


# **UNIDAD A Y UNIDAD B EN BERLIN MASQUE. VIVIENDAS PARA UNA TRANSFORMACIÓN CULTURAL / UNIT A AND UNIT B IN BERLIN MASQUE. HOUSING FOR A CULTURAL TRANSFORMATION / UNIDADE A E UNIDADE B EM BERLIN MASQUE. HABITAÇÃO PARA UMA TRANSFORMAÇÃO CULTURAL**

CARLOS BARBERÁ PASTOR

Universidad de Alicante, Departamento de Expresión Gráfica, Composición y Proyectos,  
Escuela Politécnica Superior, Alicante, España,  
[carlos.barbera@ua.es](mailto:carlos.barbera@ua.es)  0000-0003-3401-3670

## **RESUMEN**

La *Unidad A* y la *Unidad B*, piezas diseñadas por John Hejduk en su propuesta *Berlin Masque*, son una tipología de vivienda mínima y móvil. Fueron diseñadas para una ciudad en la que, en ese momento, se estaban proyectando miles de viviendas en el concurso de la IBA de Berlín, destinado a la reconstrucción de barrios contiguos al muro construido durante la Guerra Fría. El trabajo de investigación plantea la hipótesis de que estas unidades también estaban diseñadas para personas sin hogar. Algunos proyectos, como *Casa para los sintecho*, presentados para la ciudad de Riga o para Bovisa en Milán, y las condiciones expresadas en la explicación del proyecto de la *Unidad A* y *Unidad B*, apoyan esta hipótesis. La relación con otros proyectos de John Hedjuk, como la propuesta desarrollada previamente a las Unidades A y B, titulada *Retreat Masque*, define el carácter artístico de estas propuestas. La visibilidad de las viviendas en el espacio público, el carácter de actividad y la ausencia de un marco normativo que regule las actividades en el espacio público marcan los principios por los cuales el diseño de las viviendas tiene un carácter transformador en la ciudad heredada de la modernidad. La transformación social, cultural y artística del diseño de las viviendas es contextualizada en otras propuestas planteadas durante el siglo XX y los pensamientos de Hannah Arendt sobre el espacio público en la ciudad.

**Palabras clave:** vivienda mínima, John Hejduk, transformación urbana, espacio público, sin hogar.

## ABSTRACT

The Unit A and Unit B, pieces designed by John Hejduk in his *Berlin Masque* proposal, are a type of minimal and mobile housing. They were designed for a city where, at that time, thousands of housing units were being planned as part of the IBA Berlin competition, aimed at reconstructing neighborhoods adjacent to the wall built during the Cold War. The research work hypothesizes that these units were also designed for homeless people. Some projects, such as *House for the Homeless*, presented for the city of Riga or Bovisa in Milan, and the conditions expressed in the explanation of the Unit A and Unit B project, support this hypothesis. The connection with other projects by John Hejduk, such as the proposal developed prior to Units A and B, titled *Retreat Masque*, defines the artistic nature of these proposals. The visibility of the housing units in public space, the nature of activity, and the absence of a regulatory framework governing activities in public spaces mark the principles by which the design of these housing units has a transformative character in the city inherited from modernity. The social, cultural, and artistic transformation of the housing design is contextualized within other proposals put forward during the 20th century and the thoughts of Hannah Arendt on public space in the city.

**Keywords:** minimum housing, John Hejduk, urban transformation, public space, homelessness.

## RESUMO

A Unidade A e a Unidade B, peças desenhadas por John Hejduk em sua proposta *Berlin Masque*, são uma tipologia de habitação mínima e móvel. Elas foram projetadas para uma cidade onde, naquela época, milhares de unidades habitacionais estavam sendo planejadas como parte do concurso IBA de Berlim, destinado à reconstrução de bairros adjacentes ao muro construído durante a Guerra Fria. O trabalho de pesquisa levanta a hipótese de que essas unidades também foram projetadas para pessoas sem-teto. Alguns projetos, como *Casa para os Sem-teto*, apresentados para a cidade de Riga ou para Bovisa em Milão, e as condições expressas na explicação do projeto da Unidade A e Unidade B, apoiam essa hipótese. A relação com outros projetos de John Hejduk, como a proposta desenvolvida antes das Unidades A e B, intitulada *Retreat Masque*, define o caráter artístico dessas propostas. A visibilidade das unidades habitacionais no espaço público, o caráter de atividade e a ausência de uma estrutura normativa que regule as atividades nos espaços públicos marcam os princípios pelos quais o design dessas unidades habitacionais tem um caráter transformador na cidade herdada da modernidade. A transformação social, cultural e artística do design das habitações é contextualizada dentro de outras propostas apresentadas durante o século XX e dos pensamentos de Hannah Arendt sobre o espaço público na cidade.

**Palavras-chave:** habitação mínima, John Hejduk, transformação urbana, espaço público, sem-abrigo.

## 1. INTRODUCCIÓN. LA UNIDAD A Y UNIDAD B COMO TRANSFORMACIÓN SOCIAL Y CULTURAL

Una propuesta de vivienda enigmática, poco publicada, insuficientemente estudiada y diseñada en un periodo en el que se estaban construyendo cientos de tipos de viviendas en una de las principales capitales europeas —entre otras cosas por el estatus económico alemán— es la *Unidad A* y la *Unidad*

B que John Hejduk presentó en 1986 para el concurso de la IBA. Estas unidades forman parte de su propuesta *Berlin Masque* para la capital alemana. La *Unidad A* y la *Unidad B* se identifican con el número 26, de un total de 28 estructuras diseñadas e incluidas en el proyecto *Berlin Masque*.

*Berlin Masque* es una de las muchas propuestas presentadas en el marco de un plan destinado a consolidar la ciudad de Berlín. Tras la guerra fría, en 1987, la exposición internacional IBA mostró al mundo una serie de manifestaciones urbanas, destacando especialmente los proyectos de vivienda. La exposición mostró proyectos en solares cercanos al muro que dividía Berlín. Esta separación convertía zonas cercanas al centro de la ciudad en un lugares periféricos y fronterizos.

En el barrio de Kreuzberg, del Berlín Occidental, John Hejduk presentó dos proyectos en dos parcelas distanciadas escasos metros. A dos lados de la Wilhemstrasse Hejduk propuso *Berlin Masque* y a una manzana de distancia, junto al muro que separaba Berlín Occidental de Berlín Oriental, presentó *Victims*. Esta última propuesta se ubicó en el antiguo emplazamiento del parlamento prusiano, donde actualmente se encuentra el museo de Artes aplicadas *Martin Gropius Bau*. Durante el Tercer Reich, este edificio, funcionó como museo del folklore. Se encontraba junto a diversas instituciones fascistas, como la sede de la Gestapo, las SS y la casa que alojaba a los empleados del gobierno. Al otro lado de la calle, en el lado oriental, detrás del posterior muro, se encontraba la Casa de los Aviadores y el Ministerio de Aviación.

Las bases del concurso para el solar de *Victims* anunciarán, en las observaciones preliminares, lo siguiente:

La historia del régimen de terror nacionalsocialista debe permanecer presente a través de sus víctimas mediante los medios de la arquitectura y el arte, sin separarse, en contenido y espacio, de la vida de la ciudad; al contrario, debe convertirse en una parte inseparable de esta vida a través del lugar<sup>1</sup> (Nottmeyer 1985, 4).

Quienes mejor han dado a entender, a través del cine, este régimen del terror han sido los directores de cine Roberto Rosellini, con *Alemania, año cero*, y Wim Wenders, con *Cielo sobre Berlín*, quienes experimentaron de cerca la barbarie. Wenders dirá:

Mis primeros años los pasé en la casa de mi abuelo, el farmacéutico Wilhen Wenders, que regentaba la farmacia Platz de la calle Kaiserswerther. La casa había sobrevivido a la guerra, pero los alrededores estaban prácticamente destruidos. Mis primeros recuerdos son ruinas. Montañas de ruinas. Cañones de chimeneas apuntando al cielo como dedos. Un tranvía atravesando un paisaje de montañas de escombros. Aquello era el mundo. De niño ves las cosas tal como son (Wenders 2005, 183-184).

Tras el bombardeo del ejército aliado en 1945, durante la Segunda Guerra Mundial, con el objetivo de expulsar al nazismo de la capital alemana, toda la zona ocupada por el ejército nazi quedó devastada por las bombas de la aviación aliada. En general, los terrenos cercanos al muro, que no fueron reconstruidos debido a su ubicación fronteriza durante la Guerra Fría, convirtieron esta parte de la ciudad en tierra baldía durante más de 40 años.

<sup>1</sup> Traducción propia de: "Die Geschichte der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft soll mithin Geschichte ihrer Opfer mit Mitteln der Architektur und der Kunstgegenwartig bleiben, ohne inhaltlich und raumlich vom Leben der Stadt abgespalten zu werden; im Gegenteil, sie soll durch den Ort ein untrennbarer Teil dieses Lebens werden. (Nottmeyer 1985, 4).

Este contexto de crueldad nos lleva a estudiar los proyectos que Hejduk propuso para los solares de Berlín. En particular, el análisis de las Unidades A y B de *Berlin Masque* nos permite puntualizar ciertas condiciones diferenciadas por el carácter móvil de estas viviendas. Sus habitantes se enfrentan a los escenarios que la modernidad preveía para el arraigo del sedentarismo, una idea sugerida en el planteamiento general de las viviendas en Occidente. Al respecto, Sloterdijk afirma:

Desde el punto de vista de la filosofía de la cultura, resulta útil porque define la casa desde el servicio del alojamiento que presta a los sedentarios; es antropológicamente fecunda, porque interpreta el sedentarismo como un existencial de la espera (...). Hasta ahora habitar significaba esencialmente: no-poderse-ir-fuera. ¿Cuánto no puede devenir todavía el ser humano, un ser que habita, cuando experimenta que habitar significa poder-ser-aquí-y-en-cualquier-otra-parte? (Sloterdijk 2006, 388-389).

