

Una visita de John Hejduk al Almudín de Valencia

A visit by John Hejduk to the Almudín of Valencia

CARLOS BARBERÁ PASTOR

Carlos Barberá Pastor, "Una visita de John Hejduk al Almudín de Valencia", *ZARCH* 13 (diciembre 2019): 178-189.
ISSN versión impresa: 2341-0531 / ISSN versión digital: 2387-0346. https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2019133905

Recibido: 15-05-2019 / **Aceptado:** 21-09-2019

Resumen

La investigación analiza la visita que el arquitecto John Hejduk realizó al edificio del Almudín de la ciudad de Valencia el 25 de octubre de 1980 junto a un grupo de profesores de la Escuela de Arquitectura. Ese mismo día, por la tarde, impartió una conferencia sobre la Masque, un proyecto que propondrá como la nueva propuesta que desarrollará durante los últimos años del siglo XX. El escrito tiene en cuenta el acontecimiento protagonizado por el sujeto como requisito imprescindible para entender el carácter efímero de las Masques proyectadas indistintamente para cualquier ciudad. La investigación conceptúa la mascarada del siglo XVII analizada como un tipo de arquitectura efímera que era construida en el interior de otro edificio y acompañada por una representación escénica. Es estudiada como precedente a la Masque del siglo XX propuesta por Hejduk. La sorpresa que causó al arquitecto americano la visita al edificio de Valencia es estudiada como posible influencia en sus proyectos posteriores. El artículo analiza los vínculos y relaciones con Valencia y estudia si su visita pudo transformar al arquitecto para, como él mismo dijo, "yo no creía que en unos pocos días uno pudiera cambiar sus ideas acerca de la arquitectura". El artículo estudia relaciones entre el profesor del Bronx y el profesor de Valencia, Cecilio Sánchez-Robles Beltrán, que le asistió traduciéndole.

Palabras clave

John Hejduk, José Cecilio Sánchez-Robles, Almudín de Valencia, Masque, seminario de arquitectura, Berlin Masque.

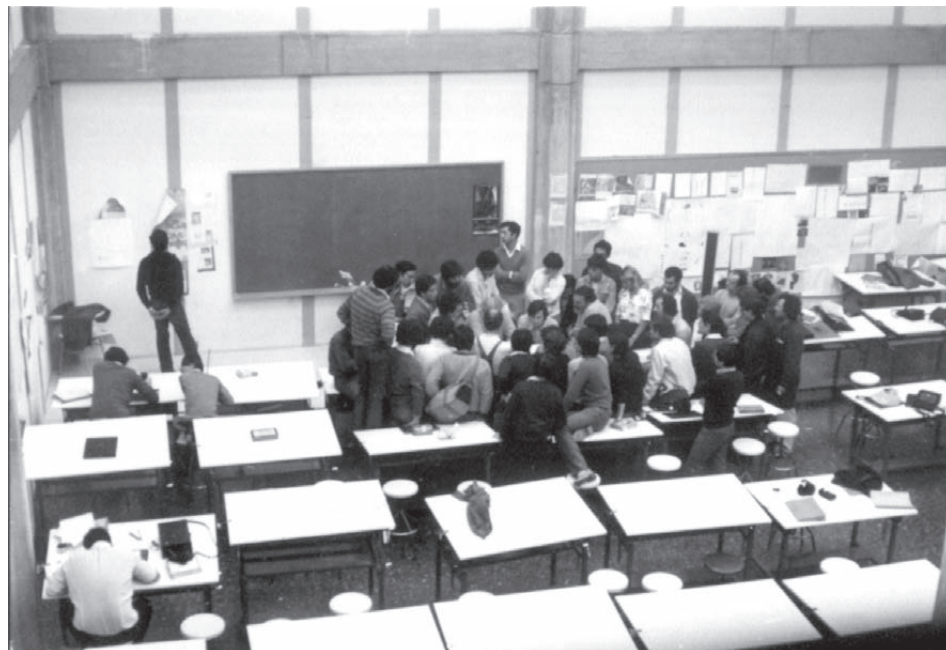
Abstract

The research work studies the visit that architect John Hejduk made to the Almudín of the city of Valencia on October 25, 1980 with a group of professors from the School of Architecture. The visit is linked to the conference he gave on the same day about the Masque, a project that will modify the proposals thereafter and he will be developed during the last twenty years of the 20th century. The brief attends the event made by the subject as an essential requirement to understand the ephemeral nature of the Masques. The Masques were projected, interchangeably, for any city. The written analysis conceptualizes the 17th-century Masque as a type of ephemeral architecture that was built inside another building and accompanied by a scenic representation, as a precedent to the 20th-century Masque. The surprise caused to the American architect in the visit to the Valencia building is studied from the possibility he had to influence his later projects. The article analyzes the links and relationships in Valencia, and studies whether the visit could transform the architect. He said: "I did not believe that in a few days you could change your ideas about architecture". The article studies the relations between the professor of the Bronx and the professor of Valencia Cecilio Sánchez-Robles.

Keywords

John Hejduk, José Cecilio Sánchez-Robles, Almudín of Valencia, Masque, architecture seminar, Berlin Masque.

Carlos Barberá Pastor (Valencia, 1970). Profesor de Composición Arquitectónica en el 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*. Es editor de los libros *Dos conferencias y John Hejduk. Seminario de Arquitectura* editados en la Universidad Politécnica de Valencia. Escribe tres artículos para la revista *Massilia* sobre John 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. Desarrolla investigaciones sobre cine, con algún escrito y ponencia sobre Yasujiro Ozu o Isaki Lacuesta, y referencias a Michelangelo Antonioni, Theo Angelopoulos, François Truffaut, o Victor Erice, entre otros, para su tesis doctoral. Asiste como ponente a la Jornadas sobre *Innovación Docente en Arquitectura JIDA'18* y a las *XVI Jornadas de Redes de Investigación en Docencia Unversitaria*. Forma parte del equipo editorial de la revista del Departamento de Expresión Gráfica Composición y Proyectos de la Universidad de Alicante [i2] *Innovación e Investigación en Arqutetiura y Territorio*. Es miembro del Consejo Editor de Universidad en *RITA (Revista Indexada de Textos Académicos)*. Forma parte del equipo editorial en *ART Architectural Research Tribune* de la editorial *TC*. Es miembro en la Universidad de Alicante del *Grupo de Investigación en Arquitectura: Experiencias del Entorno*. 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. carlos.barbera@gcloud.ua.es



El Almudín y la Masque

John Hejduk visita el Almudín de la ciudad de Valencia la mañana del sábado 25 de octubre de 1980 acompañado por un grupo de profesores de la Escuela de Arquitectura. Durante esas fechas, el profesor de la Cooper Union de Nueva York daba un seminario a un grupo de estudiantes y profesores en la ETSAV.¹ Las sesiones, en la recién inaugurada Escuela de Arquitectura, estaban marcadas por la propuesta de dos ejercicios. En uno, titulado “la caja de puros”, John Hejduk pedía a los estudiantes el esfuerzo de transmitir la posibilidad de situar en su interior “en tres o cuatro días, (...) una parte de vuestra vida (...), pero una muy especial”. En el otro, durante el primer encuentro, el arquitecto americano dirá: “Alguien debería plantear a los estudiantes de arquitectura un problema como el de dibujar un instrumento musical”.

Las correcciones a los trabajos realizados por los estudiantes [Fig.1] estaban acompañadas por algún halago que el arquitecto dirigía a aquel grupo de personas que habían hecho de su visita un momento perdurable. Hejduk dirá: “Me gustaría agradecer la hospitalidad que me habéis mostrado estos últimos 5 días en Valencia. Cuando dejé Nueva York no tenía ni idea a donde iba, aparte de que sabía que era un sitio muy bonito de España. Pero he encontrado la mejor experiencia de trabajo que podía imaginar, que es la de la humanidad. He visto una ciudad que no había visto nunca antes, ni siquiera en mi imaginación. Una ciudad que ama el lenguaje, la música y la poesía y creedme que esto es realmente único en el mundo”. Estas muestras de agradecimiento no solo las hará explícitas en el inicio de la segunda conferencia impartida el 29 de octubre sino que tiempo después quedarán referidas a escritos en los que manifestará su interés por el edificio del Almudín tras las sesiones del seminario.

Sobre el Almudín, algunas fotografías [Figs.2-3] muestran el edificio como museo paleontológico de la ciudad en los años 80. Se puede ver el esqueleto de un *homo sapiens*, un enorme *megaterium americanum* presidiendo la sala, corazas de *armadillos*, o vitrinas con un sinfín de objetos prehistóricos. La exposición parecía un museo de principios del siglo pasado, no por el contenido que se exponía, sino más bien, por las condiciones lumínicas del propio edificio. Las imágenes muestran una atmósfera realmente inquietante por la iluminación que permitía contemplar los objetos expuestos. La luz principal, penetrando por los huecos ubicados bajo la cubierta del espacio central, otorgan a las imágenes un cierto misterio enfatizado por el

¹ El seminario tuvo lugar en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Valencia entre el 24 y el 29 de octubre de 1980. *John Hejduk*. Dos libros recogen la transcripción y materiales de lo que fueron las sesiones impartidas. Aparece en: John Hejduk, *John Hejduk. Dos Conferencias* (Valencia: UPV, 2000); y John Hejduk, *John Hejduk. Seminario de Arquitectura*. (Valencia: UPV, 2002).



