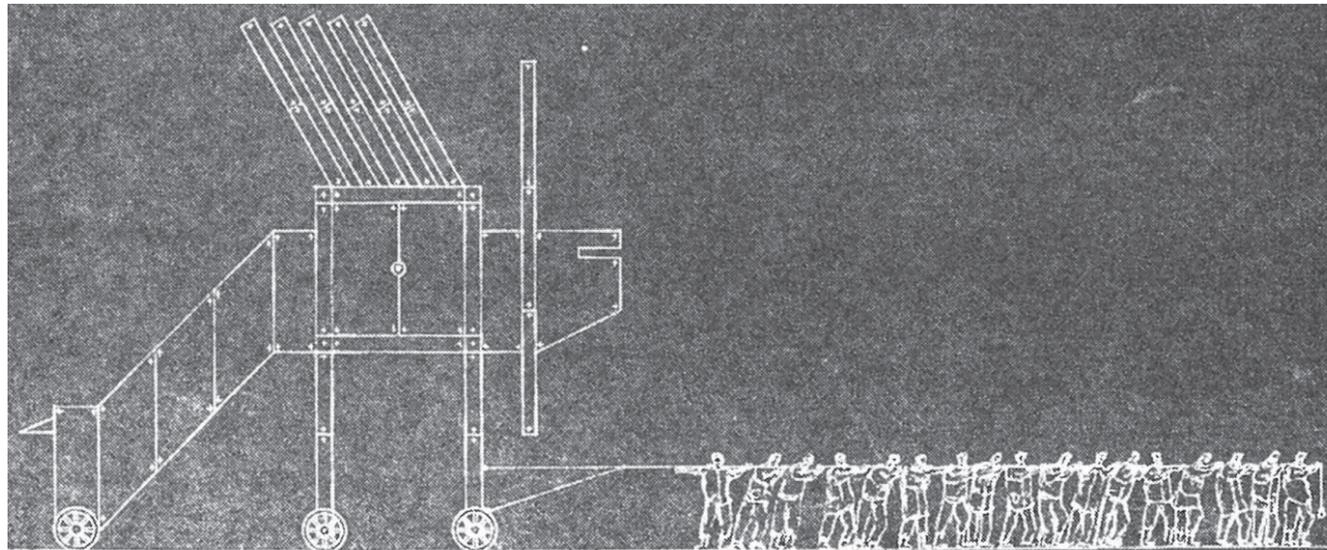
10



11



12. Alzado de la pieza Security. John Hejduk, Security.
13. Security. John Hejduk, Victims.



12

tes principales de las *masques*. En el listado de sujetos y objetos de *Victims*²⁴, el número 40 se corresponde con la pieza *Structure* como objeto y *Security* como sujeto. Mientras que en la mayoría de piezas de la *masque* el sujeto se identifica con un habitante, en esta pieza lo hace con una situación. El sujeto no es una persona. Es un estado de prevención hacia los habitantes. Sobre "la seguridad", dice: "Un vehículo motorizado (eléctrico) que puede moverse por todo el solar. Es decisión de la ciudad de Berlín el que la seguridad se ponga en marcha o no, o incluso el que esta exista"²⁵.

La pieza, como instrumento que ha de plantear un programa nuevo, tiene el fin de garantizar la seguridad. La estructura edificada se eleva 10 metros por encima del suelo para conformar una estancia a la que se accede mediante una escalera integrada en el propio armazón. Desde el exterior se puede ver que está compuesta de distintos elementos. Por un lado, la escalera permite subir a una sala definida por un cubo con cuatro patas apoyadas sobre el suelo a unos cuatro metros de altura.

