

19

• **EDITORIAL** • **LA ARQUITECTURA SALE A ESCENA** / ARCHITECTURE EMERGES ON THE SCENE. Amadeo Ramos-Carranza • **ENTRE LÍNEAS** • **SVERRE FEHN: EL LUGAR COMO SOPORTE** / SVERRE FEHN: THE PLACE AS A SUPPORT. Antonio Millán Gómez • **ARTÍCULOS** • **CENTRAAL BEHEER: LOS LÍMITES DEL ESTRUCTURALISMO EN LA CONFIGURACIÓN DE UN ESPACIO-SOPORTE** / CENTRAAL BEHEER: THE LIMITS OF STRUCTURALISM IN THE CONFIGURATION OF A SUPPORT-SPACE. Rebeca Merino del Río; Julio Grijalba Bengoetxea • **EL CONCEPTO DE LOW ROAD DE STEWART BRAND COMO FUNDAMENTO DE ESTRATEGIAS PARA LA ADAPTABILIDAD DE LOS ESPACIOS EN LA VIVIENDA CONTEMPORÁNEA** / STEWART BRAND'S CONCEPT OF *LOW ROAD* AS A BASIS FOR STRATEGIES AND ADAPTABILITY OF SPACES IN CONTEMPORARY HOUSING. José Luis Bezos Alonso • **OBJETOS EN LA CIUDAD. DONALD JUDD Y EL PROYECTO PARA LA CALLE STEINBERGGASSE DE WINTERTHUR** / OBJECTS IN THE CITY. DONALD JUDD AND THE PROJECT FOR THE STEINBERGGASSE STREET IN WINTERTHUR. Pablo Llamazares Blanco; Fernando Zaparaín Hernández; Jorge Ramos Jular • **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 • **THE WEATHER PROJECT: DESPLAZAMIENTOS, ANDAMIAJES Y MODELOS METEOROLÓGICOS PARA UNA EVALUACIÓN CRÍTICA DEL ESCENARIO PÚBLICO** / *THE WEATHER PROJECT*: DISPLACEMENTS, SCAFFOLDING AND METEOROLOGICAL MODELS FOR A CRITICAL EVALUATION OF THE PUBLIC DISPLAY. Tomás García Piriz • **EL ESPACIO DE LA EXPERIENCIA EN LAS ARQUITECTURAS DE RICHARD HAMILTON** / THE SPACE OF EXPERIENCE IN THE ARCHITECTURE OF RICHARD HAMILTON. Luz Paz-Agras • **JAMES STIRLING Y EL PROYECTO DE LA TATE GALLERY EN ALBERT DOCK, LIVERPOOL, 1982-88** / JAMES STIRLING AND THE TATE GALLERY PROJECT IN ALBERT DOCK, LIVERPOOL, 1982-88. Eusebio Alonso García • **RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS** • **JOHN HEJDUK: VÍCTIMAS**. Gabriel Bascones de la Cruz • **KEVIN LYNCH: THE IMAGE OF THE CITY**. José Manuel López-Peláez • **CARMEN DÍEZ MEDINA; JAVIER MONCLÚS (EDS.): VISIONES URBANAS DE LA CULTURA DEL PLAN AL URBANISMO PAISAJÍSTICO**. María Teresa Pérez-Cano

arquitectura y espacio-soporte

N19

20
18

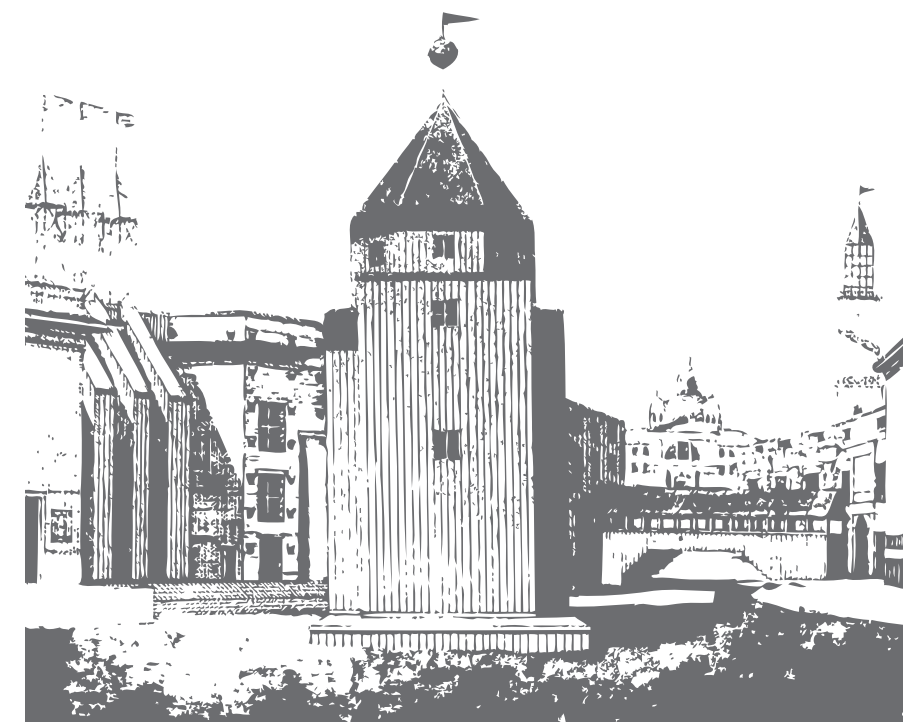
ARQUITECTURA Y ESPACIO-SOPORTE

19



ARQUITECTURA Y ESPACIO-SOPORTE

19



REVISTA PROYECTO PROGRESO ARQUITECTURA

N19

arquitectura y espacio-soporte



PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA. **N19**, NOVIEMBRE 2018 (AÑO IX)

arquitectura y espacio–soporte

DIRECCIÓN

Dr. Amadeo Ramos Carranza. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.

SECRETARIA

Dr. Rosa María Añón Abajas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.

EQUIPO EDITORIAL

Edición:

Dr. Rosa María Añón Abajas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. Miguel Ángel de la Cova Morillo–Velarde. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Juan José López de la Cruz. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. Germán López Mena. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. Francisco Javier Montero Fernández. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Guillermo Pavón Torrejón. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. Alfonso del Pozo Barajas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. Amadeo Ramos Carranza. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Asesores externos a la edición:

Dr. Alberto Altés Arlandis. Post–Doctoral Research Fellow. Architecture Theory Chair . Department of Architecture. TUDelft. Holanada

Dr. José Altés Bustelo. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valladolid. España.

Dr. José de Coca Leicher. Escuela de Arquitectura y Geodesia. Universidad de Alcalá de Henares. España.

Dr. Jaume J. Ferrer Fores. Escola Tècnica Superior d’Arquitectura de Barcelona. Universitat Politècnica de Catalunya. España.

Carlos Arturo Bell Lemus. Facultad de Arquitectura. Universidad del Atlántico. Colombia.

Carmen Peña de Urquía, architect en RSH–P. Londres. Reino Unido.

Dra. Marta Sequeira. CIAUD, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, Portugal.

SECRETARÍA TÉCNICA

Gloria Rivero Lamela, arquitecto. Becaria Personal Investigador en Formación. Universidad de Sevilla. España.

MAQUETA DE LA PORTADA

Miguel Ángel de la Cova Morillo–Velarde

DISEÑO GRÁFICO DE LA MAQUETACIÓN

Maripi Rodríguez

MAQUETACIÓN DE LA PORTADA

Álvaro Borrego Plata

ISSN–ed. impresa: 2171–6897

ISSN–ed. electrónica: 2173–1616

DOI: http://dx.doi.org/10.12795/ppa

DEPÓSITO LEGAL: SE–2773–2010

PERIODICIDAD DE LA REVISTA: MAYO Y NOVIEMBRE

IMPRIME: PODIPRINT



INICIATIVA DEL GRUPO DE INVESTIGACION HUM–632
“PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA”
http://www.proyectoprogresoarquitectura.com

COORDINADORES DE LOS CONTENIDOS DEL NÚMERO

Dr. Rosa María Añón Abajas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.

Dr. Amadeo Ramos Carranza. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universiad de Sevilla.

COMITÉ CIÉNTIFICO

Dr. Gonzalo Díaz Recaséns. Catedrático Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. José Manuel López Peláez. Catedrático Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid. España.

Dr. Víctor Pérez Escolano. Catedrático Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. Jorge Torres Cueco. Catedrático Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universitat Politècnica de València. España.

Dr. Armando Dal’Fabbro. Professore Associato. Dipartimento di progettazione architettonica, Facoltà di Architettura, Universitat Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Italia.

Dr. Anne–Marie Chatelêt. Professeur Titulaire. Histoire et Cultures Architecturales. École Nationale Supérieure d’Architecture de Stragbourg, Francia.

EDITA

Editorial Universidad de Sevilla.

LUGAR DE EDICIÓN

Sevilla.

DIRECCIÓN CORRESPONDENCIA CIENTÍFICA

E.T.S. de Arquitectura. Avda Reina Mercedes, nº 2 41012–Sevilla. Amadeo Ramos Carranza, Dpto. Proyectos Arquitectónicos. e–mail: revistappa.direccion@gmail.com

EDICIÓN ON–LINE

Portal informático https://revistascientificas.us.es/index.php/ppa
Portalinformático G.I.HUM–632 http://www.proyectoprogresoarquitectura.com
Portal informático Editorial Universidad de Sevilla http://www.editorial.us.es/

© EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA, 2017.
Calle Porvenir, 27. 41013 SEVILLA. Tfs. 954487447 / 954487451
Fax 954487443. [eus4@us.es] [http://www.editorial.us.es]

© TEXTOS: SUS AUTORES, 2017.

© IMÁGENES: SUS AUTORES Y/O INSTITUCIONES, 2017.

SUSCRIPCIONES, ADQUISICIONES Y CANJE
revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA
Editorial Universidad de Sevilla.
Calle Porvenir, 27. 41013 SEVILLA. Tfs. 954487447 / 954487451
Fax 954487443

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta revista puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Las opiniones y los criterios vertidos por los autores en los artículos firmados son responsabilidad exclusiva de los mismos.

REVISTA



COLABORA DEPARTAMENTO DE PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS
Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.
http://www.departamento.us.es/dpaetsas

revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA

Nuestra revista, fundada en el año 2010, es una iniciativa del Grupo de Investigación de la Universidad de Sevilla HUM–632 “*proyecto, progreso, arquitectura*” y tiene por objetivo compartir y debatir sobre investigación en arquitectura. Es una publicación científica con periodicidad semestral, en formato papel y digital, que publica trabajos originales que no hayan sido publicados anteriormente en otras revistas. Queda establecido el sistema de arbitraje para la selección de artículos a publicar mediante dos revisores externos –sistema doble ciego– siguiendo los protocolos habituales para publicaciones científicas seriadas. Los títulos, resúmenes y palabras clave de los artículos se publican también en lengua inglesa.

“*proyecto, progreso, arquitectura*” presenta una estructura clara, sencilla y flexible. Trata todos los temas relacionados con la teoría y la práctica del proyecto arquitectónico. Las distintas “temáticas abiertas” que componen nuestra línea editorial, son las fuentes para la conjunción de investigaciones diversas.

La revista va dirigida a arquitectos, estudiantes, investigadores y profesionales relacionados con el proyecto y la realización de la obra de arquitectura.

Our journal, “proyecto, progreso, arquitectura”, founded in 2010, is an initiative of the Research Group HUM–632 of the University of Seville and its objective is the sharing and debating of research within architecture. This six–monthly scientific publication, in paper and digital format, publishes original works that have not been previously published in other journals. The article selection process consists of a double blind system involving two external reviewers, following the usual protocols for serial scientific publications. The titles, summaries and key words of articles are also published in English.