[Fig.2]. Archivo del Museo de Ciencias Naturales de la ciudad de Valencia. (Museo Paleontológico).

[Fig.3]. Archivo del Museo de Ciencias Naturales de la ciudad de Valencia. (Museo Paleontológico).

- 2 John Hejduk. 2001, *John Hejduk. Dos Conferencias*, 34.
- 3 Cecilio Sánchez-Robles Beltrán, profesor de la escuela de Arquitectura de Valencia, fue quien propuso la visita al Almudín de Valencia.
- 4 Las conversaciones del autor del presente artículo con Francisco Llinares Martí, quien de estudiante preguntó al profesor de Valencia Cecilio Sánchez-Robles, sobre qué impactó a John Hejduk cuando visitó el Almudín, nos sigue de algún modo conmoviendo y es uno de los motivos de la presente investigación.
- 5 Son numerosas las citas de John Hejduk sobre su experiencia en el Almudín. Un año después, en agosto de 1981, en la publicación de su propuesta titulada *Berlin Masque*, Hejduk alude al edificio como museo para armadillos en Valencia. Aparece en: John Hejduk, "Berlin Masque". (*Chelsea* #41 1982), 46. Este vínculo entre la visita al Almudín y la propuesta para Berlín podría quedar referido al espacio de tiempo de escasamente un año que pasa entre la visita y la publicación del proyecto. No obstante, las citas escritas sobre el acontecimiento de la mañana del 25 de octubre de 1980 expresan un impacto mucho mayor que el hecho de mantener en la mente un recuerdo cuando las citas a esta experiencia se suceden en numerosas otras publicaciones como *Mask of Medusa*, *Berlin Night* o *Vladivostok*. John Hejduk dirá: "Somewhere in Spain there is located an old 17th Century structure which houses pre-historic armadillos. These armadillos are of a larger size than our present-day ones. There are, I believe, seven or eight. Presently it is tranquil in that space;

claroscuro de unas partes iluminadas y otras en sombra. Por otro lado, el contenido de la sala repleto de piezas, hacían del edificio un lugar aún más asombroso por el despliegue de huesos repartidos en la habitación. Las condiciones de la iluminación y su contenido hacían de esta habitación un interior cargado de misterio.

En el último cuarto del siglo XX el museo no disponía de electricidad para alumbrar los objetos expuestos. Esta cuestión, que exigía ver la exposición según la luz propia del edificio, nos presenta una escena difícil de encontrar. Cualquier museo ubicado en las grandes ciudades de la sociedad occidental, ya sea por las vitrinas que normalmente aparecen inundadas de luz resplandeciendo los objetos expuestos o por las lámparas de iluminación, hacen del museo fotografiado en las imágenes presentadas una escena insólita. La iluminación del interior únicamente proviene de la luz del sol. En estas condiciones para la visión, y según quien se adentre al edificio, el ojo diferenciará contrastes y trasladará a la propia experiencia una realidad de luces y sombras que hasta nuestros días es el fundamento visual mediante el cual la cultura de occidente se ha construido a través de la pintura, la escultura, y, en este caso la arquitectura. Todas estas características asombraron enormemente al arquitecto del Bronx. La visita podría no tender mayor importancia, no obstante, las afirmaciones que John Hejduk hará en una de las conferencias impartidas en Valencia cuando dijo: "yo no creía que en unos pocos días uno pudiera cambiar sus ideas acerca de la arquitectura",² conllevará realizar un análisis sobre qué ocurrió. El fin será averiguar si este cambio pudo influenciar en sus propuestas posteriores. La sensación que uno tiene de la visita, transmitida por los comentarios de alguno de los profesores que allí se encontraban,³ es muy probable que estuviera motivada también por la sensibilidad hacia nuevas ideas que hacían hincapié en el arquitecto.

Según nos comentó uno de los profesores que le acompañó,⁴ al salir, John Hejduk pidió que lo dejaran solo. Se separó del grupo, y sujetándose la cabeza con una mano se quedó inmóvil, en una posición de máxima concentración con la cabeza mirando hacia el suelo. La sensación que pudo causarle el edificio, mostrada físicamente por el gesto de una posición pensativa, no solo la expresó al salir a la calle. Tras su estancia en la ciudad Hejduk mostrará el impacto que le supuso la experiencia y conceptualizará⁵ la obra a sus condiciones más perecederas y frágiles, aquellas que son dichas desde la poética, desde aquello que ha quedado en sus paredes por todos los acontecimientos que el lugar ha soportado. Al edificio

[Fig.4]. Archivo Cecilio Sánchez-Robles Beltrán.

this had not always been so". Aparece en: John Hejduk, "The flow of liquid", en *Mask of Medusa*. (New York: Rizzoli, 1985), 97. En Vladivostok comentará la misma cita de la revista *Chelsea*. Aparece en: John Hejduk, "Masque", en *Vladivostok*. (New York: Rizzoli, 1989), 100. En *Berlin night* dedicará una torre a la ciudad de Valencia. Aparece en John Hejduk, *Berlin Night*. (Rotterdam: The Netherlands Architecture institute (NAI), 1993), 25.

- 6 John Hejduk, "The flow of liquid", *Mask of Medusa*, 97.
- 7 "Today when there, one can tap the plaster walls and hear soft metallic echoes, and if one puts one's ear close to the plaster surface, one can even imagine hearing the flow of liquid". John Hejduk, "The flow of liquid", John Hejduk. *Mask of Medusa*, 97.
- 8 Cecilio Sánchez-Robles, José Luis Ros, *El Almudín de la Ciudad de Valencia*. (Valencia: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia, 1981).
- 9 La experiencia de John Hejduk en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Tejas, en Austin, es a partir de 1954 cuando dice: "In 1954, after having studied in Italy, I returned to America, from the landscape of Italy to that of the hill country of central Texas". John Hejduk, Statement 1979, *Mask of Medusa*. (New York: Rizzoli, 1985), 44. (Traducción propia: después de haber estudiado en Italia, regresé a América, desde el paisaje de Italia hasta el país montañoso del centro de Texas.) Alex Caragone, por otro lado, escribe para la publicación titulada *The Texas Rangers*: "Between 1951 and 1956, a group of young men came to teach at the University of Texas School of Architecture in Austin. Under director Harwell Hamilton Harris, a faculty composed of Bernhard Hoesli, Colin Rowe, John Hejduk, Robert Slutzky, Lee Hirsche, John Shaw, Lee Hodgden, Wemer Seligmann, and others created an exceptional and unprecedented teaching program. That program and those individuals provoked such reaction from an entrenched old guard that all were eventually forced to leave Austin to continue their teaching, writing, and professional careers elsewhere". Aparece en: Alexander Caragone, *The Texas Rangers*. (Massachusetts: The MIT Press, 1995). (Traducción propia: "entre 1951 y 1956, un grupo de jóvenes vino a enseñar en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Tejas en Austin. Bajo la dirección de Harwell Hamilton Harris, una facultad compuesta por Bernhard Hoesli, Colin Rowe, John Hejduk, Robert Slutzky, Lee Hirsche, John Shaw, Lee Hodgden, Wemer Seligmann y otros crearon un programa de enseñanza excepcional y sin precedentes. Ese programa y esas personas provocaron tal reacción por parte de una vieja guardia atrincherada que finalmente todos se vieron obligados a abandonar Austin para continuar sus enseñanzas, escritos y carreras profesionales en otros lugares").



dedica un poema que publicará en *Mask of Medusa*.⁶ El escrito habla sobre la preocupación que tenían los funcionarios del museo cuando se dan cuenta que, a partir de un momento, los armadillos comenzaron a crecer día tras día hasta que un carpintero clavó una punta con cabeza de estrella en el interior de la pared. Los empleados se percataron que era necesario clavar cada día una punta para conseguir detener el aumento de tamaño de los armadillos hasta que, un día, la superficie de la pared que no estaba cubierta por las cabezas de estrella comenzó a sangrar. Después, la sangre se secó y detectaron que paró el crecimiento de los armadillos sin tener que clavar las puntas en la pared. Después, decidieron cubrir con yeso las estrellas de metal y la sangre seca. "Hoy en día, cuando uno está allí, puede tocar las paredes y escuchar suaves ecos metálicos, y si coloca la oreja cerca de la superficie de yeso, incluso puede imaginar escuchar el flujo de la sangre".⁷ Estas palabras, desde el sentido que supone expresar el misterio que el edificio oculta, ponen de manifiesto cómo un poema referido a los paramentos del museo puede evidenciar los enigmas que la propia arquitectura contiene. El escrito podría ser una muestra del efecto que tuvo el edificio para el arquitecto del Bronx, no obstante, desde el sentido que supone conformar un poema referido a la sangre que emana el edificio, hay algo más que una admiración hacia la arquitectura del Almudín. El profesor de Composición II de la Escuela de Valencia, Cecilio Sánchez-Robles Beltrán, por esas fechas, estaba a punto de publicar *El Almudín de la Ciudad de Valencia*.⁸ El libro, por la relación que tuvieron durante seis días —Cecilio hacía de traductor en todas las intervenciones de John Hejduk [Fig.4]— servirá para articular los escritos que sostuvieron cada uno sobre el museo y será un material para situar la influencia que tuvo el seminario de Valencia sobre John Hejduk.