Los detalles que Hejduk expresa sobre las características de estas dos estructuras nos llevan a plantear una hipótesis: las propuestas de vivienda móvil y la condición solitaria de sus usuarios reflejan una necesidad de un cambio social y cultural en el espacio público de la ciudad europea. Es la tipología de vivienda planteada, en sintonía con el concepto de vivienda mínima que tantos arquitectos estaban estudiando en la segunda mitad del XX, lo que trasciende de la mera definición de un modelo tipológico. La propuesta de Hejduk se sensibiliza con la condición de su habitante, diseñando una vivienda adaptada a una forma de vida particular.

Sin embargo, aunque estas características tan propias de una casa móvil en el espacio público resultan notables, la noción de vivienda mínima sigue siendo relevante. Como indica Rowe: “no veo razón alguna para que las estrategias, probadas y afirmadas, no deban adaptarse a los propósitos del Existenzminimum” (Rowe 1986, 198). Aun así, aunque el objetivo de este análisis no es tanto estudiar la tipología de la vivienda mínima, que también, vamos a discernir la particularidad de un tipo de habitante que ha sido rechazado en el discurso de la historia de la arquitectura.

Quizás, a un nivel, podríamos interpretar aparentemente lúdica y deliberadamente efímera la construcción de una arquitectura itinerante como un ejemplo de lo que Jeffrey Kipnis y David Shapiro han señalado recientemente como la dificultad de Hejduk para unirse, para estar de acuerdo; su impulso implacable para distanciarse de las modas contemporáneas. También podríamos ver en estos objetos móviles una crítica generalizada de la monumentalidad convencional, de la arquitectura urbana fija, en favor de lo móvil y lo nómada<sup>2</sup> (Vidler 1992, 207).

La condición de aislamiento y de vida solitaria en la que se encuentran muchas personas en las medianas y grandes ciudades europeas subraya la importancia de sensibilizarse con la actividad en el espacio público. Esta idea, presente en el proyecto de Hejduk, destaca la particularidad de ciertos ciudadanos que viven en una situación de penuria. Uno de los objetivos

---

**2** Traducción propia de: “Perhaps on one level we might interpret this apparently playful, seemingly deliberately ephemeral construction of a traveling architecture as an example of what Jeffrey Kipnis and David Shapiro have recently noted as Hejduk’s difficulty in joining, in agreeing; of his relentless drive to distance himself from contemporary fashions. We might also see in these movable objects a generalized critique of conventional monumentality, of fixed urban architecture, in favor of the mobile and the nomadic” (Vidler 1992, 207).



de esta investigación es demostrar la necesidad de dotar a la ciudad de unidades diseñadas también desde un ámbito artístico, capaces de mostrar cómo la interacción entre el habitante y el objeto pueden propiciar una transformación social y cultural. Este enfoque busca dotar al espacio público de una presencia que desdibuje los tópicos sobre las experiencias y las relaciones ciudadanas, y demostrar así la intencionalidad de Hejduk para posibilitar una necesaria evolución de la metrópoli.

A pesar de que *Berlin Masque* no se ajustó al programa del concurso de la IBA al no proponer viviendas plurifamiliares<sup>3</sup>, recibió un premio especial que otorgó un valor significativo a la organización<sup>4</sup>. Hoy en día, sería difícil este tipo de reconocimiento. A pesar de las duras palabras que Colin Rowe comenta sobre la ciudad y el mismo concurso en el que se propusieron las unidades A y B, la IBA parecía comprender la difícil situación de la arquitectura y el momento tan cambiante que se estaba dando en el último cuarto del siglo XX. Rowe dice:

No, el futuro límpido y bello que la reforma de la ciudad pretendía no ha sido precisamente inaugurado; y, en correspondencia, el talante es ahora más falso de lo que el estilo de 1920 a 1960 hubiera sido capaz de aceptar. De repente todos nos hemos vuelto cínicos. No siendo ya una idea pura y revolucionaria, se ha ido revelando que la arquitectura moderna, como un simple acto de vida, ha sido un asunto muy mezquino y muy poco inteligente. El mundo feliz que se vislumbraba se ha convertido en una realidad más que sórdida; y es en esta situación de desilusión, cruel pero estimulante, donde se deben situar las actividades de la *Internationale Bauausstellung* (Rowe 1986, 196).

En este contexto, el proyecto de John Hejduk expresa un cambio significativo en la forma de concebir las ciudades, que hasta entonces habían estado supeditadas a un trazado formalista heredado de la modernidad. El protagonismo de la arquitectura durante el siglo XX no ha conseguido dar arropo a sus habitantes ante la diversidad y adversidad de personas que viven en ellas. Hejduk plantea romper con esta incongruencia en muchos aspectos. Berlín adquiere una relevancia crucial como escenario para una nueva concepción del espacio público que Hejduk propone, especialmente a través de las Unidades A y B. Estas estructuras son vistas como una propuesta para transformar el mundo, en la búsqueda de una vida común más equitativa para las generaciones venideras.

La relevancia de este enfoque se puede enmarcar en la reflexión de Arendt, quien afirma:

Solo la existencia de una esfera pública y la consiguiente transformación del mundo en una comunidad de cosas que agrupa y relaciona a los hombres entre sí, depende por entero de la permanencia. Si el mundo ha de incluir un espacio público, no puede establecerlo para una generación y planearlo solo para los vivos, sino que debe superar el tiempo vital de los hombres mortales (Arendt 2020, 64).

**3** Las bases del concurso para la parcela 19, donde se ubicaba el proyecto *Berlin Masque*, dicen: "Siguiendo el tema general de la Exposición Internacional de la Construcción, «La vida en el centro de la ciudad», se pide a los participantes que presenten propuestas de viviendas de calidad adaptadas a los distintos grupos de población y a sus diversas necesidades" (Kleihus 1981, 14). Traducción propia de: "In keeping with the general theme of the International Building Exhibition, «Life in the Inner City», the participants are asked particularly to put forward proposals for quality housing suitable for a variety of population groups and diverse requirements" (Kleihus 1981, 14).

**4** En la publicación sobre el bloque 19 del concurso de la IBA, en la que es propuesta *Berlin Masque*, aparece la siguiente cita: "Premio especial. John Hejduk. New York. Berlin Masque" (Lampugnani 1982, 29). Traducción propia de: "Prix spécial. John Hejduk. New York. Berlin Masque. (Lampugnani 1982, 29).

## 2. ANÁLISIS A LAS TIPOLOGÍAS *UNIDAD A* Y *UNIDAD B* PROYECTADAS POR JOHN HEDJUK. LA CONDICIÓN DE SU HABITANTE

Los primeros dibujos publicados de la *Unidad A* y *Unidad B* son bocetos. La planta de las dos propuestas, que aparecen junto al resto de estructuras que Hejduk propondrá para *Berlin Masque*, presenta un mobiliario que alude a las acciones principales de la vivienda, diferenciando dos áreas principales: un espacio para estar y otro para cocinar. Las necesidades básicas que definen un espacio como habitable se cumplen en estos dibujos. A pesar de la ausencia explícita de los espacios de aseo o el descanso —que están contemplados como luego veremos— la vivienda parece satisfacer los requisitos mínimos para ser habitada. La entrada cuenta con una marquesina a uno de los lados, mientras que en el otro se encuentra el enganche para trasladar la estructura por la ciudad (Fig. 1). Además, una cubierta inclinada con escalones permite a su habitante acceder a la parte superior, estableciendo una conexión con el entorno.

El texto que acompaña los dibujos no es todo lo clarificador que uno desea para dilucidar la pieza. Sin embargo, las frases que lo componen son explícitas respecto al sentido y el diseño de la estructura y su papel en la ciudad. Hejduk introduce la propuesta destacando unas dificultades. Estas casas, según dice, están destinadas para resolver un problema de personas solitarias que viven en la ciudad y que, pocas veces, son tenidas en cuenta.

Los aspectos que inician la explicación del proyecto servirán para estructurar el comienzo de este trabajo de investigación. Por un lado, es importante destacar cómo Hejduk comienza su explicación sobre la importancia de la pieza cuando dice: “la cuestión”. Ninguna pieza de las presentadas en *Berlin Masque* es tratada como un asunto a resolver, como si hubiera que esclarecer un enigma que es puesto en duda. La palabra cuestión exige el estudio y el análisis de la pieza cuando, al tratar de aclarar qué es, se nos presenta como controversia. Por otra parte, cobra relevancia su explicación sobre la falta de atención en la arquitectura, al señalar que: “las necesidades de vivienda de los individuos (solos) son las últimas en ser consideradas”. Este inicio justificativo del proyecto *Berlin Masque* pone de manifiesto que el proyecto parece estar concebido para ofrecer una solución mediante estas estructuras, las cuales buscan atender las necesidades de un tipo de habitante que, al vivir solo, se encuentra en desatención y es frecuentemente relegado en la consideración arquitectónica.