“proyecto, progreso, arquitectura” *presents a clear, easy and flexible structure. It deals with all the subjects relating to the theory and the practise of the architectural project. The different “open themes” that compose our editorial line are sources for the conjunction of diverse investigations.*

The journal is directed toward architects, students, researchers and professionals related to the planning and the accomplishment of the architectural work.

SISTEMA DE ARBITRAJE

EVALUACIÓN EXTERNA POR PARES Y ANÓNIMA.

El Consejo Editorial de la revista, una vez comprobado que el artículo cumple con las normas relativas a estilo y contenido indicadas en las directrices para los autores, remitirá el artículo a dos expertos revisores anónimos dentro del campo específico de investigación y crítica de arquitectura, según el modelo doble ciego.

Basándose en las recomendaciones de los revisores, el director de la revista comunicará a los autores el resultado motivado de la evaluación por correo electrónico, en la dirección que éstos hayan utilizado para enviar el artículo. El director comunicará al autor principal el resultado de la revisión (publicación sin cambios; publicación con correcciones menores; publicación con correcciones importantes; no aconsejable para su publicación), así como las observaciones y comentarios de los revisores.

Si el manuscrito ha sido aceptado con modificaciones, los autores deberán reenviar una nueva versión del artículo, atendiendo a las demandas y sugerencias de los evaluadores externos. Si lo desean, los autores pueden aportar también una carta al Consejo Editorial en la que indicarán el contenido de las modificaciones del artículo. Los artículos con correcciones importantes podrán ser remitidos al Consejo Asesor y/o Científico para verificar la validez de las modificaciones efectuadas por el autor.

EXTERNAL ANONYMOUS PEER REVIEW.

When the Editorial Board of the magazine has verified that the article fulfils the standards relating to style and content indicated in the instructions for authors, the article will be sent to two anonymous experts, within the specific field of architectural investigation and critique, for a double blind review.

The Director of the magazine will communicate the result of the reviewers’ evaluations, and their recommendations, to the authors by electronic mail, to the address used to send the article. The Director will communicate the result of the review (publication without changes; publication with minor corrections; publication with significant corrections; its publication is not advisable), as well as the observations and comments of the reviewers, to the main author.

If the manuscript has been accepted with modifications, the authors will have to resubmit a new version of the article, addressing the requirements and suggestions of the external reviewers. If they wish, the authors can also send a letter to the Editorial Board, in which they will indicate the content of the modifications of the article. The articles with significant corrections can be sent to Advisory and/or Scientific Board for verification of the validity of the modifications made by the author.

INSTRUCCIONES A AUTORES PARA LA REMISIÓN DE ARTÍCULOS

NORMAS DE PUBLICACIÓN

Instrucciones a autores: extensión máxima del artículo, condiciones de diseño –márgenes, encabezados, tipo de letra, cuerpo del texto y de las citas–, composición primera página, forma y dimensión del título y del autor, condiciones de la reseña biográfica, del resumen, de las palabras claves, de las citas, de las imágenes –numeración en texto, en pié de imágenes, calidad de la imagen y autoría o procedencia– y de la bibliografía en http://www.proyectoprogresoarquitectura.com

PUBLICATION STANDARDS

Instructions to authors: maximum length of the article, design conditions (margins, headings, font, body of the text and quotations), composition of the front page, form and size of the title and the name of the author, conditions of the biographical review, the summary, key words, quotations, images (text numeration, image captions, image quality and authorship or origin) and of the bibliography in http://www.proyectoprogresoarquitectura.com

SERVICIOS DE INFORMACIÓN

CALIDAD EDITORIAL

La Editorial Universidad de Sevilla cumple los criterios establecidos por la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora para que lo publicado por el mismo sea reconocido como “de impacto” (Ministerio de Ciencia e Innovación, Resolución 18939 de 11 de noviembre de 2008 de la Presidencia de la CNEAI, Apéndice I, BOE nº 282, de 22.11.08).

La Editorial Universidad de Sevilla forma parte de la U.N.E. (Unión de Editoriales Universitarias Españolas) ajustándose al sistema de control de calidad que garantiza el prestigio e internacionalidad de sus publicaciones.

PUBLICATION QUALITY

The Editorial Universidad de Sevilla fulfils the criteria established by the National Commission for the Evaluation of Research Activity (CNEAI) so that its publications are recognised as “of impact” (Ministry of Science and Innovation, Resolution 18939 of 11 November 2008 on the Presidency of the CNEAI, Appendix I, BOE No 282, of 22.11.08).

The Editorial Universidad de Sevilla operates a quality control system which ensures the prestige and international nature of its publications, and is a member of the U.N.E. (Unión de Editoriales Universitarias Españolas–Union of Spanish University Publishers).

Los contenidos de la revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA aparece en:

bases de datos: indexación



WoS. Arts & Humanities Citation Index

WoS. ESCI - Emerging Sources Citation Index

SCOPUS

AVERY. Avery Index to Architectural Periodicals

REBID. Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico

REDALYC. Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal.

EBSCO. Fuente Académica Premier

EBSCO. Art Source

DOAJ. Directory of Open Access Journals

PROQUEST (Arts & Humanities, full text)

DIALNET

ISOC (Producida por el CCHS del CSIC)

DRIJ. Directory of Research Journals Indexing

SJR (2017): 0.100, H index: 2

catalogaciones: criterios de calidad

RESH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades).

Catálogos CNEAI (16 criterios de 19). ANECA (18 criterios de 21). LATINDEX (35 criterios sobre 36).

DICE (CCHS del CSIC, ANECA).

MIAR, Matriu d'Informació per a l'Avaluació de Revistes. IDCS 2018: 10,300. Campo ARQUITECTURA

CLASIFICACIÓN INTEGRADA DE REVISTAS CIENTÍFICAS (CIRC–CSIC): B

CARHUS 2014: B

ERIHPLUS

SCIRUS, for Scientific Information.

ULRICH'S WEB, Global Serials Directory.

ACTUALIDAD IBEROAMERICANA.

catálogos on–line bibliotecas notables de arquitectura:

CLIO. Catálogo on–line. Columbia University. New York

HOLLIS. Catálogo on–line. Harvard University. Cambridge. MA

SBD. Sistema Bibliotecario e Documentale. Instituto Universitario di Architettura di Venezia

OPAC. Servizi Bibliotecari di Ateneo. Biblioteca Centrale. Politecnico di Milano

COPAC. Catálogo colectivo (Reino Unido)

SUDOC. Catálogo colectivo (Francia)

ZBD. Catálogo colectivo (Alemania)

REBIUN. Catálogo colectivo (España)

OCLC. WorldCat (Mundial)

DECLARACIÓN ÉTICA SOBRE PUBLICACIÓN Y MALAS PRÁCTICAS

La revista PROYECTO, PROGRESO ARQUITECTURA (PPA) está comprometida con la comunidad académica en garantizar la ética y calidad de los artículos publicados. Nuestra revista tiene como referencia el Código de Conducta y Buenas Prácticas que, para editores de revistas científicas define el COMITÉ DE ÉTICA DE PUBLICACIONES (COPE).

Así nuestra revista garantiza la adecuada respuesta a las necesidades de los lectores y autores, asegurando la calidad de lo publicado, protegiendo y respetando el contenido de los artículos y la integridad de los mismo. El Consejo Editorial se compromete a publicar las correcciones, aclaraciones, retracciones y disculpas cuando sea preciso.

En cumplimiento de estas buenas prácticas, la revista PPA tiene publicado el sistema de arbitraje que sigue para la selección de artículos así como los criterios de evaluación que deben aplicar los evaluadores externos –anónimos y por pares, ajenos al Consejo Editorial–. La revista PPA mantiene actualizado estos criterios, basados exclusivamente en la relevancia científica del artículo, originalidad, claridad y pertinencia del trabajo presentado.

Nuestra revista garantiza en todo momento la confidencialidad del proceso de evaluación: el anonimato de los evaluadores y de los autores; el contenido evaluado; el informe razonado emitidos por los evaluadores y cualquier otra comunicación emitida por los consejos editorial, asesor y científico si así procediese.

Igualmente queda afectado de la máxima confidencialidad las posibles aclaraciones, reclamaciones o quejas que un autor desee remitir a los comités de la revista o a los evaluadores del artículo.

La revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA (PPA) declara su compromiso por el respecto e integridad de los trabajos ya publicados. Por esta razón, el plagio está estrictamente prohibido y los textos que se identifiquen como plagio o su contenido sea fraudulento, serán eliminados o no publicados de la revista PPA. La revista actuará en estos casos con la mayor celeridad posible. Al aceptar los términos y acuerdos expresados por nuestra revista, los autores han de garantizar que el artículo y los materiales asociados a él son originales o no infringen derechos de autor. También los autores tienen que justificar que, en caso de una autoría compartida, hubo un consenso pleno de todos los autores afectados y que no ha sido presentado ni publicado con anterioridad en otro medio de difusión.

ETHICS STATEMENT ON PUBLICATION AND BAD PRACTICES

PROYECTO, PROGRESO ARQUITECTURA (PPA) makes a commitment to the academic community by ensuring the ethics and quality of its published articles. As a benchmark, our journal uses the Code of Conduct and Good Practices which, for scientific journals, is defined for editors by the PUBLICATION ETHICS COMMITTEE (COPE).

Our journal thereby guarantees an appropriate response to the needs of readers and authors, ensuring the quality of the published work, protecting and respecting the content and integrity of the articles. The Editorial Board will publish corrections, clarifications, retractions and apologies when necessary.

In compliance with these best practices, PPA has published the arbitration system that is followed for the selection of articles as well as the evaluation criteria to be applied by the anonymous, external peer–reviewers. PPA keeps these criteria current, based solely on the scientific importance, the originality, clarity and relevance of the presented article.

Our journal guarantees the confidentiality of the evaluation process at all times: the anonymity of the reviewers and authors; the reviewed content; the reasoned report issued by the reviewers and any other communication issued by the editorial, advisory and scientific boards as required.

Equally, the strictest confidentiality applies to possible clarifications, claims or complaints that an author may wish to refer to the journal's committees or the article reviewers.