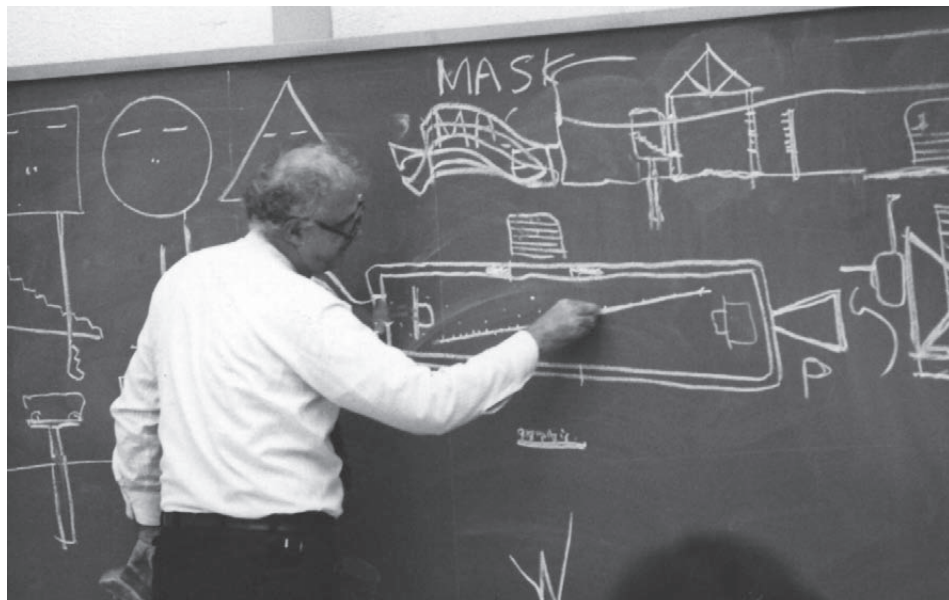
En el momento de la visita, en la mente de Hejduk rondarían dibujos, conceptos, las estructuras de sus *Masques*, los armadillos de los que habla tras su estancia en Tejas,⁹ vínculos entre piezas, y, por otro lado, tendría muy presente el entretenimiento de la masque del siglo XVII sobre el que se apropiará el nombre para sus nuevos proyectos. Las *Masques* de John Hejduk, definidas y planteadas como propuesta arquitectónica durante los últimos 20 años del siglo XX, son unas estructuras que él propondrá para distintas ciudades del mundo. Algunas dispondrán de movimiento, otras tendrán un carácter fijo, y otras se instalarán en la ciudad para ser desmontadas y trasladadas a otras ciudades. Tendrán la característica común de dotar de nuevos programas al ciudadano desde la responsabilidad del arquitecto para proponer nuevos acontecimientos mediante el proyecto arquitecto-

Las huellas
de lo efímero
The traces
of the ephemeral

CARLOS BARBERÁ PASTOR

Una visita de John Hejduk al Almudín
de Valencia

A visit by John Hejduk to the Almudín
of Valencia



[Fig.5]. Archivo Cecilio Sánchez-Robles Beltrán.

10 Aparecen en: John Hejduk, *Mask of Medusa*, 404-421 y 428-453; John Hejduk, *Victims*, (Londres: Architectural Association, 1986); John Hejduk. *Victims*. (Murcia: Yerba, 1993); John Hejduk. *Vladivostok*. (Nueva York: Rizzoli, 1989), 31-137; y John Hejduk. *Riga*. (Berlín: galerie für Architektur und Raum, 1988).

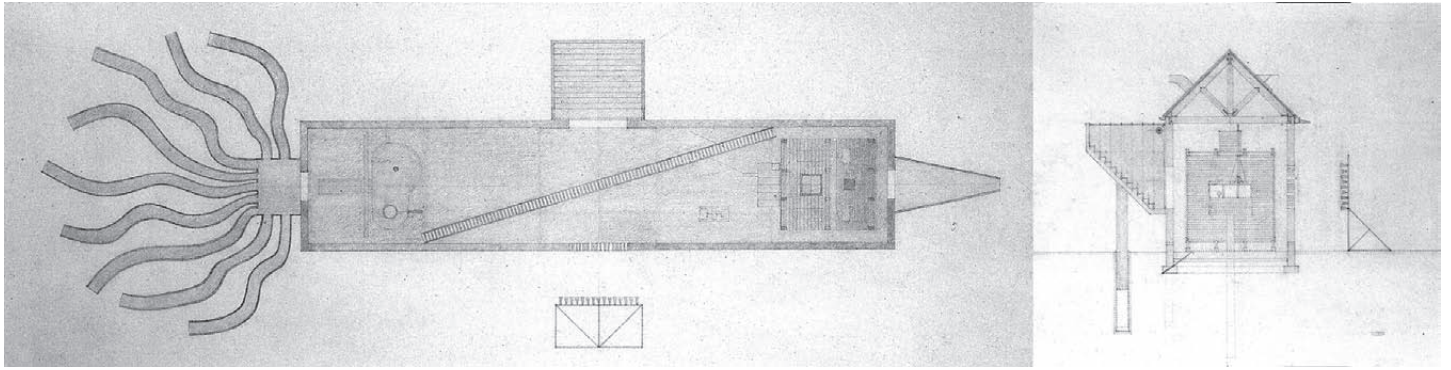
11 No era la primera vez que John Hejduk hablaba de la *Masque*. “En su edición del día 1 de octubre de 1980 el diario de Cambridge, *The Harvard Crimson*, se hace eco en una noticia del acontecimiento que tuvo lugar la semana anterior sobre la conferencia que impartió John Hejduk en el Gund Hall de la GSD Harvard. El arquitecto del Bronx y Decano de la Escuela de Arquitectura The Cooper Union de Nueva York tomará una hoja de papel de grandes dimensiones y comenzará a dibujar una de sus piezas: la *Masque*, mostrando su interés por trabajar en nuevos programas para la arquitectura. Es a finales de septiembre cuando, además de la conferencia, presentará en una Exposición su trabajo: *Seven Houses*”. Carlos Barberá, Francisco Linares, Una Lectura de la mascarada de Berlín. John Hejduk., *Narrativas Urbanas. VIII Jornadas Internacionales Arte y Ciudad*, (Madrid: Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea. Universidad Complutense de Madrid, 2018), 633. Se encuentra en: <https://es.calameo.com/read/004419659cc52b2a80383>.

12 Su anterior trabajo, las propuestas tituladas *The Texas Houses. The Diamond Houses o The Wall Houses*, son proyectos de vivienda que se encuentran presentes en la *Masque* que explicó, formando parte de una investigación sobre la figura de un cuadrado que gira y se convierte en un muro. “Si tenemos en cuenta que sus propuestas parten de un transcurso, donde cada serie es consecuencia de los proyectos desarrollados en las series previas que el mismo Hejduk expone, nos lleva a plantear que las mascaradas podrían ser también resultado de las series anteriores”. Aparece en: Carlos Barberá, Francisco Linares, Una Lectura de la mascarada de Berlín. John Hejduk., *Narrativas Urbanas. VIII Jornadas Internacionales Arte y Ciudad*, 635.

tónico. John Hejduk vinculará sus *masques* al teatro, a la performance, al mimo, o, desde el mero sentido de presentar la actividad humana a quienes habitan la ciudad a partir de nuevos programas desde un marcado tinte artístico. La *Masque* priorizará la relación del sujeto con el objeto en cada estructura y también desde la correspondencia entre las distintas piezas que presentará en sus mascaradas, como en *Berlin Masque, Victims, Lancaster/Hannover Masque, o Riga*.¹⁰

El presente texto trata de explicar y analizar en qué medida existe una posible influencia en el desarrollo de las *Masques* planteadas por John Hejduk a partir de 1980. El asombro que expresó el arquitecto suscita una nueva hipótesis sobre la influencia que pudo tener la experiencia de la vista al edificio del Almudín y sobre si en unos pocos días uno puede “cambiar sus ideas acerca de la arquitectura”. Estas palabras, el trasfondo que supone que una estancia pueda modificar las ideas de uno de los arquitectos más relevantes y originales del siglo XX, serán el motivo de la presente investigación y determinará la finalidad de concretar los motivos sobre si el planteamiento de sus *Masques* tendrán que ver con las palabras que John Hejduk pronunció en Valencia.