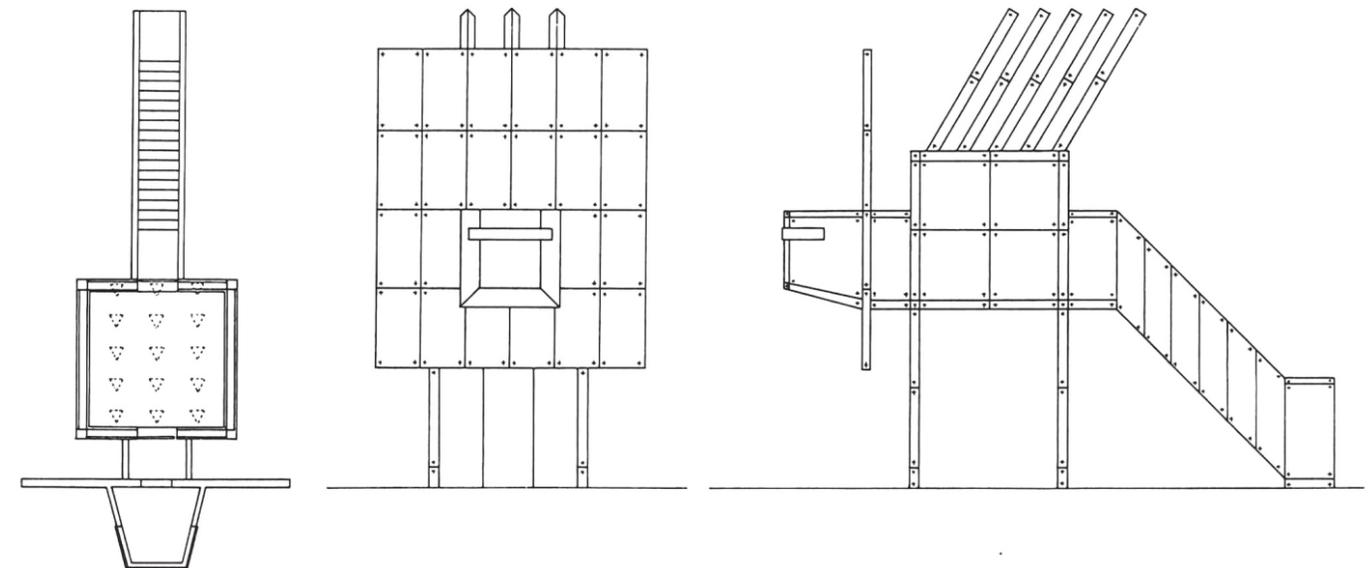
Quince tubos de sección triangular relacionan la estancia interior con el cielo, negando conexiones con el nivel del pavimento de la calle. Una vez dentro, se ha de traspasar un plano vertical suspendido que se encuentra en el lado contrario de la entrada. Después, se accede a una mirilla estrecha y horizontal que permite ver el exterior. La mirilla se encuentra por encima de un pavimento interior inclinado que incomoda a quien mira. La pieza construida en Oslo, en un dibujo de la citada publicación²⁶, es arrastrada por unas quince personas que se agarran a una cuerda tirando de ella (figura 12). Uno de sus habitantes, en el interior de la pieza, entra en relación con el cielo, que puede sentir a sus espaldas. Desde la pared suspendida en el aire verá, por la mirilla, los edificios en movimiento.

Security es un dispositivo. Posibilita la recuperación de nuevos contenidos del espacio allí donde se ubica. La expresión que trasmite la pieza, tratada como un gesto, es planteada como una representación de mimo y programa devolver los acontecimientos ocurridos, de los que nunca se libra el espacio y el lugar. La mirilla, los

24. HEJDUK, John, *op. cit. supra*, nota 13.

25. HEJDUK, John, *op. cit. supra*, nota 17.

26. HEJDUK, John, *op. cit. supra*, nota 20.



13

tubos triangulares ladeados por detrás del muro según el movimiento o la separación del suelo articulan el tiempo pasado con el tiempo presente para devolverlo conjuntamente al espacio en el cual se encuentran latentes. La estructura, desplazada por las calles de la ciudad, declama los inconmensurables acontecimientos ocurridos. *Security* se presenta en el lugar para ocupar y mover el aire que hay en la atmósfera, delimitado por las fachadas. Una pared moviéndose por encima del suelo, compuesto por el lienzo que separa la mirilla con la sala a la que se accede mediante la escalera, extirpa de la representación del plano los acontecimientos del pasado. Traslada al tiempo presente una manera de presentar los sucesos ocurridos, entrelazándose con el tiempo de los habitantes. El movimiento ocasionado por las personas que tiran de la estructura hace concebir los dos extremos de los acontecimientos sufridos, los del pasado y los del presente, en un mismo momento. Mediante una cuerda que da movimiento a la estructura, *Security* avanza como si fuera el ritual de una procesión que presenta, mediante el resto de las piezas de sus *masques*, una nueva manera