PROYECTO, PROGRESO ARQUITECTURA (PPA) declares its commitment to the respect and integrity of work already published. For this reason, plagiarism is strictly prohibited and texts that are identified as being plagiarized, or having fraudulent content, will be eliminated or not published in PPA. The journal will act as quickly as possible in such cases. In accepting the terms and conditions expressed by our journal, authors must guarantee that the article and the materials associated with it are original and do not infringe copyright. The authors will also have to warrant that, in the case of joint authorship, there has been full consensus of all authors concerned and that the article has not been submitted to, or previously published in, any other media.

editorial

- LA ARQUITECTURA SALE A ESCENA / ARCHITECTURE EMERGES ON THE SCENE**
Amadeo Ramos–Carranza; Rosa María Añón–Abajas – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.12>) 12

entre líneas

- SVERRE FEHN: EL LUGAR COMO SOPORTE / SVERRE FEHN: THE PLACE AS A SUPPORT**
Antonio Millán Gómez – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.01>) 16

artículos

- CENTRAAL BEHEER: LOS LÍMITES DEL ESTRUCTURALISMO EN LA CONFIGURACIÓN DE UN ESPACIO–SOPORTE / CENTRAAL BEHEER: THE LIMITS OF STRUCTURALISM IN THE CONFIGURATION OF A SUPPORT–SPACE**
Rebeca Merino del Río; Julio Grijalba Bengoetxea – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.02>) 36

- EL CONCEPTO DE LOW ROAD DE STEWART BRAND COMO FUNDAMENTO DE ESTRATEGIAS PARA LA ADAPTABILIDAD DE LOS ESPACIOS EN LA VIVIENDA CONTEMPORÁNEA / STEWART BRAND'S CONCEPT OF LOW ROAD AS A BASIS FOR STRATEGIES AND ADAPTABILITY OF SPACES IN COMTEMPORARY HOUSING**
José Luis Bezos Alonso – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.03>) 56

- OBJETOS EN LA CIUDAD. DONALD JUDD Y EL PROYECTO PARA LA CALLE STEINBERGGASSE DE WINTERTHUR / OBJECTS IN THE CITY. DONALD JUDD AND THE PROJECT FOR THE STEINBERGGASSE STREET IN WINTERTHUR**
Pablo Llamazares Blanco; Fernando Zaparaín Hernández; Jorge Ramos Jular – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.04>) 70

- 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 – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.05>) 84

- THE WEATHER PROJECT: DESPLAZAMIENTOS, ANDAMIAJES Y MODELOS METEOROLÓGICOS PARA UNA EVALUACIÓN CRÍTICA DEL ESCENARIO PÚBLICO / THE WEATHER PROJECT: DISPLACEMENTS, SCAFFOLDING AND METEOROLOGICAL MODELS FOR A CRITICAL EVALUATION OF THE PUBLIC DISPLAY**
Tomás García Piríz – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.06>) 100

- EL ESPACIO DE LA EXPERIENCIA EN LAS ARQUITECTURAS DE RICHARD HAMILTON / THE SPACE OF EXPERIENCE IN THE ARCHITECTURE OF RICHARD HAMILTON**
Luz Paz–Ágras – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.07>) 118

- JAMES STIRLING Y EL PROYECTO DE LA TATE GALLERY EN ALBERT DOCK, LIVERPOOL, 1982–88 / JAMES STIRLING AND THE TATE GALLERY PROJECT IN ALBERT DOCK, LIVERPOOL, 1982–88**
Eusebio Alonso García – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.08>) 134

reseña bibliográfica TEXTOS VIVOS

- JOHN HEJDUK: VICTIMAS**
Gabriel Bascones de la Cruz – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.09>) 152

- KEVIN LYNCH: THE IMAGE OF THE CITY**
José Manuel López–Peláez – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.10>) 154

- CARMEN DÍEZ MEDINA; JAVIER MONCLÚS FRAGA (EDS.): VISIONES URBANAS DE LA CULTURA DEL PLAN AL URBANISMO PAISAJÍSTICO**
María Teresa Pérez–Cano – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.11>) 156

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.

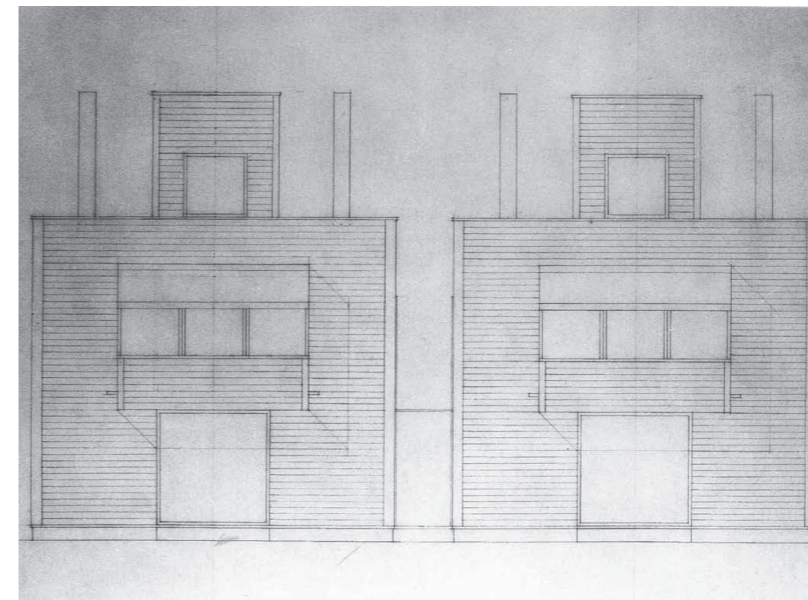
La *New England Masque*, en su condición de proyecto, es capaz de presentar vínculos que son específicos de la pintura, el teatro o el cine, con toda la implicación que tiene para la arquitectura. Tal y como dice Hejduk, *Comtesse d'Haussonville*, de Ingres, *Mourning Becomes Electra*, de Eugene O'Neill, *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 conviviencias 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/>

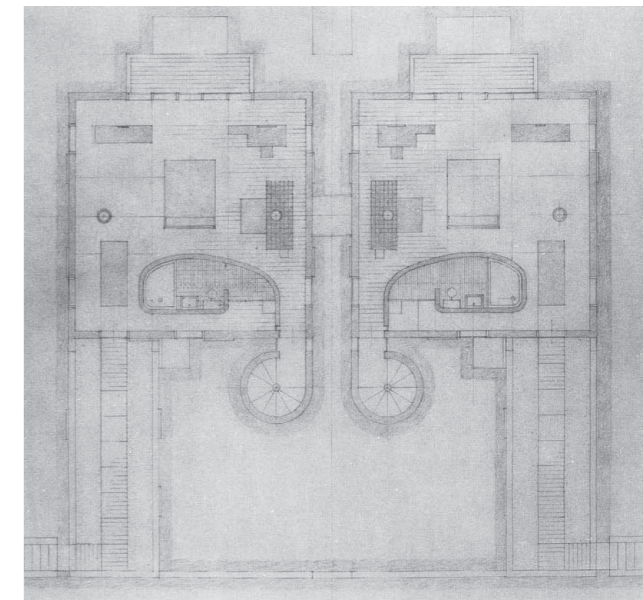
5. "El cuadro de madame d'Haussonville se relaciona con la *New England House*. Tendrás que incluir el libro que me dio Gloria en 1949, *Time in New England*, de Paul Strand. La película *Mourning Becomes Electra*, 1952, y la visita a Deerfield, Massachusetts, alrededor de 1965, que fue muy importante -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).

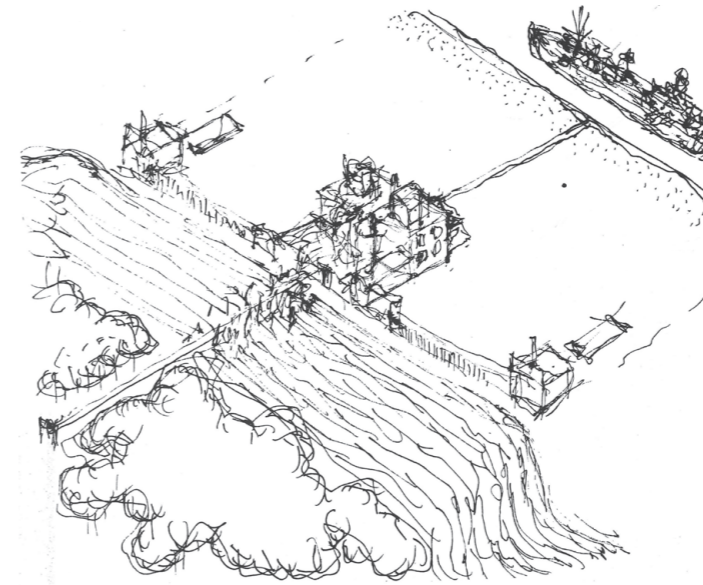
7. "Te diré lo que creo que es la casa La Roche. Entrás ahí y hay una gran sala que tiene tres plantas de altura -yo llamo a ese espacio la 'zona de congregación'-. Subes las escaleras y hay un balcón: es el púlpito. Esto podría ser el altar, esta mesa de mármol negro que parece estar levitando. Sale 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).



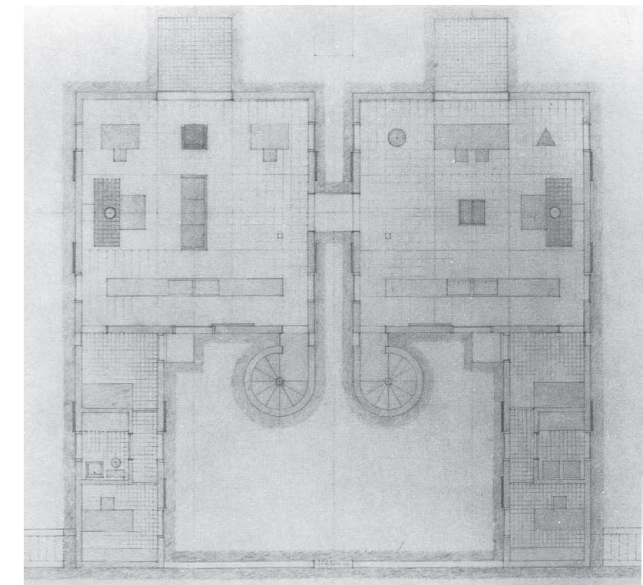
2



4

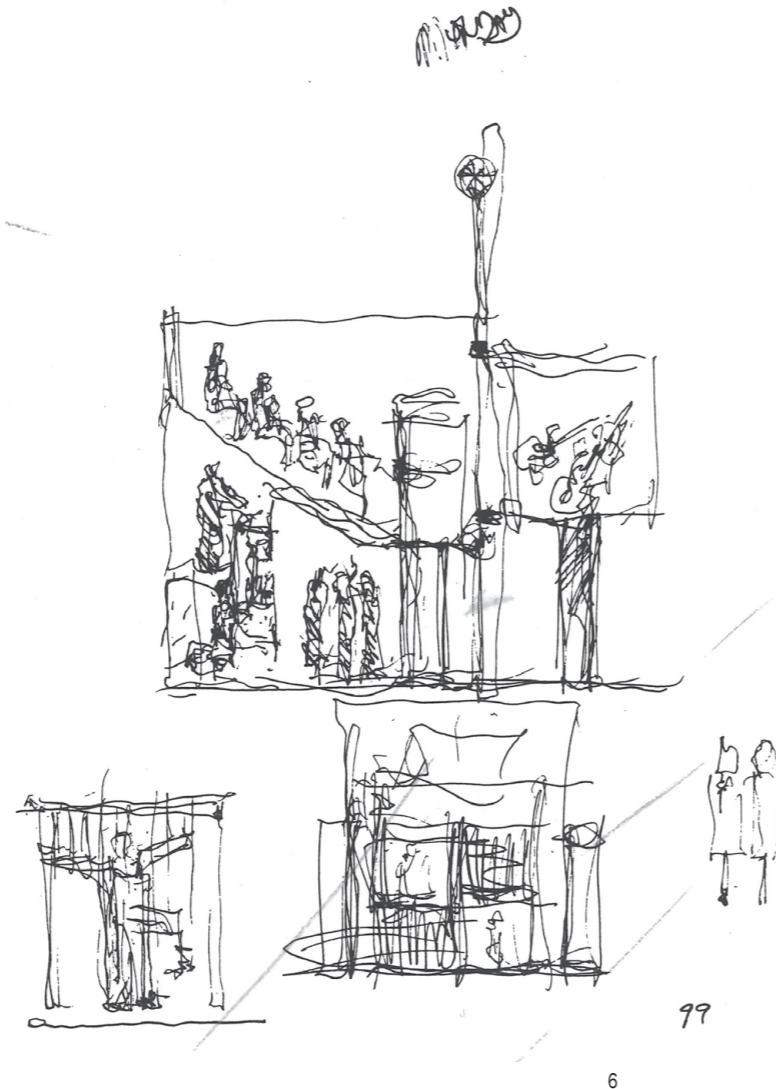


3



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 trasmite 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