En la conferencia que dio en la Escuela de Arquitectura de Valencia el mismo día de la visita hará alusión a esta manera de entretenimiento en la época isabelina mediante la presentación de su nueva propuesta expuesta un mes antes en la Universidad de Harvard.¹¹ Durante la tarde del 25 de octubre dibujará la planta, los alzados y secciones de la *Masque* [Fig.5]. Mediante dibujos a tiza hechos sobre la pizarra explicará su proyecto definido por dos estructuras alojadas en el interior de otro edificio, en la que mostrará la casa del hombre, una submasque, y la casa de la mujer, la *Wall House III* que proyectará para Venecia. Las *Masques*, a partir de entonces, serán la nueva arquitectura que John Hejduk presentará y desarrollará tras su obra anterior, haciendo explícito el proceso de investigación que se extenderá durante 50 años, desde 1954 hasta 2001.¹² La *Masque* presentada albergará toda la concepción percedera que se había dado a través de la representación teatral en la mayor parte de las ciudades de Europa desde la Edad Media hasta nuestros días. El arquitecto condensa en ella la ceremonia y la tradición en una nueva propuesta. Contendrá la pantomima, la actividad escénica, la música, la luz, dispondrá de efectos espaciales, la performance, y el proyecto de arquitectura. Enfrentará al público con dos piezas habitadas. Mediante mimo —según explicó—, utilizando caretas como si de un festival veneciano se tratara, replantea el ritual e instaura en la cultura europea de finales del XX este original planteamiento¹³ a partir del programa arquitectónico. El ocupante de las *Masques* quedará íntimamente ligado a la estruc-

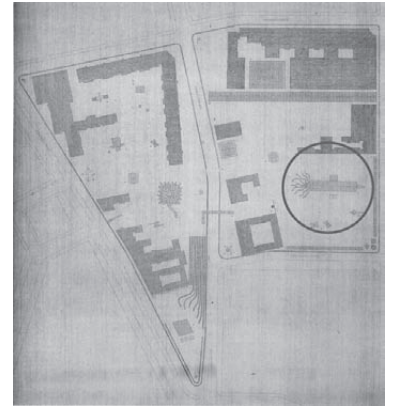
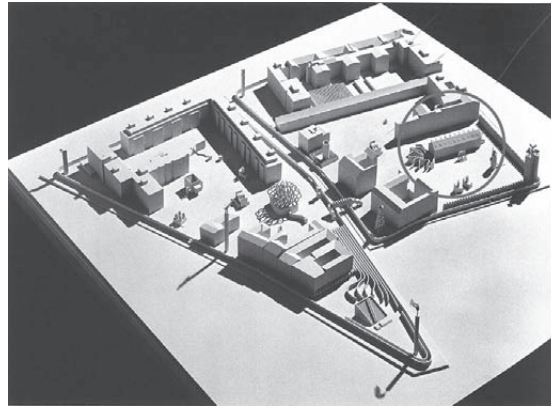


[Fig.6]. *Mask of Medusa*, p. 405.

[Fig.7]. *Mask of Medusa*, p. 384.

[Fig.8]. *Mask of Medusa*, p. 404.

[Fig.9]. (abajo) *Vier Entwürfe*, p. 35-36.

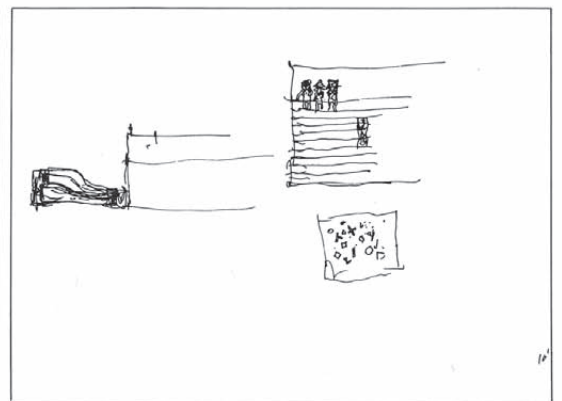
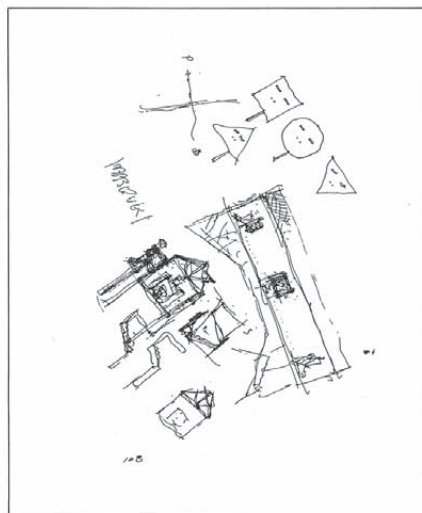
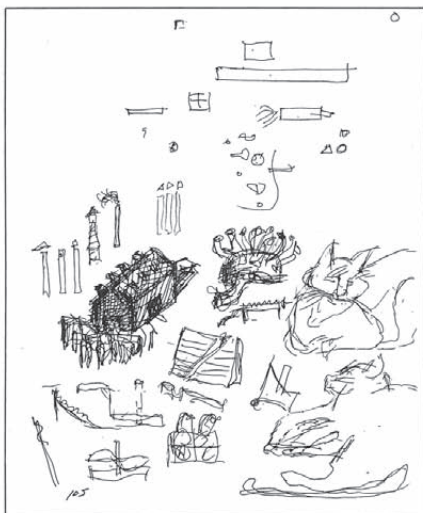


13 "Original planteamiento" no queda referido tanto a las particularidades de la propuesta sino más bien a lo dicho por Bernard Tschumi. "...that there is no architecture without program, without action, without event. As a whole, these texts reiterate that architecture is never autonomous, never pure form, and, similarly, that architecture is not a matter of style and cannot be reduced to a language. Opposing an over rated notion of architectural form, they aim to reinstate the term function and, more particularly, to reinscribe the movement of bodies in space, together with the actions and events that take place within the social and political realm of architecture". Bernard Tschumi. *Architecture and Disjunction*. (Cambridge: The Mit Press, 1999), 4. (Traducción propia: "...que la arquitectura nunca es autónoma, nunca es pura forma y, de manera similar, esa arquitectura no es una cuestión de estilo y no puede reducirse a un lenguaje. Al oponerse a una noción sobrevalorada de forma arquitectónica, su objetivo es restablecer el término función y, más particularmente, volver a inscribir el movimiento de los cuerpos en el espacio, junto con las acciones y eventos que tienen lugar dentro del ámbito social y político de la arquitectura").

14 John Hejduk., "Berlin Masque", *Chelsea* 41 (1982): 7-53.

tura que lo protege. Será parte intrínseca del objeto y hará de la pieza un artilugio inherente al sujeto. A partir de las personas que habitan cada una de las estructuras ubicadas en el interior de "otro edificio" y a partir del ciudadano que actúa como espectador ocupando la grada en uno de sus lados, según explicó sobre la *Masque* en su conferencia de Valencia, Hejduk exhibirá el sentido de su proyecto mediante la representación escénica, como si requiriera de un paso previo en el que explicar cientos de propuestas para la ciudad durante los siguientes 20 años [Fig.6].

