

domèstica

secció a càrrec de **Xavier Monteys**,
amb Eduard Callís i Anna Puigjaner

Llenar un vació



Omplir un buit

Una habitació al MACBA

Entre els mesos de febrer i maig del 2007 hem pogut veure a Barcelona una exposició anomenada *The killing machine*.¹ S'hi mostrava l'obra dels artistes Janet Cardiff i George Bures Miller. L'exposició constava de diferents obres, la major part de les quals podríem definir com a instal·lacions. Entre aquestes, n'hi havia algunes que recreaven un espai i, per tant, resultaven pròximes a l'arquitectura i, concretament, al camp de l'arquitectura que incumbeix a aquesta secció de la revista *Quaderns*.

Una d'aquestes obres es deia *Opera for a small room*² i era especialment atractiva. Consistia en una gran caixa de fusta, de tauler aglomerat d'encenalls orientats (OSB), reforçada mitjançant llistons i plantada al centre d'una sala del MACBA. La caixa feia un 3 x 4,50 m i deixava força espai per poder rodejar-la amb comoditat. Tenia unes obertures i s'hi podia veure l'interior, però no entrar-hi. Era en aquell moment que descobríem que la caixa era, en realitat, una habitació. L'habitació d'un col·leccionista de música de la ciutat de Salmon Arm anomenat R. Dennehy.

Hi havia prestatgeries, algunes taules i cadires, peanyes i bancs, llums al sostre i, en algunes taules i prestatges, 8 tocadiscos, 24 altaveus i uns 200 discos de llarga durada pertot arreu. Resultava evident que, si no fos per aquests objectes, la caixa seria només una caixa, però la reunió i la disposició d'aquests objectes,

¹ Janet Cardiff + Georges Bures Miller: *The killing machine* y otras historias. MACBA (Museo d'Art Contemporani de Barcelona). Del 2 de febrer a l'1 de maig del 2007.

² *Opera for a small room*. 2005. Técnica mixta. Instal·lació d'àudio amb tocadiscos i discos. Electrònica. 20 minuts en bucle. Construcció: Kyle Miller. Música: Roadkill Crow Song. Composició i veu: George Bures Miller. Guitarra, bateria i mescla: Titus Maderlechner. Baix, orgue i orquestració: Tilman Ritter.

Filling a void

A room at the MACBA

Between the months of February and May 2007, an exhibition could be seen in Barcelona called *The Killing Machine*.¹ It displayed the work of artists Janet Cardiff and George Bures Miller. The exhibition consisted of different works, most of which we could define as installations. Among these there were some that recreated a space which brought them close to architecture and specifically to that part of architecture that is the concern of this section of *Quaderns* magazine.

One of the works was especially attractive, it was called *Opera for a Small Room*.² It consisted of a large wooden box, made of oriented strand board (OSB), supported on planks and set in the middle of a room at the MACBA. The box measured 3 x 4.5 metres and left sufficient space to be able to walk around it comfortably. It had openings that allowed a view of the interior, but no way of entering it. Only then did we discover that the box was really a room. The room of a Salmon Arm music collector called R. Dennehy.

Inside there were shelves, tables and chairs, different pedestals and stools, ceiling lamps and lamps on tables and shelves, eight record-players, twenty-four speakers and some two-hundred LPs scattered around. It was evident that were it not for these objects the box would only be a box, however the collection of these and their arrangement, with the evident intention of furnishing it, made the box, not a furniture-

¹ Janet Cardiff + Georges Bures Miller. *The killing machine* y otras historias. MACBA (Museo d'Art Contemporani de Barcelona). From 2 February to 1 May 2007

² *Opera for a small room*. 2005. Mixed technique. Audio installation with record players and records. Electronic. 20 minutes in loop. Construction: Kyle Miller. Music: Roadkill Crow Song. Composition and vocals: George Bures Miller. Guitar, drums and mixing: Titus Maderlechner. Bass, organ and orchestration: Tilman Ritter.