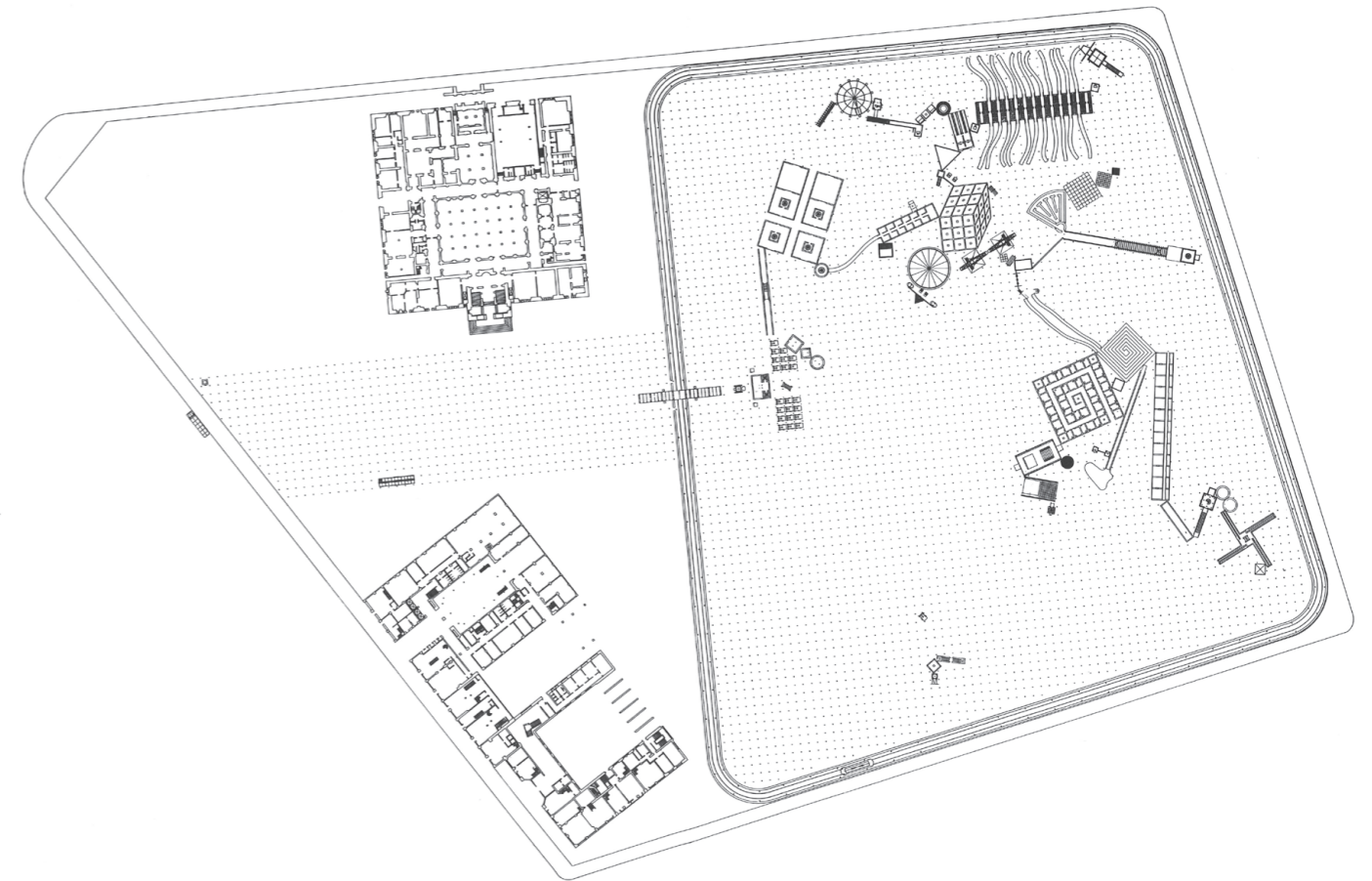
posibilidad de transformar los significados. Mediante las piezas llena la ciudad de gestos que, allí donde se ubican, convierten el lugar en inquietantes situaciones.

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.

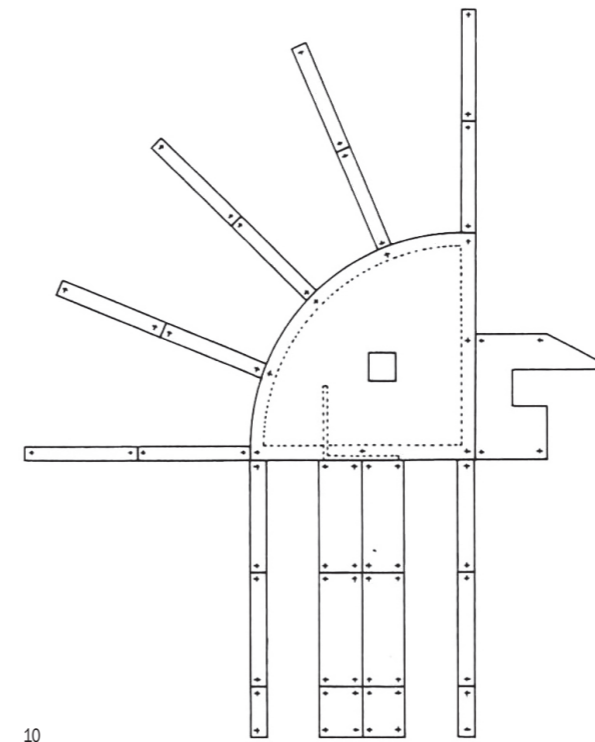
19. HEJDUK, John. *The Colapse of Time*, Londres: Architectural Association, 1986.

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

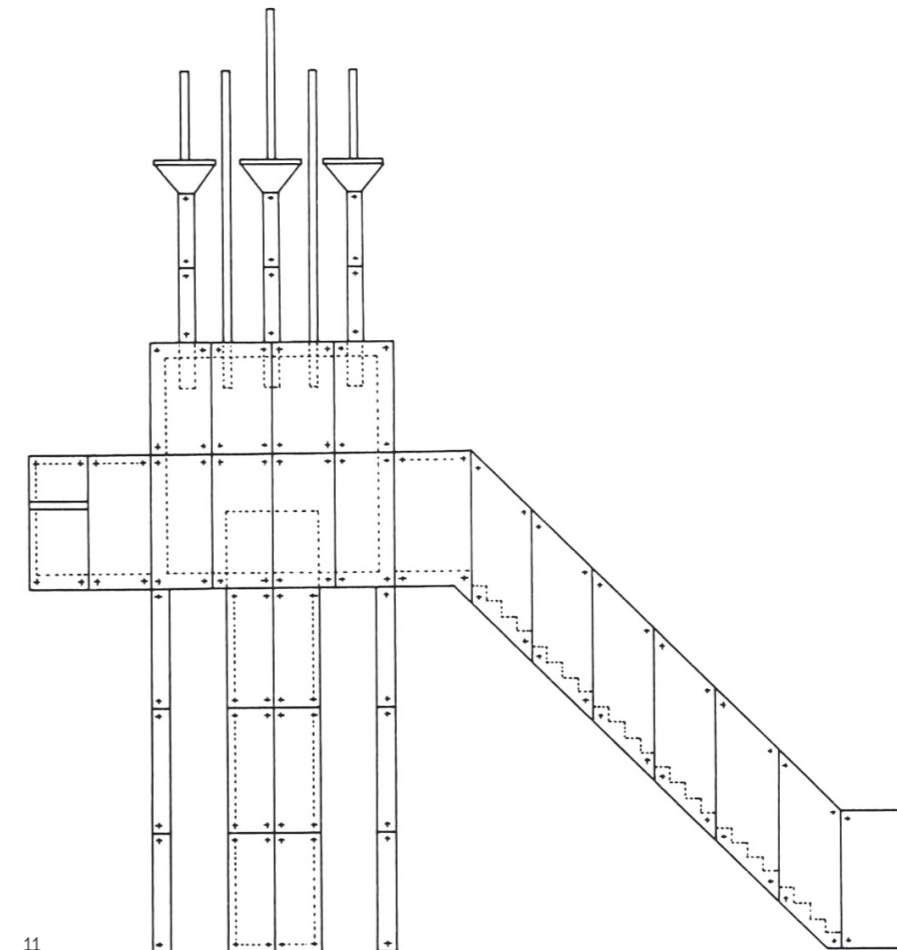
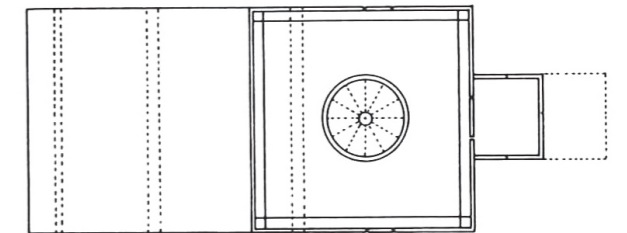
21. HEJDUK, John, *op. cit. supra*, nota 1, pp. 195, 211, 283, 389.

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

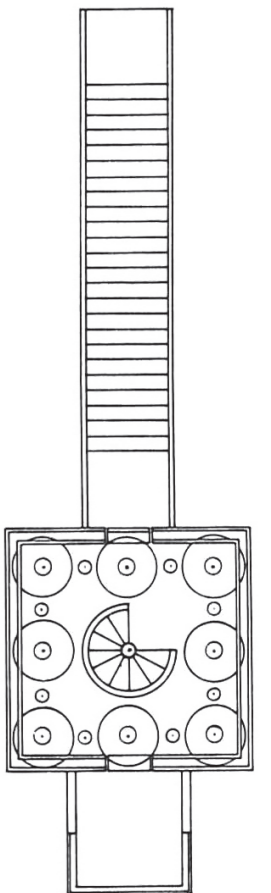
23. HEJDUK, John. *Pewter Wings, Golden Horn, Stone Veils*. Nueva York: The Monacelli Press, 1997, p. 164.



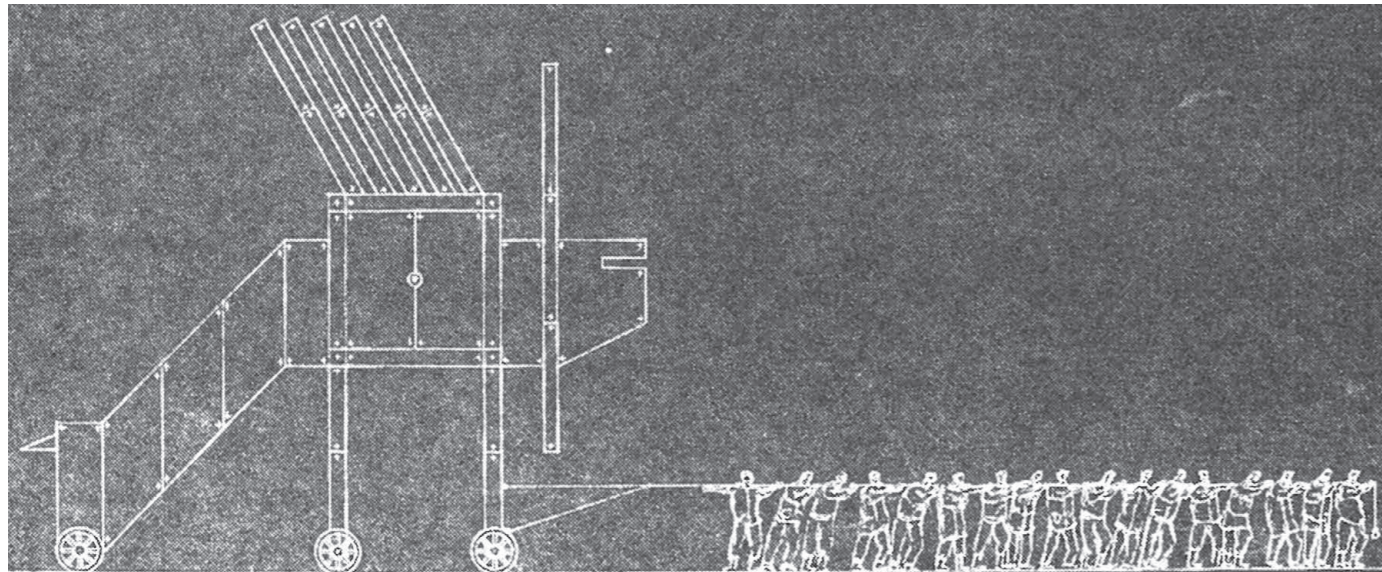
10



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.