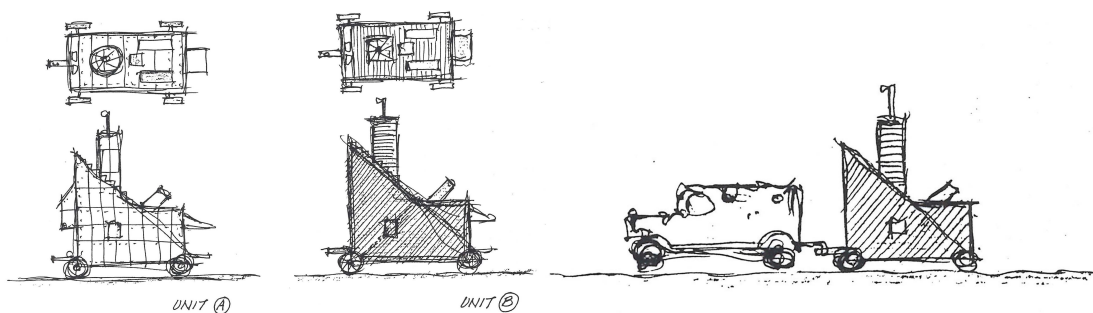


Fig. 1. Bocetos de *Unidad A* y *Unidad B* dibujados por John Hejduk. Plantas y alzados junto a un boceto de un automóvil transportando la casa. Fuente: Mask of Medusa, p. 148 y 149. Con la autorización de Renata Hedjuk.

Las tipologías de vivienda del último cuarto de siglo XX ya concebían espacios diseñados para acoger a personas que deseaban vivir solas. Muchas de las viviendas familiares con dos o tres habitaciones servían para alojar a quienes elegían vivir en soledad en el interior de las viviendas edificadas de muchas ciudades de Europa. Adaptando los dormitorios sobrantes como estudio o sala de lectura, en casas de dos o tres habitaciones, esta forma de vida era posible en las viviendas edificadas. Sin embargo, las explicaciones posteriores de Hejduk sobre las unidades A y B introducen un elemento distintivo: la capacidad de moverse, generando cierta incertidumbre en torno a la relación entre la movilidad y la elección de vivir solo. Hejduk dice:

La propuesta es construir viviendas para la persona solitaria que desea vivir sola en una ciudad. Se construirán dos tipos: *Unidad A* y *Unidad B*. Estas unidades van sobre ruedas y pueden moverse de un lugar a otro. Un camión de transporte urbano puede mover estos tipos de unidades a espacios vacíos, que estarían equipados para conectarse a una red de servicios o podrían incluso ser concebidas como autosuficientes... Sistemas de separación móvil<sup>5</sup> (Hejduk 1986, 149).

Estas afirmaciones nos llevan a realizar alguna pregunta: ¿Existe alguna relación entre la condición de vivir solo y la movilidad de la vivienda en la ciudad? Obviamente, una cosa no necesariamente conlleva la otra. La elección de vivir en soledad no implica, de manera directa, la necesidad de una vivienda móvil. En este sentido, ¿quién es el habitante de las Unidades A y B que Hejduk diseña para Berlín?

Para entender mejor la propuesta, es necesario considerar los posibles perfiles de personas que podrían encajar en este tipo de vivienda, tomando en cuenta tanto los datos del proyecto como los modos de habitar. Trataremos de caracterizar al habitante y desentrañar el cambio que proponía su autor para la ciudad según el carácter social, cultural y artístico de la propuesta.

Un tipo de persona que encaja directamente en este tipo de vivienda es el ciudadano que vive en una roulotte. Quienes eligen habitar en caravanas, desplazándose de un lado a otro mediante este tipo de remolques acondicionados, son quienes mejor se adaptan a esta forma de vida. No obstante, Hejduk los descarta. Dice: “No deben ser ubicados en su propia área (es decir, campamentos de remolques), deben ser dispuestos como parte integral del tejido urbano”<sup>6</sup>. Con esto, Hejduk está planteando que la tipología de vivienda propuesta ha de salir de los recintos utilizados para campings. A fin de cuentas, una pieza que va a formar parte de la ciudad y de su espacio urbano, en cierta manera, tiene ese carácter transformador que está planteando mediante la pieza móvil, distanciándose de estos lugares típicamente asociados con las vacaciones.

¿Podría ser que el carácter transformador de la ciudad no provenga tanto de la pieza arquitectónica en sí, sino de las condiciones de su habitante? En este sentido, ¿por qué deberíamos entender que el habitante de las unidades es quien transforma social y culturalmente el espacio de la ciudad, en lugar de ser solo la arquitectura la que aborda esta renovación urbana? Veamos, pues, quién podría ser el habitante de la *Unidad A* y *Unidad B* propuestas para *Berlin Masque*.

<sup>5</sup> Traducción propia de: “The proposal is to build housing for the single person who wishes to live in a city alone. Two types will be built Unit A and Unit B. These units are on wheels and can be moved from place to place. A city transport truck is able to move these unit types to vacant space. They would be equipped to the into a service grid or could even be thought to be self-sufficient... Mobil disposal systems” (Hejduk 1986, 149).

<sup>6</sup> Traducción propia de: “Not to be placed in their own area (i.e. trailer camps). They are to be placed as integral within the city fabric.” (Hejduk 1986, 149).

### 3. EL CIUDADANO DE LA UNIDAD A Y LA UNIDAD B

Al estudiar qué tipo de personas viven solas y se desplazan de un lugar a otro dentro del espacio urbano, ocupando cualquier rincón de la metrópoli contemporánea, surge la reflexión sobre aquellos cuyas necesidades de vivienda son las últimas en ser consideradas, como mencionaba Hejduk. En este contexto, es inevitable pensar en las personas sin hogar, en los sintecho que deambulan de forma solitaria con lo poco que poseen. ¿No podríamos pensar que la *Unidad A* y *Unidad B*, además de estar concebidas para otras personas que deseen llevar a cabo este tipo de forma de vida urbana, están diseñadas para aquellos que no tienen un lugar donde asentarse? ¿Podría ser que estas viviendas móviles estén destinadas a quienes, habitualmente, viven en la calle? A continuación, demostraremos esta hipótesis con ejemplos que vinculan las Unidades A y B con la situación de los sintecho.

La primera relación que Hejduk hace entre Berlín y las personas sin hogar es en la entrevista que David Shapiro le hace para la película documental *John Hejduk. Builder of Worlds*, que publica la revista *Minerva* del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Hejduk responde, mencionando explícitamente a Berlín:

¿Cómo se debería afrontar el problema de los “sintecho”? Es una vergüenza que esta ciudad, Nueva York, no haya provisto de una vivienda adecuada a su gente. ¿Sabes lo que hicieron en Berlín? Alojaron a sus ciudadanos. En diez años proveyeron de viviendas a todo el mundo. Eso tiene que hacerse aquí. De un modo profundo, no banal. Todas las fuerzas han de concentrarse en esa dirección. No soy demasiado optimista al respecto, pero para que la ciudad recupere su alma debe afrontarse este problema (Shapiro 1992).

Además de las alusiones a las personas sin hogar, Hejduk, en otros proyectos, también propondrá casas específicamente para ellos. No será la única vez que propondrá un lugar para el indigente. En la masque para la ciudad de Vladivostok propone una edificación, en la que, aunque es muy diferente a la propuesta para Berlín, el arquitecto muestra un interés por quien habita la ciudad como un desdichado, mediante la propuesta que, traducida al español, podríamos llamarle la *Casa para los sintecho*<sup>7</sup>. En la publicación no es casual que, de forma seguida, aparezcan las fotografías de la construcción de la *Unidad B* que se expuso en la Trienal de Milán, relacionando estos dos programas de vivienda (Fig. 2).

Por otro lado, en un texto sobre el barrio Bovisa de la ciudad de Milán, Hejduk, dice: “recuerdo acompañar al arquitecto X a las Fosas Ardeatinas en las afueras de Roma. Se quejaba de un terrible dolor de muelas y me reprendió a la puerta por haber dado una moneda a un mendigo en su presencia...”<sup>8</sup>. Esta indicación, que podría no haber sido aludida en las *Notas*, como introducción previa a la publicación *Bovisa*, indica esta sensibilidad de Hejduk hacia este tipo de vecindario. Dar una moneda a un indigente puede interpretarse de diversas maneras. Una, la de considerar que dar dinero es fomentar la indigencia —que podría ser la del arquitecto X quien reprende a Hejduk— como si no hacerlo resolviera la situación que afecta a tantas ciudades. Otra interpretación es reconocer la realidad del mendigo y respetar la decisión de cada persona sobre el uso de su dinero,

<sup>7</sup> Traducción propia de: *House for the homeless* (Hejduk, 1986, p. 147).

<sup>8</sup> Traducción propia de: “I remember accompanying architect X to the Fosse Ardeatine outside of Rome. He complained of a terrible toothache and reprimanded me outside of the gate for giving a coin to a beggar in his presence...” (Hejduk 1986, 149).



Fig. 2. Boceto del proyecto *House for the Homeless* y *Unidad B* construida para la Trienal de Milán, Italia, 1986.  
Fuente: Vladivostok, p. 147, 150 y 152. Con la autorización de Renata Hedjuk

tanto para quien da la moneda como para quien la recibe. Otras explicaciones, de aflicción o pena, también podrían corresponderse con otros distintos razonamientos. Lo que queda claro es la sensibilidad de Hejduk hacia este grupo poblacional, que, al fin y al cabo, no deja de ser parte integrante en la escenografía de la ciudad contemporánea.