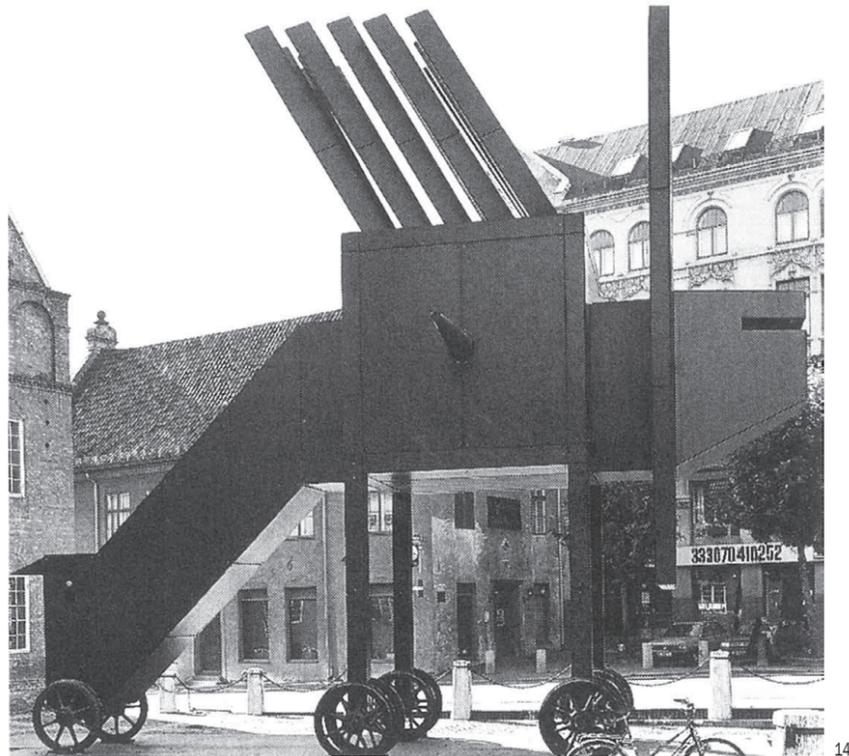
de concebir la actividad del hombre a través de la estructura. El propio suceso se supedita, porque "los humanos tienen también la capacidad de descifrar algunos estratos de mónadas. Los estratos del tiempo cristalizado en cada mónada capturan una relación específica con el universo y la conservan, como una fotografía de exposición larga"²⁷. Hejduk tiene muy claro que el espacio nunca se libra de los acontecimientos ocurridos en él, que los límites son portadores de cada suceso porque son ellos quienes los contienen. *Security* es un instrumento encargado de devolver la seguridad del conocimiento sobre lo sucedido en el espacio. Es un instrumento que transforma al habitante en su ser más íntimo y sensible al devolverle el tiempo pasado del lugar donde el ciudadano habita.

Hasta aquí, el planteamiento de John Hejduk sobre esta pieza (figura 13) son diseños que tratan de proponer nuevas relaciones entre las personas a partir de su presencia. Veamos cómo se articulan con la pieza construida.

Security es erigida en 1989 (figura 14). La pieza, construida en la ciudad de Oslo, es auspiciada por estudiantes

27. STEYERL, Hito. Desaparecidos: entrelazamiento, superposición y exhumación como lugares de indeterminación. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014, pp. 143-165.

14. *Security*, construcción de la pieza en la plaza Christiania de la ciudad de Oslo. John Hejduk, *Security*.



14

y profesores de la Escuela de Arquitectura. Se monta en la plaza de Christiania, en la antigua ciudad donde estuvo el hospital, la catedral y el primer ayuntamiento. Junto a la plaza, según comenta Astri Thán en *Architecture of the Mind*²⁸, se ubicaba una fortaleza que sirvió, a su vez, como lugar de ejecución de los ciudadanos de la resistencia durante la ocupación nazi.

Algo parecido a lo comentado ocurrió con la construcción de la pieza en Oslo. Según Astri Thán, editora de la publicación sobre la construcción, *Security* dio vida a los gruesos muros de ladrillo y piedra de sus fachadas, en las que se pudo experimentar su pasado distante. Al tomar posesión del lugar se sentía el despertar de los recuerdos que tenían que ver con la responsabilidad social

y colectiva donde la arquitectura adquiere un compromiso. La sola presencia de la pieza, su construcción en la plaza, modificó el espacio público. La intención arquitectónica se hizo presente y expresó un sentimiento que, muchas veces, únicamente se manifiesta en las ideas o en los acontecimientos. Mediante *Security*, se plantea como expresión por sí mismo.