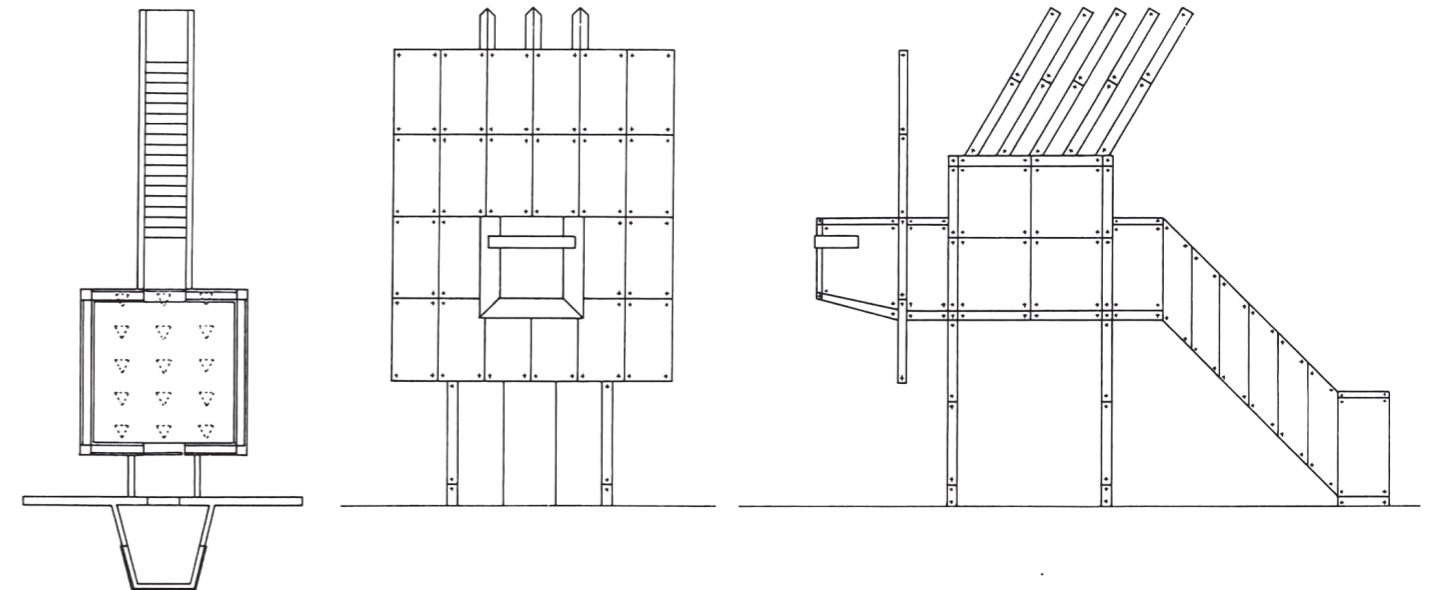
Quince tubos de sección triangular relacionan la estancia interior con el cielo, negando conexiones con el nivel del pavimento de la calle. Una vez dentro, se ha de traspasar un plano vertical suspendido que se encuentra en el lado contrario de la entrada. Después, se accede a una mirilla estrecha y 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

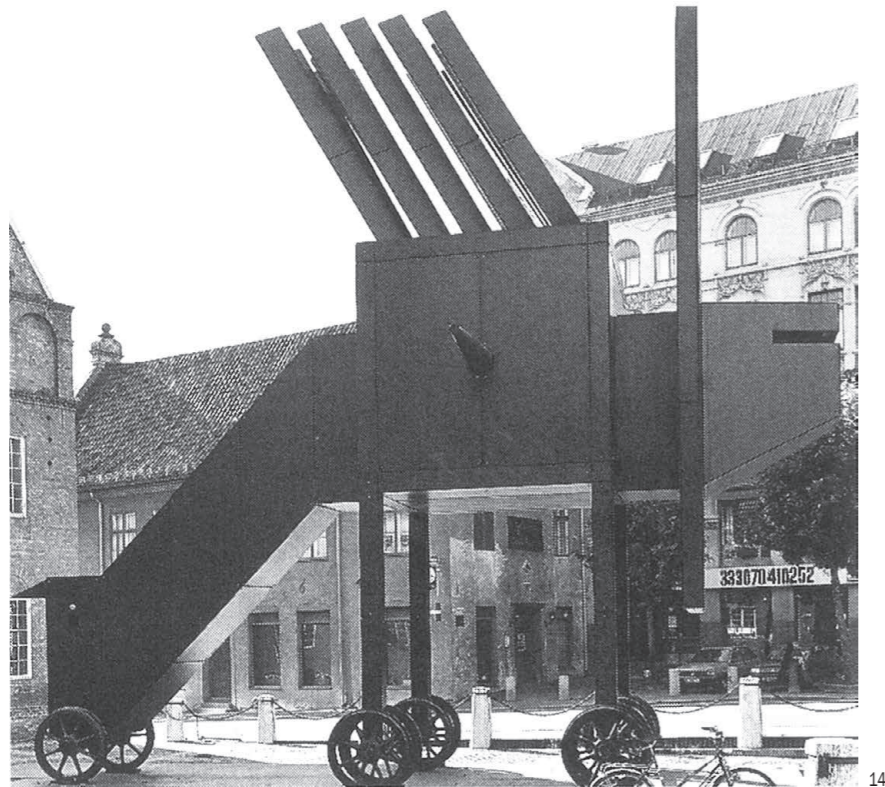
de concebir la actividad del hombre a través de la estructura. El propio suceso se supedita, porque "los humanos tienen también la capacidad de descifrar algunos estratos de mónadas. Los estratos del tiempo cristalizado en cada mónada capturan una relación específica con el universo y la conservan, como 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

28. Citado por HEJDUK, John, *op. cit. supra*, nota 20.

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. Fuyes 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.

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>)

p.85 WIDOW'S WALK

John Hejduk, on a walk with Raimund Abraham and Aldo Rossi in the old part of the city of Providence, in Rhode Island, tells us about the houses on the East Coast of the United States. The article, published in *Mask of Medusa*¹ along with a photograph by Paul Strand (figure 1), deals with the use of a tower called *widow's walk*, which citizens of the old city used as a place from which to look out to sea. The *widow's walk*, located in some of the houses along the coast, is a room used by the women of the whalers when they returned from fishing. According to Hejduk, they went up to see if their husbands disembarked from the fishing boat after months at high sea. In that moment, and after being so much time distanced by thousands of kilometres from the person with whom they shared the house, when looking through this window, they would find out if they would indeed live with them again in that same house. Many seamen, during the whaling season in the Pacific, which lasted around half a year, suffered terrible accidents hunting the toothed whales, and some died. The other fishermen had to see how they lost a companion, how he lay inert on the deck of the ship. The body was thrown into the sea, could not even be returned to receive burial on land.

These stories were commented on by the women, married to the captains and sailors of the ships, who lived in fear whenever a ship left to go fishing. The interior within a *widow's walk* was between two very sensitive extremes for these women. The way in which this room was used, a viewpoint in the upper part that protrudes above the roof of the houses, built in wood, embodied very intensely life and death, hope and despair.

The book entitled *Time in New England*² shows a portrait of New England from stories told by its own inhabitants during a period of time from 1630 to 1940. The chronicles of fishermen in search of whales, reminiscent of Herman Melville, along with Paul Strand's photograph of a *widow's walk*, convey a sense of rawness³. The meaning of these parts of these houses is a stark communicator of the feelings and fears suffered by women when it is discovered what they were used for. The telling from a whaler of the moments after the death of one of the occupants of the ship is intimately linked to this piece that stands out from the roofs of many homes on the East Coast.

It could be assumed that all this was the subject of discussion between the three architects who walked between the houses, through the streets of the old city.

THE NEW ENGLAND MASQUE

John Hejduk, in a house he designed in 1983, located two *widow's walks* by means of two small towers overlooking the sea. The proposal, entitled *New England masque*, has two windows above the main floors (figure 2). A boat, attached to the shoreline, alludes in the sketch to the relationship between this piece and the ocean (figure 3). From behind, other types of links are found with the hill through the fence, the road, the labyrinth and the tree mass, showing differences between the two sides of the house. The almost direct link with the sea is opposed to the confusing and complex routes that show its relationship with the territory. The house, dedicated to the architect Regi Goldberg⁴, duplicates some of the pieces. The layout in plan of two living rooms, two kitchens or two *widow's walks* (figures 4 and 5) exhibits the two sides that a house usually conceals. The apparent simplicity of the plans presents detachments that seem to express outcomes among its inhabitants. They are the expression of contents that, although they are part of events in a constructed building, are part of the project as a means capable of expressing themselves, in turn, through theatre and cinema.

New England masque, as a project, is capable of presenting links that are specific to painting, theatre or cinema, with all the implication it has for architecture. As Hejduk says, *Comtesse d'Haussonville* by Ingres, *Mourning Becomes Electra* by Eugene O'Neill, *The Shining* by Stanley Kubrick or *La Roche House* by Le Corbusier⁵ are in *The New England Masque*⁶. However, the link between these works is not direct, the spectator does not create similarities in an immediate way between them, but from the mystery that each one presents. *New England masque* is able to contain and enclose Countess Haussonville's mutilated body within its walls to make sense of the feminine in each *widow's walk*, or it also gives meaning to the Greek tragedy from life and death that, with Eugene O'Neill, gives us clues about confrontations and coexistence between people inside a house. The labyrinth, linked to the hill, is in turn a means to relate to the outside from a condition very different from that allowed by the views from the viewpoint, also from the meaning that is lost in it, as shown by Stanley Kubrick in *The Shining*. At the same time, the transformation explained

p.88 by John Hejduk when he talks about the La Roche house, as if it were an ecclesial site⁷, exposes the complexity assumed by a housing program when it is capable of expressing other activities. The proposal goes beyond telling how a house works. It transmits changes in the ways of life. It manifests new needs defined from the abstraction itself, as in a theatrical representation. In the house, two steps appear at their sides to show their representative role. The theatre, as a means that evidences the hidden, is the necessary instrument to study the proposals made by John Hejduk after this project.

New England masque has not been lived, has not been built to talk about the subject that occupies or who gives a content to space, but is inhabited through literature, film or painting, intermingling the concrete and the abstract.

Hejduk says: "I always affirm that the architect starts from an abstraction and moves towards a reality, and the best architects are those whose reality, when it is finished and complete, is closer to the original abstraction. A painter travels the opposite way: parts from reality and moves towards an abstraction. But ends up defining a reality. Painters who stay closer to reality while performing abstraction are the best painters. They do not eliminate the figurative"⁸.