No resulta casual, que, en su proyecto para el barrio Bovisa de la ciudad de Milán, la *Casa para los sintecho*, sea similar al propuesto en *Vladivostok*. Aunque las diferencias entre las viviendas diseñadas para Italia y Berlín pueden sugerir connotaciones divergentes, existe un vínculo formal entre ellas, visible en uno de los bocetos para Bovisa: un carramato-vivienda que conecta la Unidad A y la Unidad B con la *Casa para los sintecho* (Fig. 3). Este dibujo será como un entreacto de dos partes, como en una representación teatral donde las viviendas para los sintecho y la hipótesis de este trabajo idearan una tipología comprensible sin necesidad de entrar en ella, como lo que Hejduk le reprochó a Peter Eisenman.

Recuerdo que Peter Eisenman fue a Berlín y vio aquellas dos obras de quince metros que había colocado en aquel gran vestíbulo. Estábamos hablando sobre el aura de algo así y Peter me dice que no son arquitectura porque no se puede entrar en ellas. Lo miré y le dije: “Tú no puedes entrar en ellas”. No lo comprendía. Y la realidad es que, lo creas o no, he construido catorce estructuras en los últimos dos años. Son muchas obras. Pero el silencio que las ha cubierto... (Shapiro 1992).



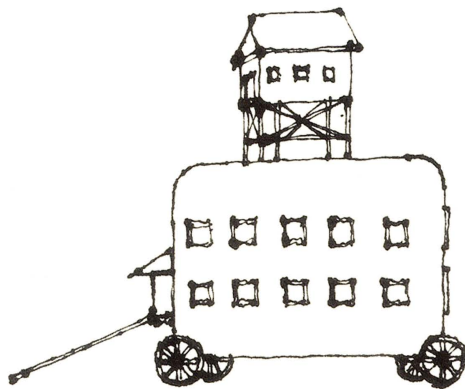
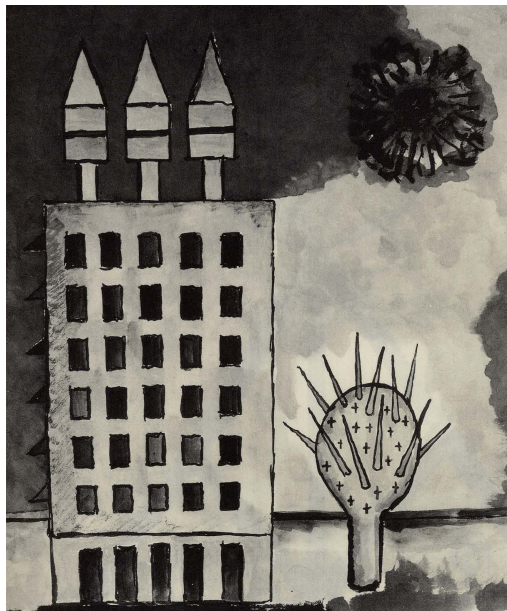


Fig. 3. Boceto del proyecto *House for the Homeless* y boceto de propuesta a medio camino entre la *Unidad A* y la *Casa para los sintecho*. Fuente: Bovisa, p. 215 y 224. Con la autorización de Renata Hedjuk

En una de las frases explicativas del proyecto *Berlin Masque*, Hejduk, en referencia al habitante que vive solo en la *Unidad A* o la *Unidad B*, dice: “no necesariamente para ser un recluso, sino para vivir solo en una ciudad, en una metrópolis”<sup>9</sup> (Hejduk 1986, 149). Esta afirmación sugiere una interpretación del proyecto como un refugio para los sintecho. ¿Quién, si no alguien que vive en la calle podría sentirse como un recluso? Por un lado, la cita plantea el sentimiento de cautividad y privacidad de libertad que experimenta un indigente al no tener hogar. En este contexto, la domesticidad se convierte en un derecho esencial que debería permitir, a quienes viven en la calle, acceder a una vida digna. Sin un espacio privado, no se pueden alcanzar los derechos fundamentales.

Yung y Lee, citando a Jeremy Waldron, subrayan la importancia de tener un lugar donde vivir, dormir, cocinar y realizar otras necesidades básicas, describiendo, además, sobre el derecho a actuar de un modo que otros desapruban.

No carecer de vivienda —y tener un lugar donde vivir, dormir, cocinar y orinar— es una ‘condición previa para todos los demás aspectos de la vida y la actividad. Es una condición previa para el tipo de vida autónoma que se celebra y afirma cuando se proclaman las Cartas de Derechos’. En resumen, el ‘derecho a la vivienda’ es el prerequisite de otros derechos civiles y políticos, a los que, (...) hay que prestar mucha atención si queremos tomarnos los derechos en serio”<sup>10</sup> (Yung y Lee 2012, 402).

<sup>9</sup> Traducción propia de: “not necessarily to be a recluse, but to live alone in a city, in a metropolis” (Hejduk 1986, 149).

<sup>10</sup> Traducción propia de: “not being homeless (and having a place to live, sleep, cook and urinate) is a “precondition for all other aspects of life and activity. It is a precondition for the sort of autonomous life that is celebrated and affirmed when Bills

Ahora bien, ¿cumple esta tipología de vivienda diseñada para *Berlin Masque* los requisitos de una vivienda según las condiciones de un habitante tan particular? Veamos qué exigencias deben satisfacer las personas que la habitan. Según requerimientos que estudiaron Betty Yung y Fung-Ping Lee:

el '*derecho a la vivienda*' comprende al menos (...) cinco dimensiones diferentes, todas ellas indispensables para la satisfacción mínima de este derecho: (1) el '*derecho a una vivienda adecuada*'; (2) el '*derecho a una vivienda asequible*'; (3) el '*derecho a disfrutar*' de la propia vivienda sin injerencias arbitrarias; (4) la libertad frente a la amenaza de desalojo forzoso arbitrario; y (5) el '*derecho de elección*' en relación con: (5a) la decisión de alquilar o ser propietario de una vivienda; (5b) el barrio en el que se va a vivir de acuerdo con las necesidades, preferencias y estilo de vida<sup>11</sup> (Yung y Lee 2012, 403-404).

Veamos las características que debería cumplir la *Unidad A* y la *Unidad B* desde su habitante.

#### 4. CONDICIÓN TIPOLOGICA DE LAS UNIDADES DE VIVIENDA PARA *BERLIN MASQUE*

Los dos modelos de vivienda tienen una misma superficie. Dos materiales en la envolvente exterior y el tipo de escalera circular o de base cuadrada diferencian las dos casas. En planta disponen un mobiliario idéntico, conformado por un sofá, un sillón, una cama, los muebles de la cocina y un baño al que se accede por la escalera. Aunque no quede especificado claramente, los tubos de extracción y ventilación, de color rojo y azul, aluden a la cocina y al baño. En la sección de la *Unidad B*, se observa un mueble tipo ducha ubicado por encima de la planta inferior, sostenido por el forjado (Fig. 4).

Los escalones en la cubierta proporcionan un espacio exterior donde el habitante puede estar y sentarse. Este espacio, visible desde fuera, se convierte en una extensión del hogar en el espacio público. La disposición de un espacio propio, por el mobiliario, garantiza el derecho al disfrute tanto dentro como fuera, así como desde la jurisdicción de evitar injerencias frente al desalojo, con elección de la estancia y la selección del barrio donde se desea vivir. Estas condiciones, que cualquier habitante debería tener garantizadas, son elementos clave en el concepto de derecho a la vivienda.

Esto que diferencia el exterior, haciéndolo interior de la casa, no es algo nuevo. No es un derecho que podría ser alcanzado según nuevos modos de vida garantizados por la jurisdicción contemporánea o nuevas leyes que permitan ocupar el espacio público desde lo privado, y al revés, aunque ya más desarrollado en este último caso. Ya los griegos hacían uso de estas cuestiones que, Josep Quetglas, bien define en su último libro. Dice así:

---

of Rights are proclaimed". In short, the "right to housing" is the prerequisite for other civil and political rights, which, as this paper argues, should be given serious consideration, if one is to take rights seriously" (Yung y Lee 2012, 402).

**11** Traducción propia de: "The "right to housing" comprises at least five different dimensions, all of which are indispensable for the minimum satisfaction of this right: (1) the "right to adequate housing"; (2) the "right to affordable housing"; (3) the "right to enjoy" one's housing without arbitrary interference; (4) freedom from the threat of arbitrary forced eviction; and (5) the "right of choice" in relation to: (5a) the decision to rent or home-ownership; (5b) the neighbourhood one is to live in accordance with needs, preferences and lifestyle (Yung y Lee 2012, 403-404).