Un año más tarde, la pieza de la que habló en Valencia, adoptará protagonismo en *Berlin Masque*. Se ubicará en una de las parcelas del proyecto para el concurso de la IBA en la ciudad de Berlín [Figs.7-8], cerca del puente que une las dos partes en un amplio espacio entre la valla y el resto de las 28 piezas desperdigadas entre edificaciones existentes. En la publicación de la revista *Chelsea*,¹⁴ la *Masque* ocupará la portada del proyecto dejando claro que es la pieza más importante. *Vier Entwürfe*¹⁵ presentará los bocetos de *Berlin Masque* [Fig.9] en el que aparecerán esbozos de la *Masque*, así como otras tres mascaradas: *Theater Masque Project*, *Lancaster/Hanover Masque*, y *Devil's Bridge*. Revistas como *Domus*,¹⁶ *Lotus*,¹⁷ o



CARLOS BARBERÁ PASTOR

Una visita de John Hejduk al Almudín
de Valencia

A visit by John Hejduk to the Almudín
of Valencia

- 15 John Hejduk, *Vier Entwürfe*. (Zürich: Organisationsstelle für Architekturausstellungen, 1983).
- 16 John Hejduk, "Riconstruire a Berlino". *Domus* 627 (Abril 1982): 22-27.
- 17 John Hejduk, "Oltre "Berlin Masque"". *Lotus International* 41 (1984): 67-71.
- 18 John Hejduk, "Wilhelmstrasse. Block 19". *Architecture D'Aujourd'Hui* 219 (1982): 29.
- 19 "The Court momerie was a sophistication of a popular custom, probably of ritual origin. It consisted of a procession of masked persons, who paraded the streets and entered their neighbours' houses to dance or play a game of dice called mumchance. It was a popular mode of celebrating winter festivals, and it looks as if it were the old procession of the Kalends, which was so hateful to the Church, so dear to the lay and clerical 'Fools' of the Middle Ages". Enid Welsford, *The Court Masque. A Study in the Relationship between Poetry and the Revels*. (Nueva York: Russell & Russell, 1962), 30. (Traducción propia: La "Court momerie" era una sofisticada costumbre popular, probablemente de origen ritual. Consistió en una procesión de personas enmascaradas, que desfilaban por las calles y entraron a las casas de sus vecinos para bailar o jugar a un juego de dados llamado "mumchance". Era un popular modo de celebrar festivales de invierno, y parece que se trataba de la antigua procesión de los "Kalends", que era tan odiosa para la Iglesia, tan querida para los laicos y clérigos "tontos" de la Edad Media").
- 20 "In a sixteenth century play, a man is said to have at a Corpus Christi festival/ 'las carátulas, visiones, / los juegos y personajes, / los momos y los viajes, / los respingos á montones.' Paralelamente á estos *entremeses*, y aun confundiéndonos con ellos, hubo en la Edad Media otra clase de divertimentos llamados *momos*, introducidos en Castilla antes de mediar el siglo XV". Aparece en: Enid Welsford, *The Court Masque. A Study in the Relationship between Poetry and the Revels*, 33.

*L'Architecture D'Aujourd'Hui*¹⁸ publicarán durante esos años el proyecto en el que se ubicará la propuesta explicada en Valencia para la ciudad de Berlín.

Sentido efímero de una Masque

El inicio de la *Masque* se remonta a un arte popular de la Edad Media con arcaicos rituales que se daban durante ciertas temporadas del año como la primavera o el solsticio de invierno. Ciertas personas ocupaban las calles de la ciudad ataviadas con pieles de animales salvajes, llevaban las caras pintadas o portaban máscaras. Rociaban agua, acarreaban antorchas, y deambulaban en procesión. Desfilaban por las calles mediante mimo siguiendo mitos ancestrales cargados de superstición. En algunos casos, ofreciendo juegos a sus habitantes, accedían al interior de algunas viviendas a las que entraban y salían mediante bailes que acompañaban de toda una continuidad de ritos. Estas festividades, también de invierno, con orígenes proverbiales y sin ninguna conexión con las religiones oficiales, detestada por la iglesia, era muy celebrada por laicos clericales durante la Edad Media.¹⁹ Hoy en día, podríamos entenderlas como reminiscencias de otras muchas costumbres que, en España, quedarían ligadas a la festividad de, por ejemplo, el Corpus Christi.²⁰ No se sabe con claridad si los cómicos que intervenían actuaban mediante actos de mimo, murmuraban, o si por el contrario, la festividad se asociaba a la canción y el diálogo. Son muchas las incertidumbres que caracterizan a este tipo de actuaciones. Son identificadas a partir de orígenes muy diversos según los acontecimientos que se llevaban a cabo. Tenían que ver con lo enigmático, conectaban con el misterio como condición social y cultural, ubicándolo en entredicho. Llevaban máscaras espantosas de carácter devorador en referencia a brujas y espíritus femeninos. Enid Welsford alude a cuestiones de los orígenes más primigenios de las mascaradas, desde la condición social que pudieron tener algunas festividades en lugares tan separados como Ferrara o Bretaña. Mediante el enmascaramiento, y mediante la entrada a las casas por parte de los comediantes, robaban comida y objetos que utilizaban como ganancias para poder suministrar banquetes y bailes a las personas más pobres de la ciudad. Esta alusión adquiere valor al poner en relación el espacio público de la ciudad y el interior de las viviendas. Había una intención de llevar el divertimento, y por tanto un programa público, a distintas clases sociales.

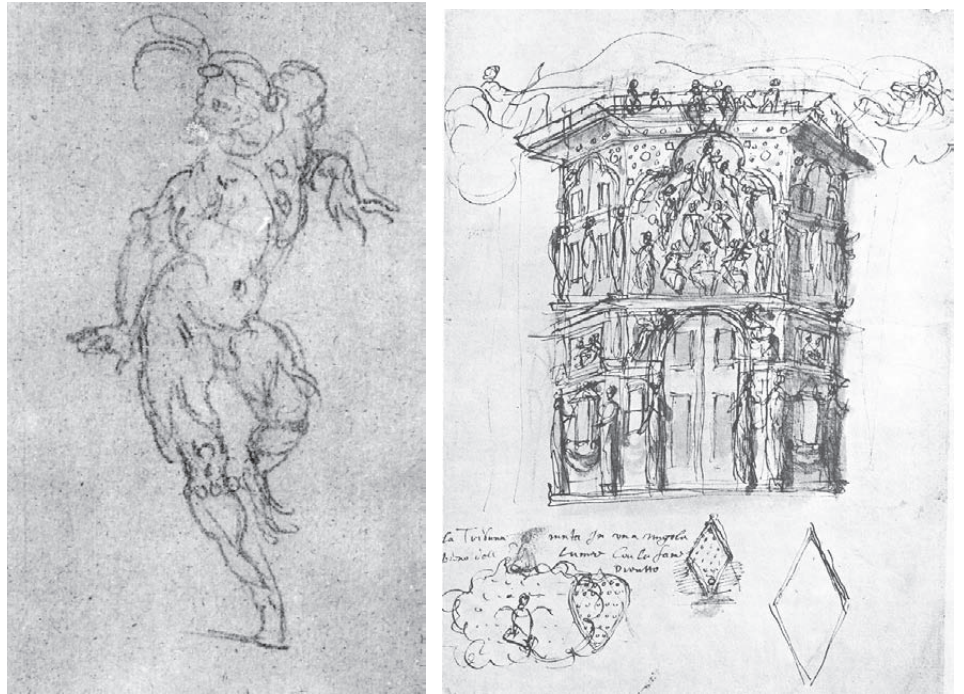
Con el tiempo, varios siglos después, acabarían ocupando palacios de aristócratas. En un inicio, como pasatiempo, serían los funcionarios temporales quienes animarían los interiores de las viviendas burguesas durante las festividades de Navidad. La relación entre los cómicos disfrazados y el ciudadano —en su forma campesina, de burgués o cortesano— será la razón fundamental de estas celebraciones tan expresivas que parecían presentarse como una necesidad en la que ocupar el tiempo para la diversión.

Justamente, la transitoriedad de unos actos celebrados en distintos espacios de la ciudad, conformará una cultura social que se difuminará entre actos celebrados por la institución. Su aportación quedará desligada del control institucional y en muchos casos serán actos que se diluirán, arraigándose de un modo transversal en la cultura y la historia escrita. No obstante, este modo improvisado de representación, adquirirá su apogeo en la londinense época de los Tudor por la institucionalización de unas costumbres que, en principio, eran ajenas al poder. Esto tendrá una significación en la propuesta de John Hejduk, quien desarrollará cientos de mascaradas alejadas de propuestas o planteamientos institucionales o desde la figura de encargos de proyecto.

El desarrollo de las *masques* a partir del XVII tenían lugar, en muchos casos, en el hall de los palacios reales, como el Whitehall de Londres. Este adquirirá un ca-

[Fig.10]. *Designs by Inigo Jones for Masques & Plays at Court.*, p. XX.

[Fig.11]. *Designs by Inigo Jones for Masques & Plays at Court.*, p. IV.



21 "...because it is the beginning of the collaboration between Ben Jonson and the famous architect Inigo Jones. The history of the masque, to a certain extent even the history of contemporary drama and poetry, is bound up with the history of this famous partnership". Aparece en: Enid Welsford, *The Court Masque. A Study in the Relationship between Poetry and the Revels*, 173. (Traducción propia: ...porque es el comienzo de la colaboración entre Ben Jonson y el famoso arquitecto Inigo Jones. La historia de la masque, hasta cierto punto incluso la historia del drama y la poesía contemporánea, está vinculada a la historia de esta famosa asociación").

22 "Originating in England where they were first called 'Mummers', masques generally lacked story action, crisis or ending". John Hejduk, *Masque 3, Mask of Medusa*, 137. (Traducción propia: Originarios de Inglaterra donde se les llamó por primera vez 'Mummers', las Masques generalmente carecían de acción, momentos de crisis o finales de historia).