This proposal between the figurative and the abstract will be the precedent to the projects that John Hejduk will develop in the last quarter of a century. It is one of the most original architectures of the 20th century, due to its involvement in the cultural development of the West. The projects will be titled by *Masques*⁹ and arise from the theatrical programs developed in the period of cultural and literary flourishing in the England of the XVI.

THE MASQUES

John Hejduk, with the *masques*, changes the meaning of the work done so far. It will develop numerous structures for any city in the world with the commitment to generate new architecture programs for the citizen. If we understand *New England masque* from the *widow's walk*, a piece capable of expressing and transmitting the sensations of the people who occupy its interior, we could say that this piece influenced the construction of the *masques* that will develop years later. The *masques* will be the expression of its inhabitants. It will be understood as the place of the event and, therefore, as a means of representation (figure 6). They will be proposals to occupy the public space. In squares and streets of numerous cities of the world, John Hejduk will pose and develop infinity of architectural pieces for the people who inhabit them. Berlin, Vladivostok, Riga, Hannover and Milan (in the Bovisa neighbourhood) are some of these cities. Through these ephemeral pieces, some fixed and others moving, Hejduk transforms the urban space. In these structures, its inhabitant is intimately linked to the instrument that surrounds it. Its body, defined as an organism and covered by the skin that shelters its organs, is, in turn, all of it, another organ that is part, irremediably, of the shell that covers it. The person, the subject, is the *masque* that merges with the object, which is the body wrap. In turn, the use is intimately linked to the masquerade. It raises a relationship between the instrument and the person who uses it, because the object and the subject are two elements that appropriate the expression of the mime for a representation of its architecture¹⁰.

The mime¹¹, as pantomime and properly human figuration through the gestures where words are not used, has a direct relationship with the *masques* of Hejduk. They are mimic expression through the building that encloses the subject. The events that occur inside are absorbed by the object itself, as if transmitted by osmosis. Without saying a word, they give to understand something more than the use that its inhabitant can give according to new programs.

From ancient times to the present, mime, the art of treating gesture and dance, were intimately linked to human passions. It was not a mere entertainment¹², it was developed as a means of expression through which the abstract and the concrete were linked, and very intimately linked. The expression through the body, by eliminating the voice, establishes conditions that swing between these two aspects, abstraction and reality, which are very close but which, in turn, are between two opposite poles. By eliminating the voice as the most used and most direct mode of communication among people, the real gesture expressed by the body, which is used to accompany speech, becomes a very different mode of expression when accompanied by sounds. The expression is filled with abstraction through mime messages. It involves leaving aside the eloquence of spoken language to expose a body language. It shows what the speech does not express by itself. The gesture is an expression of the hidden. The trembling of a hand when taking a glass of water in the middle of a talk, however well prepared the speech, no matter how eloquent and clear the words, will always be the means by which the speaker shows his nervousness. That which is always about hiding and that remains inside us, just expresses, through the gesture, a hidden state of mind. The gesture, in this case, ends up being a feeling that one tries to hide.

John Hejduk, one of the architects who has best known how to show the opposite ends in people's lives in architecture, presents proposals that lead us to understand the two sides that differ in man and woman, painting and architecture, inside and outside, life and death, reality and abstraction or body and space. On the distinction between the concrete and the abstract, Hejduk proposes architecture as an expression of the interpretable and, therefore, from the possibility of transforming meanings. Through the pieces he fills the city with gestures that, wherever they are located, turn the place into disturbing situations.

One of John Hejduk's most well-known *masques*, *Victims*¹³, was presented to the contest convened by the IBA¹⁴ the city of Berlin. For the contest -in which almost 200 proposals were submitted, according to the documentation of the works¹⁵-, John Hejduk will develop the *Masque* in one of the most enigmatic locations of the Kreuzberg district.

Attached to the Berlin Wall, between Stresemann Strasse and Wilhelm Strasse (Figure 7), the proposal of 67 structures, if they had been built, would have created new inventories for the city in a space full of different activities (figure 8). The city, from the proposal, will transform the place to give to understand the infinity of times that is able to contain a space. Each of the pieces, driven by its inhabitant, poses the interaction between 67 subjects. The

p.89

p.90

p.91

relationship between the pieces, between a third and a citizen, or between all of them, proposes to make these links visible as an inherent part of the Hejduk proposal. The purpose will be to interpret the meaning of presenting the activities that people develop. The occupation of man will be part of the public space to rescue new meanings. The pieces, scattered in the interior of the plot, in future proposals will appropriate streets and squares to proclaim an occupation of the urban layout.

p.92 Of the 67 structures, projected in the place where the headquarters of the Gestapo of the Nazi regime was located during the Second World War, three will be built. The Martin Gropius Bau¹⁶, a museum reconstructed after the war, will serve to expose two of them (figure 9): structure 22, entitled *Study A*, to which the *Painter* belongs as subject (figure 10), and structure 23, entitled *Study B*, to which the *Musician* belongs as a subject (figure 11). As we can read, "the painter is given *Studio A of the park so that he can paint*" and "the musician is given *Studio B of the park so that he can compose*"¹⁷. The relevance of these two pieces, as it is exposed in the references to the subject, is in two intentions: to paint and to compose. However, the two structures will be constructed to be exposed as objects disconnected from the subject and the sense of the *masque*. The five planes above the room of the painter's piece show us how the plane of the horizon becomes the plane of the painting. The translation of the horizontal plane to the vertical plane expressed by the 5 walls above the room has its figurative meaning with all its expressive load, but, when the painter disappears, the sense of the action of painting a painting and all the emotional charge that this entails is eliminated. In the other piece, *Study B*, which expresses the sounds that escape from its interior, will cease to hear the scores, which will absorb the sky. The absence of the subject, the absence of the *painter* or the *musician*, cancel the event of each of the pieces. The ultimate goal by which the *masques* are erected is transformed with the exhibition of the installation, which convert the two structures into prototypes at a scale of 1: 1.

SECURITY

p.94 One piece that appears in several masks by John Hejduk is *Security*. *Victims*¹⁸, *The Colapse of Time*¹⁹, *Security*²⁰, *Mask of Medusa*²¹, *Vladivostok*²², as well as *Pewter Wings*, *Golden Horn*, *Stone Veils*²³ are some of the publications in which we find this structure among its proposals, as if it were a key piece of the *masques*. A drawing, its silhouette or photographs about its installation in Oslo indicate the relevance of this object and make us think that it is one of the main ingredients of the *masques*. In the list of subjects and objects of *Victims*²⁴, the number 40 corresponds to the piece *Structure as object and Security as subject*. While in most pieces of the *masque* the subject identifies with an inhabitant, in this piece he does so with a situation. The subject is not a person. It is a state of prevention towards the inhabitants. On "safety", he says: "A motorised (electric) vehicle that can move around the lot. It is the decision of the city of Berlin that security is put into operation or not, or even that which exists."²⁵

The piece, as an instrument that has to propose a new program, has the purpose of guaranteeing security. The built structure rises 10 meters above the ground to form a room that is accessed by a ladder integrated into the frame itself. From the outside you can see that it is composed of different elements. On the one hand, the staircase allows you to climb into a room defined by a cube with four legs resting on the ground about four meters high. Fifteen tubes of triangular section relate the interior stay with the sky, denying connections with the level of the pavement of the street. Once inside, a suspended vertical plane that is on the opposite side of the entrance must be crossed. Afterwards, a narrow and horizontal peephole allows access to the exterior. The viewing lens is located above a sloping interior pavement that makes the viewer uncomfortable. The piece built in Oslo, in a drawing of the aforementioned publication²⁶, is dragged by some fifteen people who grab a rope pulling it (figure 12). One of its inhabitants, inside the piece, enters into relationship with the sky, which he can feel behind his back. From the wall suspended in the air you will see, through the viewing lens, the buildings in movement.

p.95 *Security* is a device. It makes possible the recovery of new contents of the space where it is located. The expression conveyed by the piece, treated as a gesture, is presented as a representation of mime and a program to return the events that have occurred, from which space and place are never freed. The viewing lens, triangular tubes tilted behind the wall according to the movement or separation of the floor articulate the time spent with the present time to return it jointly to the space in which they are latent. The structure, displaced by the streets of the city, declaims the immeasurable events that took place. *Security* is presented in the place to occupy and move the air that is in the atmosphere, delimited by the facades. A wall moving above the ground, composed of the canvas that separates the viewing lens with the room that is accessed by the staircase, removes from the representation of the plane the events of the past. Transfer to the present time a way to present the events that occurred, intertwining with the time of the inhabitants. The movement caused by the people who pull the structure makes conceive the two extremes of the suffered events, those of the past and those of the present, at the same moment. Using a rope that gives movement to the structure, *Security* advances as if it were the ritual of a procession that presents, through the rest of the pieces of his *masques*, a new way of conceiving the activity of man through the structure. The event itself is subordinated, because "humans also have the ability to decipher some strata of monads. The strata of time crystallised in each monad capture a specific relationship with the universe and preserve it, like a long-exposure photograph."²⁷ Hejduk is very clear that space never gets rid of the events that occurred in it, that limits are carriers of each event because they are the ones that contain them. *Security* is an instrument responsible for returning the security of knowledge about what happened in the space. It is an instrument that transforms the inhabitant into his or her most intimate and sensitive being by returning the time spent in the place where the citizen lives.

So far, John Hejduk's approach to this piece (figure 13) are designs that try to propose new relationships between people based on their presence. Let's see how they are articulated with the built piece.

Security is erected in 1989 (figure 14). The piece, built in the city of Oslo, is sponsored by students and professors from the School of Architecture. It is mounted in the Christiania square, in the old city where the hospital was, the cathedral and the first town hall. Next to the square, according to Astri Th n in *Architecture of the Mind*²⁸, there was a fortress that served, in turn, as a place of execution for the citizens of the resistance during the Nazi occupation. **p.96**

Something similar to what was commented happened with the construction of the piece in Oslo. According to Astri Th n, publisher of the publication on construction, *Security* gave life to the thick brick and stone walls of its facades, where its distant past could be experienced. Upon taking possession of the place, the awakening of memories that had to do with social and collective responsibility where architecture acquires a commitment was felt. The mere presence of the piece, its construction in the plaza, modified the public space. The architectural intention was present and expressed a feeling that, often, only manifests itself in ideas or events. Through *Security*, it is proposed as an expression by itself.

The piece, located in the square, is the expression of an intentionality, and although it alters and transforms the urban space with its presence, the meaning and its relation to the place do not become complete. Due to its scale, its figuration, its colour or the contrast with the facades of the square, the street will acquire a new allegorical meaning. The presence of the piece shows an ephemeral architecture that surprises by the unusual. Its temporality will transform the place by appearing as a ritual. However, the expressive of *Security* is in showing the delicacy of the mind of those who inhabit the structure. The indissoluble union of object and subject, with dozens of people pulling the piece, should put the installation into operation. The occupant is not seen, but other motives are visible: those of the feelings when the security of knowledge has been put in danger. *Security* will start the search for new human needs after the clashes that have taken place in the West. It is no coincidence that *Victims* was located in the same place where the torture chambers were located during the Second World War. More than ever, security must be understood to give guarantees. During the time in which the structure is moved, it will alter the space upon awakening new conditions. Hejduk reverses the order of things. *Security* raises some intentions that are far from satisfying some needs. It's the other way around. Its implementation raises the search for new needs that humanity requires. As if it were an ancestral tradition, the movement, driven by the inhabitants, transforms the meaning of space, giving it "senses that do not reveal, in paths that are not prevented"²⁹, but rather, are evident. The priority of guaranteeing safety is not achieved through the presence of the piece. It is not a military object that defends us. The evidence of sensitivity is the means to create new conditions of space. Although *Security* is a temporary piece that modifies the space where it is located, it is really its inhabitant who presents its transformation. The ephemeral part of the piece is not in the presence of the installation at a specific moment, rather it is in the fleeting of the sensations when they are presented, when they are expression and when they are felt as such. **p.97**

Security is not a building that enables improvements according to what a society needs. It is not a currency. Who has best explained, by the simplicity of his words, these conditions on the relationships of people in the world we inhabit has been Josep Quetglas giving voice to Karl Marx. If in the quote we change the word "love" to "need", "feelings" or "sensitivity", we will see that the search for needs is a relationship between equals that goes beyond satisfying a shortage through abundance. Josep Quetglas says:

"Marx writes about love in one of the notebooks of the *Economics and Philosophy Manuscripts of 1844*. With quotations from Shakespeare, he has described the mechanism of money as an investing process, which transforms the world and turns it into another, which converts anything in its opposite: the coward in brave, the delinquent in judge, the uneducated in wise, the apothecary in president.