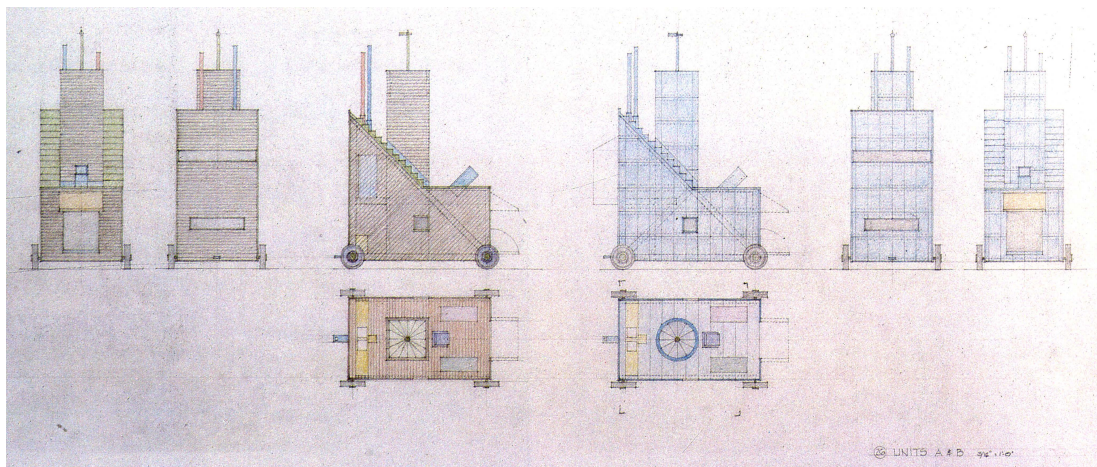


Fig. 4. Planta y alzados de la *Unidad A* y *Unidad B*. Fuente: Mask of Medusa, p. 414. Con la autorización de Renata Hedjuk

Equilibrio contrapuesto entre mujer y hombre, entre interior y exterior, entre Hestia y Hermes. Vernant, desplazando la mirada desde la *oikia/oikos* a la pareja humana, y desde ella al mito, obliga a sospechar que no estamos frente a un episodio particular, sino que se trata de un estrato sustentante del pensamiento y la imaginación griegas, según el cual “todo” se compone y se demuestra por lados contrapuestos, de igual medida (“simétricos”) y/pero diferentes, donde la vida está en equilibrio entre ellos: “por un lado...” “por el otro lado...”, según el esquema mental-lingüístico tan típico del griego. Ninguno de los dos “lados” puede ser más fuerte que el otro, y de su igualitaria y tensa diferencia nace precisamente el equilibrio de lo vivo, no la dominación ni la enfermedad, que delatarían y estarían producidos por el exceso y abuso de un lado sobre el otro (Quetglas 2023, 21).

Con esto, y añadiendo esta relación entre interior y exterior, entre hombre y mujer, quizás podríamos concebir estas diferencias entre aquellos que tienen casa y los que no la tienen. En el hecho de ser un indigente, como habitante, uno no debería reducir sus derechos o, por lo menos, esto debería estar en todas las mentes de las personas que viven una ciudad. Si la ciudad no es de nadie en particular, pero pertenece, a su vez, a todos sus ciudadanos; quienes habitan en ella deberían tener acceso a un lugar siempre que cumplan con sus deberes, para estar donde generar esa tensa diferencia de equilibrio de lo vivo. Hejduk plantea una vivienda diseñando una estructura que protege y defiende la diversidad de sus habitantes.

## 5. PEQUEÑOS DETALLES PARA UNA CONDICIÓN ARQUITECTÓNICA DE LA UNIDAD A Y LA UNIDAD B

La *Unidad A* y la *Unidad B* tienen como precedente una propuesta que desarrolló John Hejduk años antes, *Retreat Masque*. El parecido entre los dos tipos de piezas aparece en los bocetos realizados

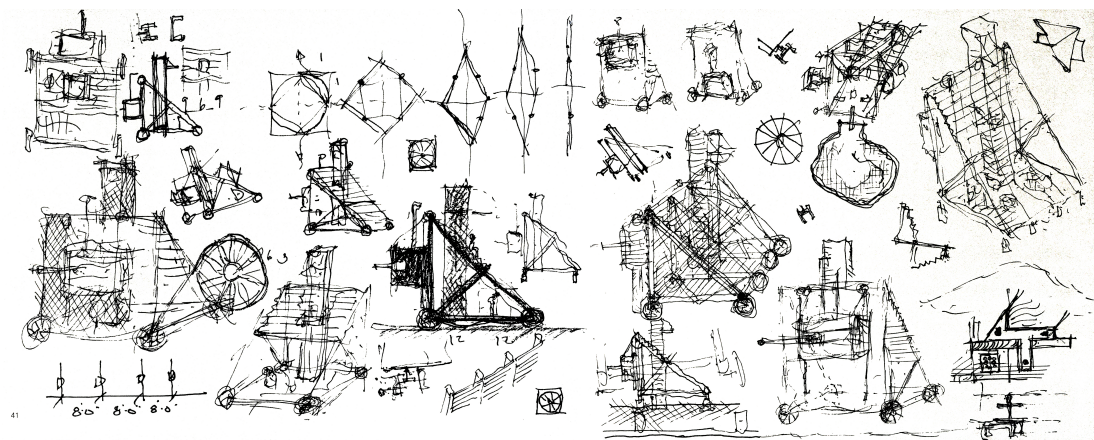


Fig. 5. Bocetos para el proyecto *Retreat Masque*. Imagen modificada por el autor a través del color inverso que preseta la publicación. Fuente: *Mask of Medusa*, p. 394-395. Con la autorización de Renata Hedjuk

para el diseño de una estructura que, a diferencia de la *Unidad A* y *Unidad B*, carecía de envolvente, permitiendo ver desde el exterior las actividades que se llevaban a cabo en esta obra (Fig. 5).

Si quisiéramos encontrar relaciones entre el proyecto *Retreat Masque* con la *Unidad A* y la *Unidad B* de *Berlin Masque* o, más bien, si quisiéramos ver qué tienen, de *Retreat Masque*, las unidades que se hicieron para la ciudad de Berlín, deberíamos fijarnos en cuestiones más intrincadas, a pesar del parecido entre las piezas. Es ahí, en lo no tan obvio, donde podría estar el sentido de un posible vínculo. En las similitudes podrán ponerse en relación condiciones figurativas y dependientes, pero en lo complejo surgirá un campo amplio y dilatado que permitirá descifrar las condiciones que quedan por descubrir, tanto en los proyectos y las masques que Hejduk realizó durante esos años como en todo el amplio campo de la arquitectura que aún está por estudiar.

Respecto a la difícil tarea de descifrar lo recóndito, Oscar Mauricio Pérez, al referirse al problema de los nueve cuadrados<sup>12</sup> que Hejduk planteaba a sus estudiantes en la Cooper Union, aborda esta complejidad al afirmar que:

Examinando el concepto de repetición presente en la obra arquitectónica, analítica y poética de John Hejduk, la estructura, o lo que consideramos estable tiene la capacidad de cambiar; la utilización de la retícula visual permite trabajar a partir de la persistencia de imágenes en la memoria, cada lectura funciona como una re-creación de la secuencia basada en que lo repetido crea otra condición que enmascara aquello que significa (Pérez Fernández 2021, 85).

**12** Nine square problem, el problema de los 9 cuadrados, es un ejercicio que John Hejduk proponía a sus estudiantes a partir de una trama de 16 soportes para conformar 9 cuadrados. El requisito del ejercicio era definir y diseñar un proyecto de arquitectura para comprender las relaciones entre el dibujo bidimensional, la axonometría y la forma tridimensional de la definición de la maqueta. Se planteaba iniciarse con el proyecto mediante el descubrimiento de los elementos necesarios de una obra de arquitectura trabajando con la línea, la cuadrícula, el marco, el plano, el centro, la periferia, etc., surgiendo la idea de elaboración y transformación del esquema desde el proyecto.

Los bocetos de *Retreat Masque* muestran que el proyecto de la pieza se encuentra en proceso. En uno de los dibujos, la estructura aparece con un único módulo, mientras que en otros lo componen tres módulos. Algunas versiones incluyen ruedas, mientras que otras son fijas. Sin embargo, esta transformación no se refiere a la pieza en sí misma, sino a una continuidad con proyectos anteriores de Hejduk. Según Estrella Cobo, “la obra de Hejduk se caracteriza por su continuidad, cada nuevo proyecto parece estar directamente relacionado con el anterior” (Estrella 2020, 3). En este sentido, estos bocetos plantean evolución de la figura del cuadrado que se transforma en muro, un proceso que Hejduk exploró desde las *Texas Houses* hasta las *Wall Houses* entre 1954 y 1974. En la serie de las casas pared el interior queda fuera cuando la envolvente se colapsa sobre sí misma, convirtiendo la fachada en un muro que deja los elementos del programa al descubierto. Esto es evidente en la *Wall House 2* o, referido al mobiliario, a la *Casa para el habitante que se negó a participar*, donde los muebles quedan a la vista del espacio público.

Esta característica nos lleva a conceptualizar *Retreat Masque* como parte del proceso de toda su obra anterior, donde la casa, aunque tenga características parecidas a la *Unidad A* o *Unidad B*, forma parte de esta evolución, quedando a la vista todo el interior. *Retreat Masque* no dispone de fachadas salvo en uno de los lados. Hejduk dice: “No tiene sentido tratar de dividir mi obra. No ha habido dos partes, constituye un único proceso metodológico, pedagógico y orgánico que ha producido la misma persona a lo largo de cuarenta años” (Shapiro 1992).

En los bocetos, plantas y fachadas del proyecto (Fig. 6), se observa que no hay una envolvente vertical en tres de los lados, no hay una fachada continua que cierre todo el espacio interior como en la *Unidad A* y la *Unidad B*. La piel de madera o de metal, según estas dos unidades, genera una privacidad del interior de la vivienda a diferencia de *Retreat Masque*, que deja a la vista toda acción realizada en el interior de la *Masque*. *Retreat Masque* es transparente, se ve lo que hace su habitante. Pero, lo relevante, no es tanto considerar las diferencias o similitudes respecto a la *Unidad A* y la *Unidad B* sino el concepto respecto a esta cuestión de la fachada y rescatar las cuestiones más recónditas como decíamos anteriormente.

En primer lugar, significa que todo lo que aparece en público puede verlo y oírlo todo el mundo y tiene la más amplia publicidad posible. Para nosotros, la apariencia — algo que ven y oyen otros al igual que nosotros— constituye la realidad. Comparada con la realidad que proviene de lo visto y oído incluso las mayores fuerzas de la vida íntima —las pasiones del corazón, los pensamientos de la mente, las delicias de los sentidos— llevan una incierta y oscura existencia hasta que se transforman, desindividualizadas, como si dijéramos, en una forma adecuada para la aparición pública. La más corriente de dichas transformaciones sucede en la narración de historias y por lo general en la transformación artística de las experiencias individuales (Arendt 2020, 59).