23 Por la similitud de las anotaciones que Hejduk hace sobre las masques del siglo XVII — partiendo los dos libros referenciados de publicaciones editadas en la ciudad de Nueva York— parece probable que los conocimientos que adquirió John Hejduk sobre las Masques partan de los libros aludidos; Enid Welsford. *The Court Masque. A Study in the Relationship between Poetry and the Revels. The Court Masque*; y Inigo Jones. *Designs by Inigo Jones for Masques & Plays at Court*. (Nueva York: Russell & Russell, 1966).

24 John Hejduk, "El arquitecto que dibujaba ángeles". *Minerva*. (Madrid: Circulo de Bellas Artes, 2009). En su versión original: John Hejduk, David Shapiro, "John Hejduk or The Architect Who Drew Angels". *A+U Architectural and Urbanism Magazine* (Tokio: Shinkenchikusha Co, 1991).

rácter escénico que desmaterializaba la textura petrea del interior del edificio por la relevante aparición no solo de escenografías fantásticas como las proyectadas por el arquitecto Inigo Jones,²¹ sino por toda una serie de elementos muy volátiles que eran requeridos por los temas que elegía el poeta Ben Jonson, donde el continuo uso de humo y fuego hacían desvanecer incluso a los personajes durante las representaciones [Figs.10-11]. En los numerosos espectáculos que se llevaban a cabo, la variedad de bailarines, actores, los temas tratados, o incluso la actuación de la reina entre vestimentas de brujas y danzas salvajes, revelaba la influencia de una diversidad de acontecimientos que hacían del espectáculo un evento propiamente volátil.

Es muy probable que John Hejduk conociera los ensayos de Enid Welsford sobre las Masques. Él mismo alude al modo que el mismo ensayista cita cuando dice "donde se los llamó por primera vez "Mummers".²² Por otro lado, las indicaciones sobre Inigo Jones como arquitecto que no "solo estaba interesado en la producción de la mascarada, sino también en lo que está detrás" vincula²³ a Hejduk a esta manera de construir escenografías a partir de nuevas estructuras propuestas. No debería entenderse a Hejduk como un transformador de la mascarada del siglo XVII sino, más bien, como un medio para instaurar nuevos programas que son necesarios para la arquitectura en el siglo XX. Sobre Inigo Jones dice: "Le interesaba todo el aspecto mecánico de la escenografía: cómo se producían los rayos de sol, las cataratas, el fuego... Para los arquitectos de aquella época, el encargo de hacer una escenografía podía ser lo más destacado de su vida". Sin embargo, en la mascarada del siglo XX, para Hejduk, hay una intencionalidad de programa que "son parte del proceso creativo que se convierte en una especie de celebración del arte de construir, de los aspectos sociales y políticos de la arquitectura, que últimamente parecen haber desaparecido".²⁴

Una de las características de las masques de la época isabelina es su cualidad para transformar el programa de una sala palaciega del XVII, en la que la transitoriedad de la propia acción escénica y la representación en sí —donde el sentido artístico se manifestaba en el acontecimiento vinculado obviamente con lo pasajero— pone en relación estos actos con la actividad teatral. Los límites del espacio, en el cual se desarrollaba esta actividad artística, podríamos decir, contendrán el rastro del dinamismo del cuerpo, el de los infinitos instantes de la representación.

CARLOS BARBERÁ PASTORUna visita de John Hejduk al Almudín
de ValenciaA visit by John Hejduk to the Almudín
of Valencia

La arquitectura efímera, los escenarios, los artilugios en movimiento, o la iluminación misma, serán pues un modo para caracterizar el espacio y referirlo a la transitoriedad que aporta el uso, donde los ornamentos construidos plantearán justamente efímeras figuraciones visuales enfatizadas por otras aún más perecederas como el humo, el fuego y las luces.

Esta manera de caracterizar las actividades de las personas tendrá una correspondencia con la representación y la producción escénica del arte más efímero. Los disfraces utilizados durante la edad media o las vestimentas para representaciones de origen clásico conceptualarán el carácter de este tipo de entretenimiento desde la expresión de un lenguaje que tratará de dejar constancia de lo pasajero. Obviamente, estas características del vestido acrecientan el discurso sobre la transitoriedad del acontecimiento y evidencian escenas construidas para un momento. Artilugios, carruajes, iluminación, vestimentas, decorados y un gran número de comediantes, proporcionarán al edificio palaciego ese carácter perecedero, dotándolo del movimiento de un vehículo, la luz de las antorchas, el humo simulando densas nieblas, o personas bailando con máscaras y trajes majestuosos. Con esto, lo efímero, no tanto queda referido al artilugio, exclusivamente a la estructura móvil o desmontable, sino a la relación íntima que es capaz de aportar lo extraordinario de un acontecimiento. De esta manera, podríamos caracterizar el espacio donde se desarrolla hoy en día la interpretación —el de por ejemplo una obra teatral, una performance o una masque propiamente— como el lugar que encierra y contiene los rastros de los acontecimientos sucedidos en un determinado espacio de tiempo. John Hejduk adoptará estas cuestiones sobre el gesto, el movimiento, el brillo, el mimo, la pantomima, la performance, o el rastro, para conformar un lenguaje que proporcionará la acción más fugaz desde nuevos programas para la arquitectura.

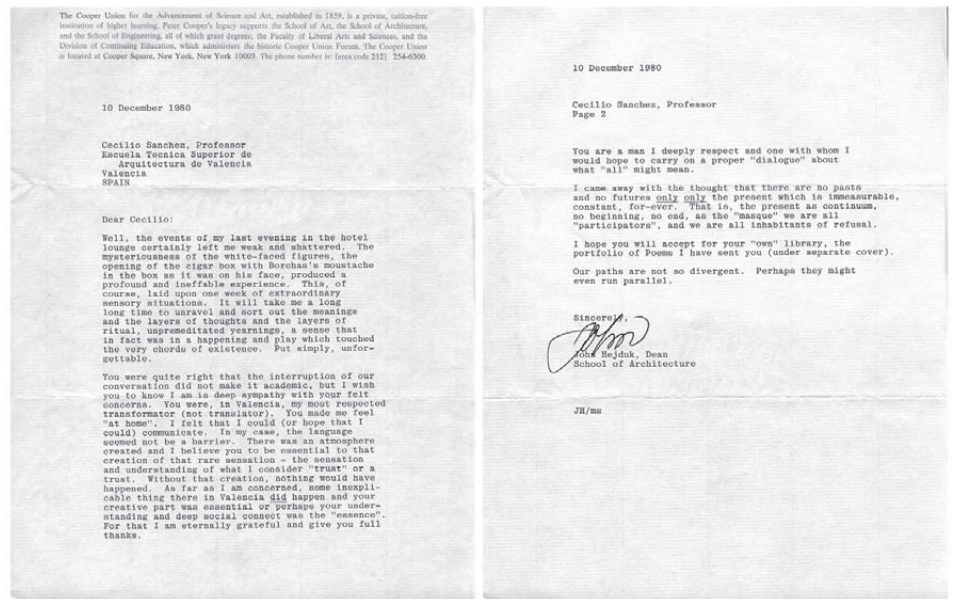
El Armadillo en la Estructura del Almudín

Entre las piezas que pudieron sorprender a John Hejduk en su visita al Almudín estarían los armadillos expuestos, la estructura del edificio del Almudín que él mismo cita,²⁵ o el propio *Megaterium*, que por su escala podría parecer la estructura de alguna de sus masques. Sobre el armadillo, admirado por John Hejduk tras su estancia en Tejas durante los años 50, expondrá la fragilidad del organismo que ocupa el interior de la coraza que lo protege. Cuando en *Mask of Medusa* Hejduk escribe sobre estos vertebrados —que parecen fuertes— en realidad comenta la cualidad de animales débiles que derraman lágrimas cuando se les agarra por la cola. En su escrito titulado *Statement 1979* valora la importancia que tiene este animal a pesar de que su estancia en Tejas hubiese sido hace más de 20 años. 1979 es el año anterior a su visita a Valencia y de algún modo tiene presente aquello que dice al final del escrito: “cogimos el armadillo, pero le dejamos escapar”. Si comparamos la complexión del armadillo con las estructuras que el propio arquitecto plantea con las Masques, ¿no es acaso la *Masque* una estructura que protege en su estado más sensible al organismo que lo habita? Podría parecer infundado hablar de una relación entre los organismos que ocupan el interior del caparazón del armadillo con los organismos que habitan el interior de la estructura de una *Masque*. Sin embargo, el caparazón que envuelve a su habitante también es aludido por Hejduk cuando dice: “En determinado momento del año, en Texas, al anochecer, los troncos de algunos árboles parecen fosforescentes: emiten una luz pálida, cristalina. Si se observan de cerca, uno descubre que los troncos están completamente cubiertos de diminutos caparazones desechados que en un tiempo fueron el cuerpo exterior de un tipo de insecto. Lo sorprendente es que el caparazón está intacto: la forma es exactamente la misma que cuando su habitante original estaba dentro, con una diferencia. El interior ha desaparecido, dejando la forma externa, que parece un rayo X y produce el

25 “La estructura de armazón de madera (...) en el Museo para Armadillos en Valencia, España”. Traducción propia de: “The wood-truss structure (...) at the Museum for Armadillos in Valencia Spain”. Aparece en John Hejduk, “Berlin Masque”. (*Chelsea* #41 1982), 7-53.