And Marx goes on to describe the equivalence between commodities, each convertible into any other: within the market-made world, within the made-world market, anything can be exchanged for any other, however disparate. I can go to the market with geography books and leave it with some shoes; I can change a bicycle for hours of work in a hotel; Marchioness thighs can be worth Ikea furniture. All thanks to the universal translator, the money, which absorbs the character of anything until it becomes homogeneous to all the others, representatives and all represented by money. All things, except one, untranslatable, solitary, exclusive, which can only be exchanged for itself. This thing, says Marx, is love:

"Suppose man as a man and his relationship with the world as a human relationship: then, you can only exchange love for love, trust for trust [...]. If you love without revealing love, that is, if your love, as love, does not produce reciprocal love, if through your vital exteriorisation as a loving man you do not become a loved man, then your love is impotent, it is a misfortune"³⁰.

The space transformed by *Security*, occupying the air between the limits of the square, is achieved through the elegance of showing a feeling. Sensibilities can not occur without its inhabitant. The gesture is who operates the piece to establish associations with the expression of the unknown, towards new searches. The new needs, the new programs, will be the means by which Hejduk will try to pronounce difficult words to hear in public space. This is the starting point in his proposals for the *Masques*. It is the inhabitants who put them into operation. However, to finish, it could be said that the construction of the pieces in Oslo or Berlin is still dissonant when the installation forgets the subject. Not having the inhabitant, the one who completes his architectures, makes the piece itself is constituted from its absence: evidence itself its purpose to show the need for human sensibilities, the subject. ■ **p.98**

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. "It's curious. In Europe towers always signify defense or preservation of a monument or land mark. In America, the widow's walk meant both hope and despair, life and death in the same element." HEJDUK, John, op. cit. supra, nota 1, p.91.
4. Gerri Goldberg was one of the members of the exhibition *Women in American Architecture: A Historic and Contemporary Perspective*. The exhibition, held in 1977, was organised by The Architectural League. A group of women, in a male profession, demonstrated the quality of their work in design, architecture and urban planning after the increase, in the early seventies, of the enrolments made by women in the Architecture career. It appears in: <http://archleague.org/2014/07/women-in-american-architecture-1977-and-today/>
5. "The *Madame d'Haussonville painting* related to the New England House. You'd have to put in the book *Gloria gave me in 1949*, *Time in New England* by Paul Strand. The film "Mourning Becomes Electra," 1952, and the visitation to Deerfield, Massachusetts about 1965, which was very important- Colonial houses of a certain kind. We have to make relationships along that line." HEJDUK, John, op. cit. supra, nota 1, p.126. "Okay, it was a functional thing, but it has an "otherness," an "unrevealed characteristic," or what is the sensibility of the *Madame d'Haussonville painting*; we don't have that kind of mood in modern architecture. So when I refer to O'Neill's Mourning Becomes Electra, that is a very American thing. It's based on the Greek play Electra, but O'Neill turned it into an American thing." HEJDUK, John, op. cit. supra, nota 1, p.129.
6. "The New England House is really accumulative over years. The obsession with *Madame d'Haussonville, nineteenth century. Whatever is in there. The obsession with certain kinds of literature.*" HEJDUK, John, op. cit. supra, nota 1, p.129.
7. "I'll tell you what I think the La Roche House is. You enter in here and there is a big hall which is three stories high- I call that the congregation area. You go up the stairs and there is a balcony; that's the pulpit. This could be the altar, this black marble table which appears to be levitating. It comes off a single point. Behind the altar is the fireplace and one of those lamps. Someone entered and said Something is wrong with this place. You can't sit around the fireplace." I said "You weren't meant to." Up here where the library is, it's really the choir. And the procession goes down into the major room which is why there are clerestories. (For a living room?) The other half of the twin house, or the other house where the caretakers stay, is part of the whole thing- it's a normal house. And the little garden stones out under the living room are like tombstones. They are like little tombstones for the garden. There are things about Corb which writers have never commented upon. The La Roche was always an atypical house for me, yet La Roche as the most beautiful house I have ever seen, the most mysterious." HEJDUK, John, op. cit. supra, nota 1, p.127.
8. HEJDUK, John, op. cit. supra, nota 1, p. 128.
9. "In the days of Elizabeth of England, in Elizabethan times, the most important and celebrated work for the architects was to make a masquerade, which is not a mask, but rather a special type of architectural work called the Masque. The Masque a construction, a structure that was introduced in another building. Behind the facade of the Masque there was a mechanism like behind a stage. They were built like Leonardo's war machines, and the participants in the Masque were not only the actors, but also the spectators. The Masque had neither beginning nor end, people could enter at any time they liked and wanted, and participate in the Masque. But the function, the program of the Masque was silence. It was all mime and pantomime. The construction of the Masque, of this type of element, ended in England when public executions were introduced. I think the concept of Masque has something to do with new and authentic programs." SÁNCHEZ-ROBLES, Cecilio, et al., eds. *John Hejduk. Seminario de arquitectura*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2004.
10. At the moment when Hejduk, Raimund Abraham and Aldo Rossi comment on the meaning of the widow's walk, they understand that this part of the house acquires the condition of expressing, as if it were a question of mime, the properly architectural sense of this tower, from its more sensitive phenomenon, and how it transforms the sense of the house and its environment.
11. There are many pieces that refer to the scenic representation, such as the piece entitled *Masque or Pantomime Theatre, Reading Theatre or Public Theatre*, all of them from *Berlin Masque*. HEJDUK, John. Berlin Masque. In: *Chelsea*, New York: Autumn, 1982, No. 41, pp. 7-53. It also appears in: HEJDUK, John, op. cit. supra, nota 1, pp.138-153.
12. "There were, also, philosophers who saw in the mime something more than mere entertainment". NICOLL, Allardyce. *Mask, mimes and miracles*. New York: Cooper Square Publishers, 1963, p. 82.
13. The project submitted for the contest is published in HEJDUK, John. *Victims*, London: Architectural Association, 1986.
14. The IBA (Internationale Bauausstellung Berlin) will be the international architecture exhibition that will serve to reflect on housing and urban renewal in neighbourhoods near the Berlin Wall. Many lots, due to their proximity to a border area and the political and social conditions that plagued the city during the Cold War, despite being part of the center of the city of Berlin, were unbuilt, with plots full of herbs and abandoned objects.
15. KLEIHUES, Josef Paul, ed. *Dokumentation. Offener Wettbewerb. Berlin, Südliche Friedrichstadt Gestaltung des Geländes des ehemaligen Prinz-Albrecht-Palais*. Berlin: Internationale Bauausstellung Berlin, 1985.
16. In a state of ruin due to the bombings, its demolition was paralysed after the intervention of Walter Gropius and the actions of the Prussian Cultural Heritage Foundation and Edwin Redlob, co-founder of the Free University of Berlin. Refer: https://www.berlinerfestspiele.de/en/aktuell/festivals/gropiusbau/ueber_uns_mgb/das_haus_mgb/geschichte.php
17. HEJDUK, John. *Victims*, Murcia: Yerba, 1993.
18. HEJDUK, John, op. cit. supra, nota 13.
19. HEJDUK, John. *The Collapse 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.
24. HEJDUK, John, op. cit. supra, nota 13.
25. HEJDUK, John, op. cit. supra, nota 17.
26. HEJDUK, John, op. cit. supra, nota 20.
27. STEYERL, Hito. *Disappeared: interlacing, overlapping and exhumation as places of indetermination. Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014, pp. 143-165.
28. Quoted by HEJDUK, John, op. cit. supra, nota 20.
29. QUETGLAS, Josep. *Clouds, angels, cities. Escritos colegiales*. Barcelona: ACTAR, 1997, p. 196.
30. QUETGLAS, Josep. *Fuyes d'amor. Restes d'arquitectura i de crítica de la cultura*. Barcelona: Arcadia, 2017, pp. 193-194.

Autor imagen y fuente bibliográfica de procedencia

Información facilitada por los autores de los artículos:

página 18, 1a y página 19, 1b (ALMAAS, Ingerid Helsing, ed. *Sverre Fehn. Projects and reflections*. Arkitektur N, *The Norwegian Review of Architecture*, n.º 7, Oslo, 2009, p. 51, p. 53); página 20, 2 (NORRI, Marja-Riitta; KÄRKKÄINEN, Maija, eds. 1992: *Sverre Fehn. The poetry of the straight line*. Museum of Finnish Architecture, Helsinki, p. 13 -recompuesta por el autor-); página 21, 3 (ALMAAS, Ingerid Helsing, ed. *Sverre Fehn. Projects and reflections*. Oslo: Arkitektur N, *The Norwegian Review of Architecture*, nº 7, 2009, p. 47. NORBERG-SCHULZ, Christian; POSTIGLIONE, Gennaro. *Sverre Fehn. Opera Completa*. Milán: Electa, 1997, p. 149); página 22, 4a (*L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.º 287, junio 1993, p. 98); página 23, 4b (ALMAAS, Ingerid Helsing, ed. *Sverre Fehn. Projects and reflections*. Oslo: Arkitektur N, *The Norwegian Review of Architecture*, nº 7, 2009, p. 27), 4c (FJELD, Per Olaf. *Sverre Fehn. The pattern of thoughts*. Nueva York: The Monacelli Press, 2009, p. 122.); página 25, 5a (NORBERG-SCHULZ, Christian; POSTIGLIONE, Gennaro. *Sverre Fehn. Opera Completa*. Milán: Electa, 1997, p. 117); página 27, 5b (FJELD, Per Olaf. *Sverre Fehn. The pattern of thoughts*. Nueva York: The Monacelli Press, 2009, p. 167); 6a y 6b (NORBERG-SCHULZ, Christian; POSTIGLIONE, Gennaro. *Sverre Fehn. Opera Completa*. Milán: Electa, 1997, p. 148), 6c (Fotografía del autor); página 27, 7 y página 28, 8ª, 8b y 8c (FJELD, Per Olaf. *Sverre Fehn. The pattern of thoughts*. Nueva York: The Monacelli Press, 2009, p. 131, p. 240, p. 242, p. 243), página 28, 9ª; página 30, 9b; página 31, 10a, 10b y 10c (*Byggekunst* 1007:2, p. 36, p. 40-41, p. 14, p. 20, p. 22); página 32, 11a (ALMAAS, Ingerid Helsing, ed. *Sverre Fehn. Projects and reflections*. Oslo: Arkitektur N, *The Norwegian Review of Architecture*, n.º 7, 2009, p. 86); página 33, 11b (ALMAAS, Ingerid Helsing: *Norway. A guide to recent Modern Architecture*. Londres: Batsford. 2002, p. 6-5); página 37, 1 (Herman Hertzberger Archive, Rijksarchief voor Nederlandse Architectuur en Stedenbouw, Het Nieuwe Instituut [HERTO008; HERT 13.40-13.44]); página 39, 2 (CONSTANT et al. *Nueva Babilonia* [Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 20 de octubre de 2015-29 de febrero de 2016]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015. p. 259); página 40, 3 (Herman Hertzberger Archive, Rijksarchief voor Nederlandse Architectuur en Stedenbouw, Het Nieuwe Instituut [HERTO031; HERT 13.29-13.39]), 4 (Herman Hertzberger Archive, Rijksarchief voor Nederlandse Architectuur en Stedenbouw, Het Nieuwe Instituut [HERTO029; HERT 13.5]); página 41, 5 (Herman Hertzberger Archive, Rijksarchief voor Nederlandse Architectuur en Stedenbouw, Het Nieuwe Instituut [HERTO028; HERT 13.1]), 6 (Herman Hertzberger Archive, Rijksarchief voor Nederlandse Architectuur en Stedenbouw, Het Nieuwe Instituut [HERTO028; HERT 13.3]); página 44, 7 (HERTZBERGER, Herman. *Lessons for Students in Architecture*. Rotterdam: 010 Publishers, 1991, p. 80), 8 (HERTZBERGER, Herman. *Articulations*. Munich-Londres: Prestel, 2002, p. 83); página 45, 9 (Herman Hertzberger Archive, Rijksarchief voor Nederlandse Architectuur en Stedenbouw, Het Nieuwe Instituut [HERTO029; HERT 13.5]); página 46, 10 (Herman Hertzberger Archive, Rijksarchief voor Nederlandse Architectuur en Stedenbouw, Het Nieuwe Instituut [HERTO029; HERT 13.4]); página 48, 11 (Herman Hertzberger Archive, Rijksarchief voor Nederlandse Architectuur en Stedenbouw, Het Nieuwe Instituut [HERTO029; HERT 13.6]); página 50, 12 (Herman Hertzberger Archive, Rijksarchief voor Nederlandse Architectuur en Stedenbouw, Het Nieuwe Instituut [HERTO008; HERT 9.2]); página 51, 13 (BAKEMA, Jaap. Plan Kennemerland van V. D. Broek en Bakema. En: *Forum voor Architectuur en Daarmee Verbonden Kunsten*, 1960-1, n.º 1, p. 29); página 52, 14 (Herman Hertzberger Archive, Rijksarchief voor Nederlandse Architectuur en Stedenbouw, Het Nieuwe Instituut [HERTO029; HERT 13.5]); página 53, 15 (Herman Hertzberger Archive, Rijksarchief voor Nederlandse Architectuur en Stedenbouw, Het Nieuwe Instituut [HERTO029; HERT 13.9]); página 59, 1 (José Luis Bezos Alonso), 2 (Fotografía: Matthieu Thovenin. Disponible en *World Wide Web*: https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_Apple_Inc. (Licencia c. c.)), página 60, 3, 4 y 5 (*Suburbia*. Fotografías de Bill Owens. 1973. Cedidas y con autorización de Bill Owens y disponibles en *World Wide Web*: http://www.billowens.com/suburbia/); página 61, 6 y 7 (En BRAND, Stewart. *How Buildings Learn: What happens after they're built*. Nueva York: Viking, 1994, p. 25. Con autorización del autor (Stewart Brand)); página 62, 8 y 9 (En BRAND, Stewart. *How Buildings Learn: What happens after they're built*. Nueva York: Viking, 1994, pp. 32-33. Con autorización del autor (Stewart Brand)); página 64, 10 y 11 (cedidas y con autorización del autor, Shunji Ishida y disponibles en *World Wide Web*: http://www.rpbw.com/project/il-rigo-quarter); página 65, 12 y 13 y página 66, 14 (LACATON & VASSAL. 2G libros. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006, pp. 26-29. Con autorización del autor (Philippe Ruault)); página 71, 1 y 2 (elaboración propia); página 72, 3 (Winterthurer Bibliotheken, Sammlung Winterthur), 4 (Donald Judd Art © 2018 Judd Foundation / Artists Rights Society (ARS) New York); página 74, 5 (Donald Judd Art © 2018 Judd Foundation / Artists Rights Society (ARS) New York; fotografía de Eric Pollitzer), 6 (Donald Judd Art © 2018 Judd Foundation / Artists Rights Society (ARS) New York); página 75, 7 (Kunst Museum Winterthur, Donated by the City of Winterthur, 2000 / © SIK-ISEA, Zürich (Jean-Pierre Kuhn), 8 (Kunst Museum Winterthur, Donated by the City of Winterthur, 2000 / © SIK-ISEA, Zürich (Jean-Pierre Kuhn); página 76, 9 (Elaboración propia a partir de la planimetría original); página 77, 10 (LAWRENCE, James. Donald Judd's Works in Concrete. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: The Chinati Foundation, 2010, vol. 15, p. 16 [consulta: 26-02-2018]. ISSN 1083-5555. Disponible en: https://www.chinati.org/pdf/newsletter15.pdf); página 78, 11 (Elaboración propia); página 79, 12 (Winterthur Glossar; fotografía de Heinz Bächinger); página 80, 13 (Elaboración propia); página 82, 14 (LAWRENCE, James. Donald Judd's Works in Concrete. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: The Chinati Foundation, 2010, vol. 15, p. 17 [consulta: 26-02-2018]. ISSN 1083-5555. Disponible en: https://www.chinati.org/pdf/newsletter15.pdf), 15 (© wintipix.com; fotografía de Roger Szilagyi); página 85, 1; página 87, 2, 3, 4 y 5 y página 88, 6 (HEJDUK, John. *Mask of Medusa*. Nueva York: Rizzoli, 1985, p. 375; p.381; p.380; p. 377; p. 377; p. 393 respectivamente); página 90, 7 (AAVV. *Internationale Bauausstellung Berlin 1987*. Berlín: BAU, 1987, anejo); página 91, 8 (HEJDUK, John. *Victims*. Londres: Architectural Association, 1986, pp. 3-4); página 92, 9 (HEJDUK, John. *Mask of Medusa*. Nueva York: Rizzoli, 1985, p. 328); página 93, 10 y 11 (HEJDUK, John. *Victims*. Londres: Architectural Association, 1986, p. 52); página 94, 12 (HEJDUK, John. *Security*. Oslo: Aventura Forlag, 1995, p. 14); página 95, 13 (HEJDUK, John. *Victims*. Londres: Architectural Association, 1986, p. 58); página 96, 14 (HEJDUK, John. *Security*. Oslo: Aventura Forlag, 1995, p. 78); página 101, 1 (Fuente: https://plus.google.com/110882501224694377041/posts/Y6a4jDwia6D); página 102, 2 (Madeleine GRYNSZTEJN, ed. Take your time: Olafur Eliasson. Londres: Thames & Hudson, 2007); página 103, 3 (ELIASSON, Olafur. *Studio Olafur Eliasson. An Encyclopedia*. Hong Kong-Colonia-Londres-Los Ángeles-Madrid-París-Tokio: Taschen, 2008); página 105, 4 (ELIASSON, Olafur. *Studio Olafur Eliasson. An Encyclopedia*. Hong Kong-Colonia-Londres-Los Ángeles-Madrid-París-Tokio: Taschen, 2008); página 107, 5 (ELIASSON, Olafur. *Studio Olafur Eliasson. An Encyclopedia*. Hong Kong-Colonia-Londres-Los Ángeles-Madrid-París-Tokio: Taschen, 2008); página 108, 6 (http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100285/your-atmospheric-colour-atlas); página 110, 7 (Studio Olafur Eliasson), 8 (Elaboración propia a partir de varias imágenes); página 111, 9 (ELIASSON, Olafur. *Studio Olafur Eliasson. An Encyclopedia*. Hong Kong-Colonia-Londres-Los Ángeles-Madrid-París-Tokio: Taschen, 2008), 10 (Elaboración propia a partir de varias imágenes); página 113, 11 y 12 y página 115, 13, 14 y 15 (ELIASSON, Olafur. *Studio Olafur Eliasson. An Encyclopedia*. Hong Kong-

Colonia-Londres-Los Ángeles-Madrid-París-Tokio: Taschen, 2008); página 121, 1 (© R. Hamilton. All Rights Reserved, VEGAP 2018), 2 (Dibujo de la autora); página 122, 3 (Marcos Cruz Architect © Steve Pike [en línea] [consulta: 28-02-2018]. Disponible en: https://www.instagram.com/p/Bin0T5DFi6E/?taken-by=marcoscruzbioid), 4 (© R. Hamilton. All Rights Reserved, VEGAP 2018); página 123, 5 (Dibujo de la autora), 6 (© Fondazione La Triennale di Milano); página 124, 7 (© R. Hamilton. All Rights Reserved, VEGAP 2018), 8 y página 126, 9 (Dibujos de la autora), 10 y página 127, 11 (Fotografías de la autora: (10) *Playgrounds. Reinventar la plaza*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014; (11) *an Exhibit*. Londres: Institute of Contemporary Arts, 2014); página 128, 12 (© Sally Ann Norman); página 129, 13 (Fotografía de la autora. *Cloud Pavilion*. Londres: Serpentine Gallery, 2013); página 130, 14 (https://www.atelier56s.com/lobservatoire); página 131, 15 (Photo: Olafur Eliasson © 2011 Olafur Eliasson); página 135, 1 (Fotografías del autor); página 136, 2 (Ben Johnson, cuadro: fotografía del autor. Mapa 1890: *La 106.14a Central Liverpool 1890*. Old Ordnance Survey Maps. The Godfrey Edition. Imagen 1865: SPIEGL, Fritz, ed. *Giant Panorama 6' 8" of Liverpool*. Liverpool: Scouse Press, 1997); página 137, 3 (Documentación gráfica (plantas y secciones) de elaboración propia. Dibujos: Raúl Villafáñez, Coral Molledo); página 138, 4 (Documentación gráfica (plantas) de elaboración propia. Dibujos: Raúl Villafáñez, Coral Molledo); página 140, 5 (JENKINS, David. *Clore Gallery, Tate Gallery, Liverpool*. Londres: Phaidon, 1992, [s. p.], figuras 36, 47 y 48. Fotografía de Richard Bryant); página 141, 6 (STIRLING, J.; WILFORD, M. Tate Gallery Liverpool. *A+U Architecture and Urbanism*. 1989, n.º 228, p. 130); página 142, 7 (Maqueta: elaboración propia a partir del croquis inicial de 1982. Colaboradores: Jesús J. Ruiz Alonso, Carlos Ruiz Alonso, Natalia González Vaquero. Fotografía túnel del autor. Cinta transportadora: STAMMERS, M. *Liverpool Docks*, Gloucestershire: The History Press, 2010, p. 67); página 143, 8 (Plano: COLLARD, Ian: *Mersey Ports. Liverpool and Birkenhead*. Gloucestershire: The History Press, 2001, p. 10. Esquema planimétrico del autor); página 144, 9 (STIRLING, J. et al. *James Stirling. Obras y proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1989, p. 208 (fig. 2), p. 257 (fig. 3)); página 146, 10 (Elaboración propia); página 147, 11 (Sección del Queens Tunnel: MOORE, Jim. *Underground Liverpool*. Liverpool: The Bluecoat Press, 1998, imagen de portada. Chimeneas de ventilación y sección del sistema de ventilación: fotografías del autor); página 148, 12 (Maqueta: elaboración propia a partir del croquis inicial de 1982. Colaboradores: Jesús J. Ruiz Alonso, Carlos Ruiz Alonso, Natalia González Vaquero. Tren elevado: *Liverpool Overhead Railway* (postal). National Museum of Liverpool. Star Editions. Archivo del autor)