*Retreat Masque* es una casa, pero también es una *masque*. Elementos como el trampolín y la escalera de piscina, visibles en el lado izquierdo de sus alzados frontal y posterior, sugieren que este proyecto va más allá que la de una simple vivienda. Podría tratarse de una propuesta que nos presenta la instauración de otra cosa: la definición de un interior mental presentado como proyecto arquitectónico donde se exponen las ideas de su autor. Es algo muy introspectivo. Es el lugar con el que Hejduk expresa sus pensamientos y reflexiones, según toda su producción y desde el proceso de proyecto que desarrolla con las *masques*. John Hejduk dirá: “Es una sección que corta un pensamiento. Considerando a un individuo, creo que no hay más de 8 pulgadas desde la frente al cogote, me gustaría realizar la sección entre la parte de detrás del globo ocular y la parte de delante



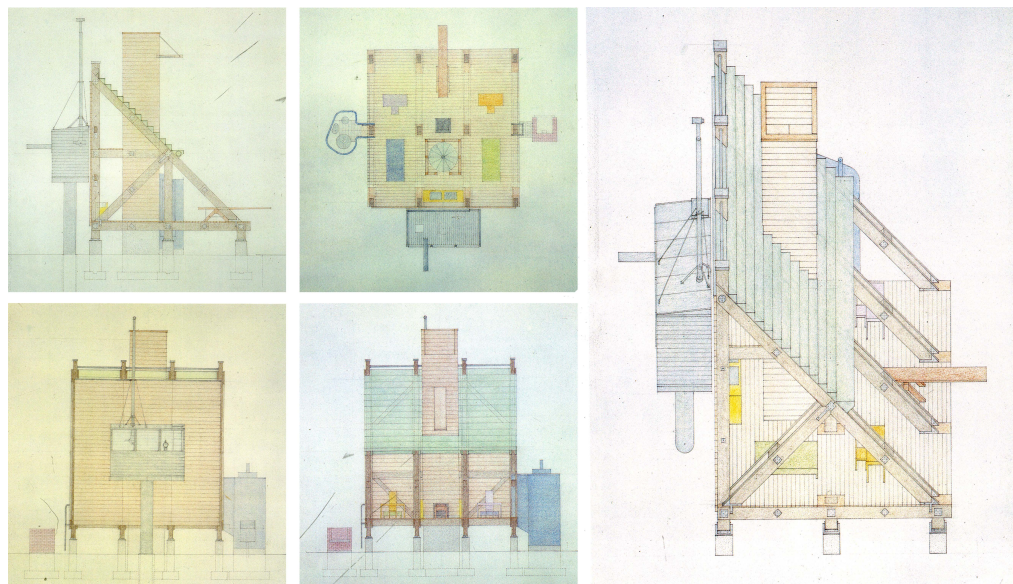


Fig. 6. Alzado lateral (izd. sup.), planta (cen. sup.), alzado posterior (izq. inf.), alzado frontal (cen. inf.) y perspectiva (der.) del proyecto *Retreat Masque*. Fuente: *Mask of Medusa*, p.400, 401 y 402.

Con la autorización de Renata Hedjuk

del cerebro”. (Hejduk, 2001, pp. 38-39). De forma alegórica, Hejduk, utiliza el medio del dibujo que disponen los arquitectos para expresar un pensamiento y su universo personal. Las relaciones que expone sobre el programa —como el retiro del habitante o la función anticipada— ¿no exterioriza los excéntricos proyectos que desarrollaba en ese momento? ¿No aluden a todo lo que tiene en mente que propondrá años después con *Berlin Masque* y *Victims*? *Retreat Masque* es la manifestación de un pensamiento, parecido a como el cine utiliza la imagen en movimiento para aludir al guion escrito del film.

La película *Cielo sobre Berlín* —según traducción española de *Der Himmel über Berlin*— nos presenta algo parecido. En este film, los pensamientos de las personas son expuestos a través de ángeles que escuchan y observan transmitiéndolo al espectador. Wim Wenders, desde el guion de Peter Handke, entremezcla en el interior de la biblioteca de Hans Scharoun las lecturas de quienes utilizan la biblioteca, según la inconexa multitud de pensamientos que se dan en un instante. Por todo lo que aparece en una biblioteca repleta de personas que leen, escriben y piensan, no es posible acercarse a algo concreto desde la totalidad de lo que allí se da. No hay posibilidad de entender el poema de Rilke que es citado entre tantos pensamientos, pero se sabe que todo lo que ahí acontece es lo que se está dando en ese instante.

La casa *Retreat Masque* es el lugar donde se gestan las ideas de la masque, es el espacio de la domesticidad que se abre para presentar intimidades y pensamientos de un arquitecto. El espacio del dibujo arquitectónico muestra el pensamiento de su autor, como en la película de Wenders. Mediante la escalera de piscina nos sumerge en su mundo. Esto no es una interpretación que surge desde exclusivamente *Retreat Masque*. Camilo Isaak lo expone de forma genérica en las propuestas planteadas por Hejduk. Dice:

Las intenciones arquitectónicas de Hejduk aparecen más allá de nuestras representaciones arquitectónicas tradicionales, más allá de los signos y los símbolos, ellas reposan en una representación-narración. Reposan en un conjunto de experiencias profundas a través de la contracción y expansión del espacio, en un sentido fenomenológico. Es a través de sus narraciones poéticas que debemos entender su trabajo (Isaak 2008, 102).

La conexión entre la Unidad A, la Unidad B y *Retreat Masque* no reside en similitudes estructurales, como la presencia de escalones que conducen a la cubierta o la inclusión de ruedas que hacen móvil la pieza en algunos bocetos. Más bien, la verdadera relación radica en el contexto en el que se desarrollaron estas obras. Mientras se proyectaba *Retreat Masque* las piezas de *Berlin Masque* se estaban desarrollando y pensando, desde una condición que Hejduk especifica como decisiones para las funciones a desarrollar en la ciudad. Su autor los define en el proyecto cuando dice: “Es así en toda la masque: por ejemplo, cuando se sienta en la silla negra, el habitante mira el trampolín, es decir, hacia una función anticipada”<sup>13</sup> (Hejduk 1985, 137). Con esta declaración, Hejduk no solo describe el proyecto, nos habla de sí mismo y de la función anticipada. Lo refiere al lugar en el que se encuentra mentalmente para lanzarse a desarrollar el proyecto de *Berlin Masque*. Es cuando se conciben las ideas para tratar de trasladarlas a un proyecto que tiene en su mente, con el fin de transferir la propuesta hacia un tiempo futuro. En este sentido, es muy interesante hablar de visibilizar un interior mental, el de los proyectos que Hejduk tenía en su imaginación y relacionarlo con visibilizar las ideas que desarrolla al materializar *Berlin Masque*.

En consecuencia, la *Unidad A* y la *Unidad B* pueden entenderse como un medio para visibilizar y dotar a una persona sin techo de unas condiciones que le permiten disponer de unos derechos como ciudadano. En este sentido, tanto *Retreat Masque* como la *Unidad A* y la *Unidad B*, así como el resto de las piezas que formaban parte del diseño de las masques, eran contenedoras de una intencionalidad en el espacio público y social para su transformación. Mediante actividades humanas, que quedaban visibilizadas no como tales sino desde los objetos que las contenían, la transformación del espacio público es planteado como un hecho mental, propuesto a su vez como una *masque*. La visibilización de estas piezas se convierte en: “un aparato de lo imaginario/simbólico necesario para nuestra existencia social y cultural, un repertorio de imágenes y códigos generado históricamente a través del cual nosotros, como sujetos sociales, somos construidos en algo parecido a un escenario de espejos arquitectónicos”<sup>14</sup> (Hays 2015, 27).

## 6. LA PROPUESTA DESDE SU CONDICIÓN SOCIAL Y CULTURAL. EPÍLOGO

Las obras del siglo XX que abordan una transformación social y cultural en occidente incluyen proyectos como la *New Babylon* de Constant. En este contexto, Giorgio Agamben advierte sobre la dificultad de lograr una verdadera transformación social cuando comenta:

**13** Traducción propia de: “This is so throughout the Masque: for example, when sitting in the black chair the inhabitant is looking at the diving board, that is, at an anticipated function”. (Hejduk, 1985, p. 137).

**14** Traducción propia de: “is an apparatus of the Imaginary/Symbolic necessary for our social and cultural existence - a historically generated repertoire of images and codes through which we as social subjects are constructed in something like an architectural mirror stage” (Hays 2015, 27).

Ello no tiene nada que ver con la simple reivindicación de lo social frente al estado, que ha sido durante mucho tiempo motivo común de movimientos de protesta en nuestros días. Las singularidades cualesquiera de una sociedad espectacular no pueden formar una *societas* porque no pueden hacer valer ninguna identidad ni pueden hacer que se les reconozca un lazo social (Agamben 1996, 83).

Frente a esta dificultad de cambio y considerando los intentos posteriores para lograr una transformación social, resulta relevante mencionar que en la misma exposición de la IBA, Michel Foucault permitió la publicación de su ensayo *Heterotopías* —un texto que inicialmente fue dado a conocer a un reducido grupo en 1967 durante una conferencia en el Círculo de Estudios Arquitectónicos de París—. En 1984, en el Martin Gropius Bau de Berlín, Foucault publicará su concepto filosófico que John Hejduk esbozará en *Berlin Masque* y *Victims*. Foucault afirmó:

Hay casas especiales para los adolescentes en el momento de la pubertad; hay casas especiales reservadas a las reglas; otras para las mujeres en la época del parto. En nuestra sociedad, esas heterotopías para los individuos en crisis biológica poco más o menos han desaparecido (Foucault 2010, 22).