[Fig.12]. Archivo Cecilio Sánchez-Robles Beltrán.

- 26 John Hejduk, "Tarde en llano". *Minerva*. (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2009).
- 27 El libro sobre el Almudín de Valencia, que en ese momento el profesor de Valencia con los estudiantes del curso 1979 — 80 recopilaba materiales para su edición, plantea una metodología que se vincula con esta cuestión del acontecimiento cuando dice: "Valorar el objeto de la intervención como objeto socio-cultural en el proceso histórico de la ciudad. (...) Reconocer el lugar, detectar cambios acaecidos en su uso y en su imagen, y detectar las tensiones entre los hechos, normativas y opiniones que se manifiestan en el lugar". Aparece en: Cecilio Sánchez-Robles, José Luis Ros, *El Almudín de la Ciudad de Valencia*, 10.
- 28 "It was reasoned that perhaps if a star headed metal spike was driven each day into the internal enclosing walls of the building that growth could be prevented".
- 29 En: Cecilio Sánchez-Robles, José Luis Ros, *El Almudín de la Ciudad de Valencia*, podemos ver numerosas citas sobre el Almudín como edificio para guardar grano que muestran distintos modos de entender el edificio. El Marqués de Cruilles en *Guía Urbana de València Antigua y Moderna* dice: "el lugar i paraje público destinado para colocar y tener a la venta el trigo para el abasto de la población y de particulares"; Manuel Sánchez Guarnier en *La Ciudad de Valencia* dice: "el Almudín, calle de la harina nombre por ser un almacén de trigo"; Felipe Garín Ortiz de Taranco en *Historia del Arte de València*, "fue almacén de granos y aún posible fortín"; María Jesús Teixidor en *Funciones y Desarrollo Urbano de Valencia* "los jurados dieron sucesivas disposiciones, regulando, y en casos extremos, prohibiendo la exportación de trigo y ordenando su concentración en el Almudín"; Vicente Lampérez y Romea en *Arquitectura Civil Española* "no fue en su origen, más que una casa de contratación de trigo, pero se hizo costumbre convertirlo en depósito de esa y otra semillas, de vino, de sal (Alfolí) y otra clase de mercancías"; María Amparo Cuevas Granero en *Abastecimiento de Valencia durante la Edad Media* "el cereal era llevado al Almudín, en donde se disponía del personal necesario para llevar a cabo una venta reglamentada"; o Orellana en *Valencia Antigua y Moderna* "Almudí, y Almudín: pudo este nombre traer la etimología de Almud (en Valencia Almut) medida conocida con que se mide el trigo, y otros granos: como la palabra Almodí puede venir de Almoneda, pues que en dicho sitio se expone el trigo, como en Almoneda a disposición de cualquiera que quiera comprarlo".
- 30 "L'expulsió dels moriscos —decretada l'any 1609— sumirà el país, a més a més, en una angoixosa prostació sòcio-econòmica, de la qual nos'hauria de refer sinó després d'algunes dècades". Miguel Àngel Català, "Arquitectura i escultura del segle XVII". *Història de l'Art al*



efecto luminoso. De repente oímos un coro sonoro procedente de las hojas oscuras de arriba. Es el sonido de los insectos ocultos en el árbol en su nueva forma metafísica. Lo extraño del fenómeno es que vemos las formas de caparazón de los insectos aferradas al árbol, esos caparazones vacíos, una forma que la vida ha abandonado. A la vez que fijamos la vista sobre esas apariciones, oímos el sonido del insecto en su nueva forma oculto en los árboles. Lo oímos pero no lo vemos. De algún modo, el sonido que oímos es un sonido del alma".²⁶

El vínculo de la estancia de John Hejduk en el estado de Tejas para concebir la arquitectura desde el sentido de comprender el sujeto a partir del cuerpo y el ánima tendrá una influencia muy grande en el periodo correspondiente a las *Masques*, pero también en el momento de su visita a Valencia. Si leemos el poema anteriormente citado —*The flow of liquid*— el edificio del Almudín emana sangre por las paredes. Es como si los muros transmitieran al espacio el sentir de las personas que han sufrido los acontecimientos sucedidos a lo largo de la historia.²⁷ Los hechos ocurren en el espacio y son sus límites quienes los ponen en evidencia haciendo aflorar otros sucesos. Es por lo que la coraza externa del armadillo se hace grande día tras día. Según dice el poema es paralizada cuando los funcionarios clavan en el interior de sus paredes las puntas con cabeza de estrella. El texto de John Hejduk hace alusión a la palabra "spike",²⁸ que por el contexto queda referida a un tornillo con cabeza de estrella que es introducido en la pared. Sin embargo, "spike" también significa "espiga". Teniendo en cuenta que el edificio del Almudín era un almacén de grano que abastecía a los habitantes de la ciudad de Valencia de trigo y harina,²⁹ el edificio generaba problemas muy grandes en épocas de escasez, sobretudo a principios del XVII cuando fueron expulsados los moriscos de la ciudad.³⁰ También, las grandes diferencias que eran creadas a partir de las ordenanzas municipales que acordaban que "el panadero del Virrey podía comprar cuatro sacos dos de cada clase y una de los inquisidores",³¹ planteaban "excepciones muy propias de aquellos tiempos". La ciudad de Valencia no tenía asegurado el abastecimiento del grano, y el edificio era un lugar muy vigilado por "los guardas del Almudín" junto a distintos trabajadores como escribanos, medidores, cribadores, o el mismo funcionario del Consell que se encargaba de hacer cumplir las disposiciones "en materia de abastecimientos, industria y comercio".³² El arquitecto americano conocería estas cuestiones del edificio. Es por esto que, de algún modo, Hejduk expresa que los muros del edificio, quienes soportan los acaecimientos de los que nunca se ha podido librar el lugar, alojan en su interior los ecos de todo lo sucedido, haciendo ver que una pared es capaz de absorber la transitoriedad de los momentos.³³ En la narración del poema,

CARLOS BARBERÁ PASTOR

Una visita de John Hejduk al Almudín
de Valencia

A visit by John Hejduk to the Almudín
of Valencia

País Valencià. (Valencia: Tres i Quatre, 1988), 107. (Traducción propia: La expulsión de los moriscos —decretada en el año 1609— llevará al país, además, a un angustioso retroceso socioeconómico, del que no nos llevaría a rehacernos hasta después de algunas décadas).

- 31 Cecilio Sánchez-Robles, José Luis Ros, *El Almudín de la Ciudad de Valencia*, 19-20; según cita al Marqués de Cruilles en *Guía Urbana de Valencia Antigua y Moderna*.
- 32 Cecilio Sánchez-Robles, José Luis Ros, *El Almudín de la Ciudad de Valencia*, 32; según cita a María Amparo Cuevas Granero en *“Abastecimiento de Valencia durante la Edad Media”*.
- 33 “...architecture is defined as the pleasurable and sometimes violent confrontation of spaces and activities”. Bernard Tschumi. *Architecture and Disjunction*. (Cambridge: The MIT Press, 1999), 5. (Traducción propia: ...arquitectura se define como la confrontación placentera y a veces violenta de espacios y actividades).
- 34 “«Violence of Architecture» provides a key account of the rich and complex relations between spaces and the events that occur within them”. Bernard Tschumi. *Architecture and Disjunction*, 6. (Traducción propia: “Violencia de la arquitectura” proporciona una descripción clave de las relaciones ricas y complejas entre los espacios y los eventos que ocurren dentro de ellos).
- 35 Tras una entrevista con Delia Pastor Marco, esposa del profesor Cecilio, comentó la invitación que ofreció John Hejduk al profesor de Valencia para que fuera a vivir a Nueva York. Cecilio, por aquellos días —según afirmaba Delia Pastor—, tras una larga estancia en Inglaterra a raíz de la concesión de una beca en la Universidad de Surrey para la elaboración de su tesis doctoral titulada ‘La conceptualización social de la vivienda’, no soportaba alejarse del habla en el que se había formado desde la paradoja que suponía volver a España en un momento tan difícil como el final de la autarquía española.

una coraza se agranda porque nos habla de la escasez de la salvaguarda, de la condición de protección que, como necesidad para la vida, requiere un organismo. Después, el crecimiento de la coraza que confirma la imprescindible protección desaparece, exteriorizando el cese de tal extravagancia a partir de otra acción, la de apretar en sus muros puntas que nos permiten oír aquello que el edificio ha absorbido. Las paredes, bajo su condición de testigos silenciosos, son quienes han de soportar que se introduzca en su interior la presión de una espiga. Hejduk parece exponer una analogía sobre la porosidad de la piel del cuerpo, cuando, por ósmosis, absorbe el agua que lleva el aire que irremediamente está acompañada de contaminación. El poema presenta la urgencia de hacer manar la sangre para que su flujo haga visible la violencia que soportan los muros tras los acontecimientos. La postura de evitar silenciar los hechos en los que la humanidad se construye, en el poema, es el medio para impedir aumentar la necesidad de protección y concluir el aumento de tamaño del cascarón. Hejduk nos está diciendo que para evitar requerir mayores corazas se han de escuchar con atención los acontecimientos sufridos. Una Masque es una búsqueda de dar cabida a expresar situaciones para proteger a las personas si lo requiere su sensibilidad mediante la expresión, como hace el poema sobre el Almudín. La ciudad en la que se ubican las *Masques*, generalmente, son los espacios donde la crueldad y la violencia³⁴ se expone día tras día, en cualquier momento, sin hacerse visible. La *Masque*, a su vez, tratará de expresar la situación más cruda, aquella que es evidenciada mediante el teatro o la performance para evitar acallar los hechos que nos construyen.