La pieza, ubicada en la plaza, es la expresión de una intencionalidad, y aunque altere y transforme el espacio urbano con su presencia, el sentido y su relación con el lugar no llegan a ser completos. Por su escala, su figuración, el color o el contraste con las fachadas de la plaza, la calle adquirirá un nuevo sentido alegórico. La presencia de la pieza evidencia una arquitectura efímera

que sorprende por lo inusual. Su temporalidad transformará el lugar por aparecer como un ritual. Sin embargo, lo expresivo de *Security* está en mostrar la delicadeza de la mente de quien habita la estructura. La unión indisoluble de objeto y sujeto, con decenas de personas tirando de la pieza, debería poner en funcionamiento la instalación. No se ve a su ocupante, pero se hacen visibles otros motivos: los de los sentimientos cuando la seguridad del conocimiento ha sido puesta en peligro. Mediante *Security* se pondrá en marcha la búsqueda de nuevas necesidades humanas tras los enfrentamientos que han tenido lugar en Occidente. No es casual que *Victims* se ubicara en el mismo lugar donde se encontraban las cámaras de tortura durante la Segunda Guerra Mundial. Más que nunca, la seguridad debe ser entendida para dar garantías. Durante el tiempo en que la estructura es movida, alterará el espacio al despertar nuevas condiciones. Hejduk invierte el orden de las cosas. *Security* plantea unas intencionalidades que están muy alejadas de satisfacer unas necesidades. Es al revés. Su puesta en marcha suscita la búsqueda de nuevas necesidades que requiere la humanidad. Como si fuera una tradición ancestral, el movimiento, accionado por los habitantes, transforma el significado del espacio, dándole "unos sentidos que no revelan, en trayectos que no se previenen"²⁹, sino que, más bien, están por evidenciarse. La prioridad de garantizar la seguridad no se alcanza mediante la presencia de la pieza. No es un objeto militar que nos defiende. La evidencia de la sensibilidad es el medio para suscitar nuevas condiciones del espacio. Aunque *Security* sea una pieza temporal que modifica el espacio allí donde se ubica, realmente es su habitante quien presenta su transformación. Lo efímero de la pieza no se encuentra en la presencia de la instalación en un momento concreto, más bien se encuentra en lo fugaz de las sensaciones cuando son presentadas, cuando son expresión y cuando son sentidas como tales.

Security no es un edificio que posibilita mejoras según aquello que una sociedad necesita. No es moneda de cambio. Quien mejor ha explicado, por la sencillez de sus palabras, estas condiciones sobre las relaciones de

las personas en el mundo que habitamos ha sido Josep Quetglas dando voz a Karl Marx. Si en la cita cambiamos el vocablo "amor" por "necesidad", "sentimientos" o "sensibilidad", veremos que la búsqueda de las necesidades es una relación entre iguales que va más allá de satisfacer una escasez a través de la abundancia. Josep Quetglas dice:

"Marx escribe sobre el amor en uno de los cuadernos de los Manuscritos de economía y filosofía, de 1844. Con citas de Shakespeare, ha descrito el mecanismo del dinero como proceso inversor, que trastoca el mundo y lo vuelve otro, que convierte cualquier cosa en su contraria: al cobarde en valiente, al delincuente en juez, al inculto en sabio, al boticario en presidente.

Y pasa Marx a describir la equivalencia entre las mercancías, cada una convertible en cualquier otra: dentro del mundo hecho mercado, dentro del mercado hecho mundo, cualquier cosa se puede trocar por cualquier otra, por dispares que sean. Puedo ir al mercado con libros de geografía y salir de él con unos zapatos; puedo cambiar una bicicleta por horas de trabajo en un hotel; muslos de marquesa pueden valer muebles de Ikea. Todo gracias al traductor universal, el dinero, que sorbe el carácter de cualquier cosa hasta volverla homogénea a todas las otras, representantes y representadas todas ellas por el dinero. Todas las cosas, excepto una, intraducible, solitaria, exclusiva, que solo se puede trocar por ella misma. Esta cosa, dice Marx, es el amor:

"Supón al hombre como hombre y su relación con el mundo como una relación humana: entonces, solo puedes intercambiar amor por amor, confianza por confianza [...]. Si amas sin desvelar amor, es decir, si tu amor, como amor, no produce amor recíproco, si mediante tu exteriorización vital como hombre amante no te conviertes en hombre amado, entonces tu amor es impotente, es una desgracia"³⁰.