Además, si recordamos las palabras de Anthony Vidler sobre las expresiones artísticas más radicales de finales del XIX y principios del XX, que relacionan las propuestas urbanas de Hejduk con la necesidad de recuperar estas formas de vida marginadas, encontraremos un marco muy contemporáneo que resalta la importancia de un planteamiento como el de John Hejduk. Vidler señala:

Al identificarse con la tradición del vagabundeo, Hejduk parece activar de manera consciente todos sus roles potencialmente críticos, roles que surgen de la confrontación entre un contexto fijo y un sujeto no fijo y errante. Pues, al igual que los vagabundos a los que emulan, las construcciones de Hejduk literalmente crean “situaciones” a partir de la intersección, en parte aleatoria y en parte preconcebida, de objetos y sujetos, provocadores insistentes del inconsciente urbano. En este contexto, podríamos verlas como herederas de una larga tradición de investigación sobre el poder crítico de tales “situaciones”, desde poetas como Baudelaire y Rimbaud hasta los surrealistas y situacionistas. Opuestos a las visiones tardo modernas del progreso tecnológico, Hejduk sigue a los surrealistas en su intento de contrarrestar las utopías modernas del nómada; al igual que el “caminante nocturno” de Aragon, campesino en la ciudad extraña, o el flâneur bohemio de Benjamin, Hejduk dota a sus personajes de la pose de un vagabundo a la vez literal e imaginario, una sensibilidad que lee activamente la ciudad.<sup>15</sup> (Vidler 1992, 210).

**15** Traducción propia de: “In thus identifying himself with the tradition of vagabondage, Hejduk seems self-consciously to activate all its potentially critical roles, roles that derive from the confrontation of a fixed context with an unfixed and roving subject. For, like the vagabonds they emulate, Hejduk’s constructions literally construct “situations” from the part-random, part-preconceived intersection of objects and subjects, insistent provocateurs of the urban unconscious. In this context, we might see them as the heirs to a long tradition of investigating the critical power of such “situations,” from poets like Baudelaire and Rimbaud to the surrealists and situationists. Opposed to late modernist visions of technological progress, Hejduk follows the surrealists as they attempted to counter the modernist utopias of the nomad; like the “nightwalker” of Aragon, peasant in the strange city, or the bohemian flâneur of Benjamin, Hejduk endows his characters with the pose of a vagabond at once literal and imaginary, a sensibility that actively reads a city” (Vidler 1992, 210)..

Pero, para terminar, si hay algo que nos interese para esta investigación, y teniendo en cuenta todo lo comentado —desde una conceptualización concreta del espacio público que nos pueda llevar a dar un paso para definir esta condición de la expresión artística pública en la ciudad contemporánea y desde un equilibrio que evite la dominación o la enfermedad que produce el exceso y el abuso de un lado sobre otro—; en *La Condición humana* de Hannah Arendt, filósofa alemana nacionalizada en Estados Unidos, la relación entre lo privado y lo público según el significado de lo social y lo político “indicaba una alianza entre el pueblo para un propósito concreto” (Arendt 2020, 38), que deberá ser conformado para mantener la condición del espacio público como medio para hacer valer y mantener los logros alcanzados generación tras generación:

...el mundo común es algo en que nos adentramos al nacer y dejamos al morir. Trasciende a nuestro tiempo vital tanto hacia el pasado como hacia el futuro; estaba allí antes de que llegáramos y sobrevivirá a nuestra breve estancia. Es lo que tenemos en común no sólo con nuestros contemporáneos, sino también con los que estuvieron antes y con los que vendrán después de nosotros. Pero tal mundo común solo puede sobrevivir al paso de las generaciones en la medida en que aparezca en público. La publicidad de la esfera pública es lo que puede absorber y hacer brillar a través de los siglos cualquier cosa que los hombres quieran salvar de la natural ruina del tiempo. Durante muchas épocas anteriores a la nuestra —hoy día, ya no— los hombres entraban en la esfera pública porque deseaban que algo suyo o algo que tenían en común con los demás fuera más permanente que su vida terrena. (Así, la maldición de la esclavitud no sólo consistía en la falta de libertad y visibilidad, sino también en el temor de los propios esclavos ‘de que, por ser oscuros, pasarían sin dejar huella de su existencia’<sup>16</sup>.) (Arendt 2020, 64).

El gesto arquitectónico de John Hedjuk con la *Unidad A* y la *Unidad B*, como piezas visibles en el espacio público tal como lo es una obra artística cuando es expuesta en un museo, incita al cambio social y cultural. El derecho de una persona no debería ser determinado por un cambio normativo o una ley que plantee el derecho a disponer de una vivienda —especialmente cuando, por la condición de indigencia, no pueden beneficiarse de dicho régimen—. En definitiva, con las piezas propuestas no se produce un cambio legislativo que modifique el código de uso hacia un tipo de personas de la sociedad, sino, la misma arquitectura, al dotar de movilidad a la pieza en el espacio público, genera un cambio, tanto social como cultural y también artístico. Hacer visible las necesidades de las personas sin techo para habitar la ciudad, mediante un espacio privado que ocupa el espacio público, da a entender que, lejos de querer imponer una condición de necesidad al ciudadano —como señala Arendt: “la misma necesidad (...) desde el punto de vista de la esfera pública, solo muestra su aspecto negativo como una carencia de libertad” (Arendt 2020, 76)—, se establece como una contribución para la vida misma de las personas que viven en la calle. La actividad de habitar el espacio público podría entenderse como una acción visible tanto en el uso del espacio como de normalización de las condiciones de vida, en las que las unidades son piezas para ser habitadas desde una consecuencia.

Estas circunstancias están íntimamente relacionadas con la propuesta de Hejduk, al visibilizar la convivencia en el espacio público y evidenciar la necesidad de la que habla Arendt entre lo que tenemos en común y lo que poseemos privadamente: “puesto que nuestra sensación de la realidad

<sup>16</sup> Citación de Hannah Arendt a René Descartes, del libro *Recherche de la vérité par les lumières naturelles*.



depende por entero de la apariencia y, por lo tanto, de la existencia de una esfera pública en la que las cosas surjan de la oscura y cobijada existencia” (Arendt 2020, 60). Con las unidades A y B la exigencia más imperiosa de ocupar lo privado, “cualquier porción del mundo común” (Arendt 2020, 76) no implica la pérdida de los derechos necesarios con los que disponer de un aislamiento. Esto nos lleva a concluir que la propuesta de Hejduk representa un cambio, cuando se sitúa en esa doble condición de estar en el espacio público y poseerse privadamente, expresando un uso del espacio que se relaciona con derechos fundamentales que no necesitarían ser regulados por la legislación.

A su vez, en la ausencia de un cambio normativo —como se explicó en el anterior párrafo—, la pieza facilita la actividad de habitar el espacio público, similar a cuando se juega en un parque, se protesta en una plaza o se come mientras se deambula por las calles. En este sentido, no se requiere un tipo específico de conducta, como mencionaba Arendt, para adoptar un comportamiento esperado por la sociedad mediante la imposición de numerosas normas “que tienden a normalizar a sus miembros” (Arendt 2020, 51). La falta de una recapitulación normativa, cuando la estructura de las unidades A y B permite a sus habitantes subir al tejado escalonado o ubicarse arbitrariamente en las plazas y calles de la ciudad (fig. 7), establece un lenguaje que se aproxima a la transformación social que la propuesta intenta definir, para alcanzar “la igualdad en el Mundo Moderno (que) es solo el reconocimiento legal y político del hecho de que esta sociedad ha conquistado la esfera de pública, y que distinción y diferencia han pasado a ser asuntos privados del individuo” (Arendt 2020, 52).

Para concluir, esta condición sobre la transformación social del uso del espacio público mediante una propuesta de vivienda móvil no es únicamente alcanzado con las dos unidades, sino también mediante la organización y el reparto de las piezas a la ciudadanía que reafirman esta transformación. Si observamos cómo son asignadas estas estructuras, se percibe que no hay una planificación legal que determine quiénes son los merecedores de estas unidades. En cambio, para evitar rivalidades o resentimientos, se distribuyen mediante boletos de lotería. Se trata de un método que, incluso, evita la discriminación en el acceso a las viviendas para las personas sin hogar, manteniendo una igualdad de condiciones para todos los interesados en estas viviendas. Y, aunque este manuscrito plantea las unidades como viviendas para los sintecho, también están concebidas para una forma de vida accesible a cualquier ciudadano, como se mencionó al inicio de la investigación. En *Berlin Masque*, Hejduk introduce otra pieza, la número 19, y la describe así: “La Mujer de lotería. Para tener una oportunidad para la Unidad A o Unidad B un ticket debe ser comprado a la Mujer de la lotería. La Mujer de la lotería viaja a través de los sitios dentro de su caja, Ella vende los tickets de lotería. Uno pone el dinero en uno de los tubos, aspira al interior el dinero, entonces un ticket es expulsado desde el tubo”<sup>17</sup> (Hejduk 1986, 146) (fig. 7). En cierta manera, se trata de evitar la discriminación a los sintecho, ya que no son personas que no dispongan de dinero, aunque vivan por debajo del mínimo necesario. Del mismo modo que adquieren productos en supermercados también se les plantea la adquisición de las viviendas desde la compra de un boleto, como si la vivienda la hubieran ganado.