▲ Interior de la habitació del col·leccionista de música R. Dennehy. Opera for a small room de los artistas Janet Cardiff y George Bures Miller. Foto: Marcel·lí Sáenz

Una habitación en el MACBA

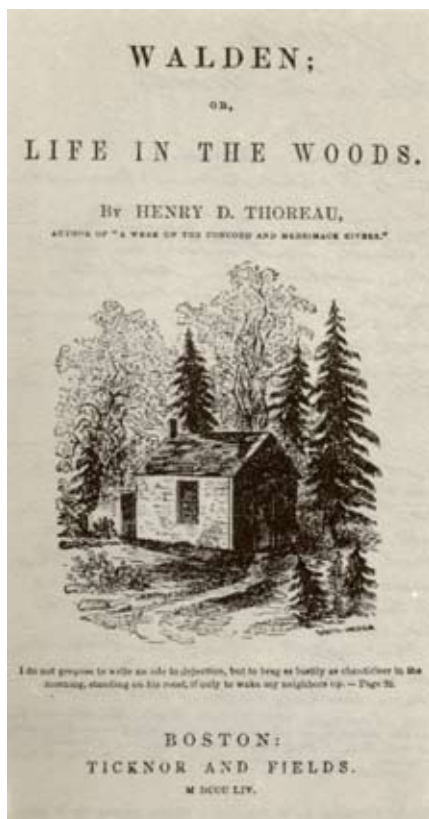
Entre los meses de febrero y mayo de 2007 ha podido verse en Barcelona una exposición llamada *The killing machine*.¹ En ella se mostraba la obra de los artistas Janet Cardiff y George Bures Miller. La exposición constaba de distintas obras que en su mayor parte podríamos definir como instalaciones. Entre éstas había algunas que recreaban un espacio y por tanto resultaban próximas a la arquitectura y concretamente al campo de la arquitectura que incumbe a esta sección de la revista *Quaderns*.

Una de estas obras se llamaba *Opera for a small room*² y era especialmente atractiva. Consistía en una gran caja de madera, de tablero de aglomerado de virutas orientadas (OSB), afianzada mediante listones y plantada en el centro de una sala del MACBA. La caja medía unos 3 x 4,50 m y dejaba bastante espacio para poder rodearla cómodamente. Tenía unas aberturas y por ellas se podía ver el interior, pero no entrar en él. Sólo entonces descubríamos que la caja era en realidad una habitación. La habitación de un coleccionista de música de la ciudad de Salmon Arm llamado R. Dennehy.

En ella había estanterías, algunas mesas y sillas, distintas peanas y banquetas, lámparas en el techo y en algunas mesas y estantes, 8 tocadiscos, 24 altavoces y unos 200 discos de larga duración por todas partes. Resultaba evidente que, si no fuera por estos objetos, la caja sería sólo una caja, sin embargo la reunión y disposición de estos,

¹ Janet Cardiff + Georges Bures Miller: *The killing machine* y otras historias. MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona). Del 2 de febrero al 1 de mayo de 2007.

² *Opera for a small room*. 2005. Técnica mixta. Instalación de audio con tocadiscos y discos. Electrónica. 20 minutos en bucle. Construcción: Kyle Miller. Música: Roadkill Crow Song. Composición y voz: George Bures Miller. Guitarra, batería y mezcla: Titus Maderlechner. Bajo, órgano y orquestración: Tilman Ritter.



amb la intenció ben palesa de moblar-la, feia de la caixa no un contenidor de mobles i discos sinó precisament una habitació. Recreava una atmosfera particular, encara que fos també la de moltes habitacions. De fet, n'hi ha moltes que se li assemblen.