No lo sabemos, pero, la fascinación del arquitecto por el Almudín, quizá podría estar en la escucha de los sonidos que absorbieron sus paredes. No obstante, cuando sus palabras transmiten la sensación de haber “encontrado la mejor experiencia de trabajo que podía imaginar”, la proyección del elogio no queda emparentada a la experiencia de un edificio o un objeto sino a la experiencia con las personas. Más bien, el halago, es a la gente que lo acompañó durante el seminario. Una de las personas con la que Hejduk tendrá más afecto durante su estancia fue con el profesor que se encargó de traducirle. De tal manera se establecieron vínculos entre las dos personas que el arquitecto americano invitará al profesor Cecilio Sánchez-Robles a dar clase en la Escuela de Arquitectura de la Cooper Unión de Nueva York.³⁵ John Hejduk mostrará su afecto al profesor de Valencia mediante una carta que le escribe el 20 de diciembre de 1980 [Fig.12] en la que le transmitirá que: “eres un hombre al que respecto profundamente y con quien espero poder mantener un ‘diálogo’ adecuado sobre lo que ‘todo’ podría significar”. Acaba diciendo: “Nuestros caminos no son tan divergentes. Quizás incluso podrían correr paralelos”. La carta sugiere preguntas sobre el modo en el que el seminario en Valencia pudo afectar a John Hejduk cuando le escribe al profesor lo siguiente: “quiero que sepas que simpatizo profundamente con tus preocupaciones. Eras, en Valencia, mi más respetada transformación (no traductor). Me hiciste ‘volver a nacer’”.

Es más que probable que el profesor de Composición II de la Escuela de Arquitectura de Valencia mediara de tal manera con el arquitecto americano que las palabras dichas en público por Hejduk fueran realmente dirigidas directamente a él. Cecilio Sánchez-Robles planteaba su asignatura de Composición II a partir de la experiencia sensible, donde el conocimiento y la investigación eran el medio para aflorar la ocultación de los acontecimientos y nos hacía ver una arquitectura que nos cambiaba —como estudiantes— las ideas que teníamos acerca de ella.

En cierta manera, sobre la experiencia como un hecho efímero o al referirla a un momento que tiene que ver con el tiempo de aquello que acontece, el vínculo entre los dos profesores quizá pudo estar en justamente aquello que el profesor de Valencia ponía en valor para transmitir sus ideas sobre arquitectura a sus estu-

diantes. John Hejduk le escribirá: “Salí con la idea de que no hay pasado ni futuro solamente el presente que es inconmensurable, constante, para siempre. Es decir, el presente como continuo, sin principio, sin fin, como la ‘máscara’, donde todos somos ‘participantes’, y todos somos habitantes del rechazo”. Como John Hejduk dijo en su conferencia, un acontecimiento puede ser transformador, y al referirlo a la arquitectura pueden ser muchos los aspectos a los que puede quedar referido. No obstante, en John Hejduk este aspecto es muy relevante cuando la experiencia desvela hechos ocultos que toda arquitectura esconde. Según parece, la transformación se hizo evidente desde los instrumentos que permiten concebir que uno se transforma a partir de “una profunda conexión social”. Esta transformación supone un cambio del tiempo presente en el que uno vive, porque la transformación de uno suele ir ligado a la transformación de la concepción del tiempo tal como el arquitecto le escribió al profesor de Valencia sobre el presente inconmensurable.³⁶ Hejduk, en una declaración sobre como influyó la participación de Cecilio, le dirá al profesor de Valencia: “Se creó una atmósfera y creo que es esencial para la creación de esa rara sensación: la sensación y la comprensión de lo que considero “confianza” o una confianza. Sin esa creación, nada hubiera sucedido. En lo que a mí respecta, sucedió algo inexplicable allí en Valencia y tu parte creativa fue esencial o quizás tu comprensión y tu profunda conexión social fue la ‘esencia””.

“Por eso estoy eternamente agradecido y te doy las gracias”.

2019

Bibliografía

Barberá Pastor, Carlos; Llinares Martí, Francisco. 2018. Una Lectura de la mascarada de Berlín. John Hejduk.. En *Narrativas Urbanas. VIII Jornadas Internacionales Arte y Ciudad*. Madrid: Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea. Universidad Complutense de Madrid, 633-642.

Caragonne, Alexander. 1995. *The Texas Rangers*. Massachusetts: The Mit Press.

Català, Miguel Àngel. 1988. Arquitectura i escultura del segle XVII. *Història de l'Art al País Valencià*. Valencia: Tres i Quatre.

Hejduk, John. 1982. Berlin Masque. En *Chelsea #41*. 7-53.

Hejduk, John. 1982. Riconstruire a Berlino. En *Domus* 627 (abril): 22-27.

Hejduk, John. 1982. Wilhelmstrasse. Block 19. En *Architecture D'Aujourd'Hui* 219: 29.

Hejduk, John. 1984. Oltre “Berlin Masque”. *Lotus International* 41: 67-71.

Hejduk, John. 1985. The flow of liquid. En *Mask of Medusa*. New York: Rizzoli.

Hejduk, John. 1989. A Matter of Fact. En *Vladivostok*, New York: Rizzoli.

Hejduk, John. 1989. *The Riga Project*. Philadelphia: The University of the Arts.

Hejduk, John. 1989. *Vladivostok*. New York: Rizzoli.

Hejduk, John. 1993. *Berlin Night*. Rotterdam: The Netherlands Architecture Institute.

Hejduk, John. 2002. *John Hejduk. Seminario de Arquitectura*. Valencia: UPV.

Hejduk, John. 2009. El arquitecto que dibujaba ángeles. *Minerva*. <https://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=413> En su versión original: Hejduk, John; Shapiro, David. 1991. John Hejduk or The Architect Who Drew Angels. En *A+U Architectural and Urbanism Magazine* 244: 59-65.

Hejduk, John. 2001. *John Hejduk. Dos Conferencias*. Valencia: UPV.

Hejduk, John. 2009. Tarde en llano. En *Minerva* 14. <https://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=414>

Jones, Inigo. 1966. *Designs by Inigo Jones for Masques & Plays at Court*. New York: Russell & Russell.

Kleihues, Josef Paul. 1987. *IBA. Internationale Bauausstellung. Berlin 1987*. Berlín: Bauausstellung berlin GmbH.

Sánchez-Robles, Cecilio 1981. *El Almudín de la ciudad de Valencia*. Valencia: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia.

Welsford, Enid. 1962. *The Court Masque. A Study in the Relationship between Poetry and the Revels*. New York: Russell & Russell.

Tschumi, Bernard. 1999. *Architecture and Disjunction*. Cambridge: The Mit Press.

36 “Cada tesi repeteix el mateix: que l'instrument per canviar el present no és construir el futur, sinó redimir el passat; i que el coneiximent del passat arriba com una re-presentació, un tornar fer present o un seguir fer present el passat, en un model de temps on no hi ha successió d'instants, sinó que tot allò que una vegada ha succeït està succeïnt, té un duració interminable, en espera de la seva redempció —en espera d'ajustar els comptes amb els vencedors”. Josep Quetglas, “Els ulls i la memoria. Per una lectura d'Aurora Picornell”. In *Aurora Picornell. Escrits 1930-1936*, 14-37. (Pins del Vallès: Associació d'idees, 2012), 24. (Traducció pròpia: “Cada tesis repite lo mismo: que el instrumento para cambiar el presente no es construir el futuro, sino redimir el pasado; y que el conocimiento del pasado llega como una re-presentación, un volver a hacer presente o un seguir haciendo presente el pasado, en un modelo de tiempo donde no hay sucesión de instantes, sino que todo aquello que ha sucedido una vez está sucediendo, tiene una duración interminable, en espera a su redención —en espera del ajuste de cuentas con los vencedores”).