**17** Traducción propia de: “*Lottery Woman*. To have a chance for Unit A or unit B a ticket must be bought from the *Lottery Woman*. The *Lottery Woman* travels over the sites within her box, she sells the lottery tickets. One puts the money in one of the tubes, it sucks in the money, then a ticket is blown out from the tube” (Hejduk 1986, 146).

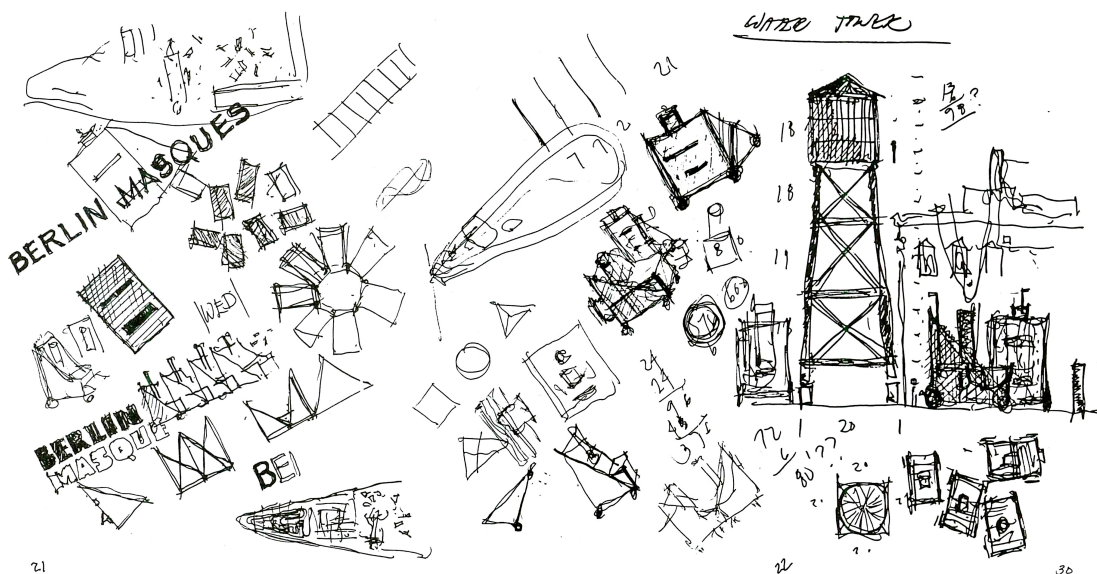


Fig. 7. Bocetos con la ubicación en distintas posiciones de las Unidades A y B en Berlin Masque. Fuente: John Hejduk. *Vier Entwürfe*, p.18 y 20. Con la autorización de Renata Hejduk

## REFERENCIAS

- Agamben, Giorgio. 1996. "Violencia y esperanza en el último espectáculo". *Situacionistas. Arte, política, urbanismo*. Barcelona: Actar. 73-81.
- Arendt, Hannah. 2020. *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Estrella Cobo, Lisseth Mireya. 2020. "Problema y ejemplo: Los nueve cuadrados y la transformación del edificio fundacional de la Cooper Union". *Estudios del Hábitat*, vol. 18, núm. 1, 75-106. DOI: <https://doi.org/10.14198/I2.17697>
- Hays, Michael. 2015. "Encounter". John Hejduk. Florencia: Aión edizioni. 23-44.
- Hejduk, John. 1983. "Berlin Masque". John Hejduk. *Vier Entwürfe*. Zürich: Verlag Auslieferung. 10-51.
- Hejduk, John. 1985. *Mask of medusa*. New York: Rizzoli.
- Hejduk, John. 1987. *Bovisa*. New York: Rizzoli.
- Hejduk, John. 1996. *Valdivostok*. New York: Rizzoli.
- Foucault, Michel. 2010. "El Cuerpo Utópico". *Las Heterotopías*. Buenos Aires: Nueva visión,
- Isaak, Camilo. 2008. "Dibujando ángeles: La arquitectura ritual de John Hejduk". *Dearq*, núm. 2, 96-105.
- Kleihus, Josef Paul. 1981. *International Restricted Competition. Berlin. Südliche Friedrichstadt Wilhelmstrasse*. Berlin: Internationale Bauausstellung Berlin 1984.
- Lampugnani, Vittorio Magnago. 1982. "L'IBA est-elle assez radicale?". *AA. L'Architecture d'Aujourd'hui*. 219. F'ev.82. 23-30
- Nottmeyer, Jürgen. 1985. *Dokumentation Offener Wettbewerb Berlin, Südliche Friedrichstadt Gestaltung des Geländes des ehemaligen Prinz-Albrecht-Palais*. Berlin: Internationale Bauausstellung Berlin 1987.

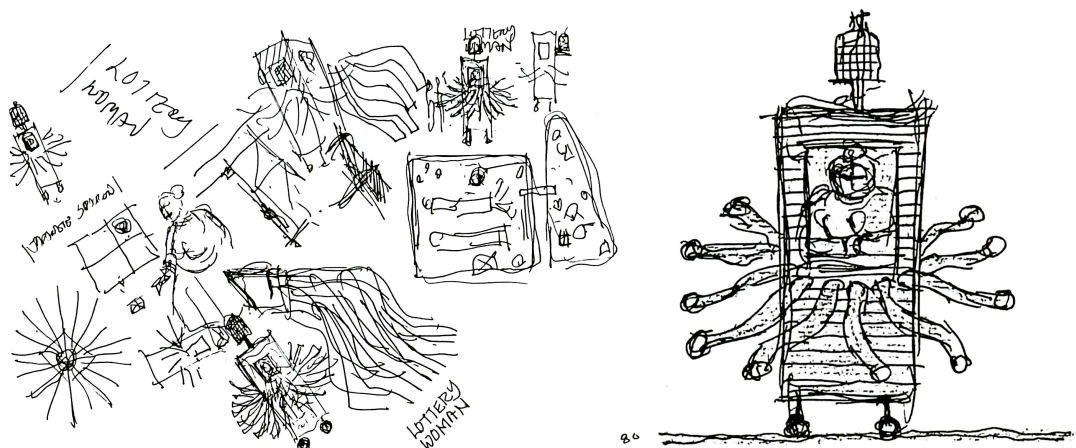


Fig. 8. Bocetos sobre la propuesta *Lottery Woman* y *Lottery Woman en Berlin Masque*. Fuente: John Hejduk. *Vier Entwürfe*, p.30 y 46. Con la autorización de Renata Hedjuk

- Pérez Fernández, Oscar Mauricio. 2021. “La educación de un arquitecto en primer año: La malla de los nueve cuadrados y Architectonics de la Cooper Union”. *[i2] Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio*. Vol. 9 Núm. 2, 75-106. DOI: <https://doi.org/10.14198/I2.17697>
- Quetglas, Josep. 2023. *Saber habitar. Oikonomikós*. Madrid: Ediciones asimétricas.
- Rowe, Colin. 1986. “La IBA entre respublica y resprivata”. *A&V. Monografías de Arquitectura y Vivienda*. 1 y 2 (1986): 192-199.
- Shapiro, David. 1992. “El arquitecto que dibujaba ángeles. Entrevista con John Hejduk”. *Minerva*, 14.
- Sloterdijk, Peter. 2006. *Esferas III*. Madrid: Siruela.
- Vidler, Anthony. 1992. “Vagabond Architecture”. *The Architectural Uncanny*. Londres: The MIT Press.
- Wenders, Wim. 2005. “Hablar de Alemania”. *El acto de ver*. Barcelona: Paidós.
- Yung, Betty; Lee, Fung-Ping. 2012. “Right to Housing in Hong Kong: Perspectives from the Hong Kong Community”. *Housing, Theory and Society*, 29: 4, 401-419. DOI: 10.1080/14036096.2012.655382

## BREVE CV

**Carlos Barberá Pastor** es Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia (2001); doctor arquitecto por la Universidad Politécnica de Valencia (2009). Profesor de Composición Arquitectónica del Departamento de Expresión Gráfica, Composición y Proyectos de la Universidad de Alicante desde 2011. Comisario de la Exposición del 40 aniversario de la Universidad de Alicante titulada *Arquitectura i Paisatge. Mirades al territori*, (2020/2021). Escribe para la revista *EGA* Vol. 29 Núm. 50, Valencia, España (2024). Escribe para la revista *Arte, Individuo y Sociedad* 36(2), Madrid, España, (2024). Escribe para la revista *Dearq*, 39, Bogotá, Colombia, (2024). Escribe para la revista *VLC arquitectura* 10, n.1, Valencia, España (2023). Escribe para la revista *Arte, Individuo y Sociedad*, 34 (2) Madrid, España, (2022). Escribe para la

revista Sobre- n.07, Granada, España, (2021). Escribe para la revista CyTET, v LIII, n. 308, Madrid, España, (2021). Escribe para la revista Zarch. Journal of Interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism, n. 13, Zaragoza, España, (2019). Escribe para la revista Ppa, n. 19, Sevilla, España, (2018); para la revista RITA —Revista Indexada de Textos Académicos-, 07, Madrid, España (2017). Forma parte del Proyecto Argos. Performances audiovisuales desarrolladas a partir del sonido y del espacio escénico, que cuenta con ayuda del Ministerio de Ciencia e Innovación y con el que ha participado en performances audiovisuales del LPM. Live Performances Meeting en Roma, Münster o Marruecos, en Dança Valencia en el edificio Rialto, o en Etopía. Centro de Arte y Tecnología. Formó parte del consejo editor de universidades de la revista RITA y es director de la revista [i2] Innovación e Investigación en Arquitectura y Territorio.