El espacio transformado mediante *Security*, ocupando el aire que hay entre los límites de la plaza, se consigue mediante la elegancia que supone mostrar un sentimiento. Las sensibilidades no pueden presentarse

29. QUETGLAS, Josep. Nubes, ángeles, ciudades. *Escritos colegiales*. Barcelona: ACTAR, 1997, p. 196.

30. QUETGLAS, Josep. Fuyles d'amor. *Restes d'arquitectura i de crítica de la cultura*. Barcelona: Arcadia, 2017, pp. 193-194.

sin su habitante. El gesto es quien acciona la pieza para establecer asociaciones con la expresión de lo desconocido, hacia nuevas búsquedas. Las nuevas necesidades, los nuevos programas, serán el medio con el que Hejduk tratará de pronunciar palabras difíciles de oír en el espacio público. Este es el planteamiento de inicio en sus propuestas para las *Masques*. Son sus habitantes quienes las ponen en funcionamiento.

Sin embargo, para terminar, cabría decir que no deja de ser disonante la construcción de las piezas en Oslo o Berlín cuando la instalación olvida al sujeto. No disponer del habitante, aquel que completa sus arquitecturas, hace que la propia pieza se constituya desde su ausencia: evidencia por sí misma su finalidad al dar muestras de la necesidad de sensibilidades humanas, del sujeto. ■

Bibliografía citada:

- HEJDUK, John. Berlin Masque. En *Chelsea*, Nueva York: otoño, 1982, n.º 41.
- HEJDUK, John. *Mask of Medusa*. Nueva York: Rizzoli, 1985.
- HEJDUK, John. *Pewter Wings, Golden Horn, Stone Veils*. Nueva York: The Monacelli Press, 1997.
- HEJDUK, John. *Security*. Oslo: Aventura Forlag, 1995.
- HEJDUK, John. *The Collapse of Time*. Londres: Architectural Association, 1986.
- HEJDUK, John. *Víctimas*. Murcia: Yerba, 1993.
- HEJDUK, John. *Victims*. Londres: Architectural Association, 1986.
- HEJDUK, John. *Vladivostok*. Nueva York: Rizzoli, 1989.
- Internationale Bauausstellung Berlin 1987: Projektübersicht*. Berlín: BAU, 1987.
- KLEIHUES, Josef Paul, ed. *Dokumentation. Offener Wettbewerb. Berlin, Südliche Friedrichstadt Gestaltung des Geländes des ehemaligen Prinz-Albrecht-Palais*. Berlín: Internationale Bauausstellung Berlin, 1985.
- NICOLL, Allardyce. *Mask, mimes and miracles*, Nueva York: Cooper Square Publishers, 1963.
- QUETGLAS, Josep. Fuyles d'amor. *Restes d'arquitectura i de crítica de la cultura*. Barcelona: Arcadia, 2017, pp. 193-196.
- QUETGLAS, Josep. Nubes, ángeles, ciudades. *Escritos colegiales*. Barcelona: ACTAR, 1997, pp. 188-209.
- SÁNCHEZ-ROBLES, Cecilio, et al., eds. *John Hejduk. Seminario de arquitectura*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2004.
- STEYERL, Hito. Desaparecidos: entrelazamiento, superposición y exhumación como lugares de indeterminación. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- STRAND, Paul. *Time in New England*. Nueva York: Phaidon, 1980.

Carlos Barberá Pastor (Valencia, 1970). Profesor de Composición Arquitectónica. Departamento de Expresión Gráfica, Composición y Proyectos. Universidad de Alicante. Es doctor arquitecto por la UPV con la tesis titulada *Variaciones de la Bye House de John Hejduk*. Escribe tres artículos para la revista *Massilia* sobre Hejduk, escribe para la revista *RITA -Revista Indexada de Textos Académicos-*, ha publicado en la colección de arquitectura *ear* de la Escuela de Arquitectura de Reus, ha escrito sobre el arquitecto Josep Llinàs en la revista *TC* y sobre el arquitecto Juan Marco en la revista *Summa +*. Ha participado en numerosos congresos con ponencias sobre John Hejduk, Le Corbusier, Josep Lluís Sert y Miró, o Hans Scharoun. Forma parte del grupo de investigación del Área de Composición Arquitectónica de la Universidad de Alicante. Actualmente está escribiendo un libro sobre las clases de Composición Arquitectónica 1 en el Grado en Fundamentos de la Arquitectura en la Universidad de Alicante.