Si a dins de la caixa només hi hagués hagut aquells objectes, no hauria calgut que tingués aquelles dimensions; n'hi hauria hagut prou amb 3 o 4 m³ per contenir tots els efectes que feien que fos una habitació. La caixa que estava muntada al MACBA no contenia mobles, llums i discos, contenia un espai i per això necessitava aquella mida. Aquella construcció en recordava inevitablement unes altres. Una era la cabana construïda per Henry David Thoreau³ i una altra, la cabana regalada per Le Corbusier a la seva dona a Cap Martin. La primera la va construir el mateix H.D. Thoreau amb les seves pròpies mans a la riba del llac Walden l'any 1854 i la de Le Corbusier, gairebé cent anys després, el 1951.

Quan les comparem, veiem que l'habitació de Cardiff/Bures-Miller (l'anomenarem així) no té coberta, entre altres coses perquè no li fa cap falta. En canvi, les altres dues sí, una a dues aigües, la de Thoreau, i l'altra a una aigua. Deixant de banda aquest detall, són molt semblants: tres habitacions, dues amb teulada i l'altra, sense.

Part de la semblança es concentra en les dimensions: 3 x 3,50 m la de H.D. Thoreau, 3,66 x 3,66 m la de Le Corbusier i 2 x 4,50 m la de Cardiff/Bures-Miller, la qual cosa és de-

and-records container but precisely a room. It recreated a particular atmosphere that was all its own, but it could have also been that of other rooms. In fact, there are many rooms that look like it.

If the box had merely contained those objects, it would not have needed those dimensions; three or four cubic metres would have been sufficient to contain all the objects that made it a room. The box assembled at the MACBA didn't contain furniture, lamps and records, it contained a space, which was why it needed to be that size. Such a construction was inevitably reminiscent of others. One was the hut built by Henry David Thoreau³ and another, the cabin that Le Corbusier gave to his wife at Cap Martin. The first was built by H.D. Thoreau himself with his own hands on the shores of Lake Walden in 1854 and that of Le Corbusier nearly 100 years later, in 1951.

When comparing them, we see that the Cardiff/Bures-Miller room (let's call it thus) has no roof, among other things because it does not need one, whereas the other two do. Thoreau's was a gable roof and the other was a single-pitch roof. This detail aside, they are very similar: they are three rooms, two of them with a roof and one without.

Part of the similarity lies in their dimensions: 3 x 3,50m that of H.D. Thoreau, 3,66 x 3,66m that of Le Corbusier and 3 x 4,5m that of Cardiff/Bures-Miller; this is undoubt-

▶ Reproducció de la portada original del llibre de Henry David Thoreau, *Walden, or live in the Woods*, publicat el 1854. En ella apareix un dibuix de la cabaña que va construir i va habitar el propi Thoreau.

▶ El Cabanon de Le Corbusier en Cap Martin

con la intenció evident de amueblarla, havia de la caixa no un contenidor de mobles i discos sinó precisament una habitació. Recreava una atmosfera particular, a més que fora també la de moltes habitacions. De fet, n'hi ha moltes que se li assemblen.

La caixa, de haver contenit simplement aquests objectes, no hauria necessitat aquests dimensions; haurien bastat 3 o 4 m³ per contenir tots els enseres que feien de ella una habitació. La caixa que estava muntada al MACBA no contenia mobles, llums i discos, contenia un espai i per això necessitava aquestes dimensions. Tal construcció recordava inevitablement a altres. Una era la cabaña construïda per Henry David Thoreau³ i una altra la cabaña regalada per Le Corbusier a la seva dona a Cap Martin. La primera la va construir el mateix H. D. Thoreau amb les seves pròpies mans a la riba del llac Walden el 1854 i la de Le Corbusier gairebé cent anys després, el 1951.

Al comparar-les veiem que l'habitació de Cardiff/Bures-Miller (la anomenarem així) no té coberta, entre altres coses perquè no li fa cap falta, mentre que les altres dues sí, una a dues aigües, la de Thoreau, i una a una aigua. Deixant de banda aquest detall, són molt semblants: tres habitacions, dues amb teulada i una no.

Part de la semblança es concentra en les dimensions: 3 x 3,50 m la de H. D. Thoreau, 3,66 x 3,66 m la de Le Corbusier i 2 x 4,50 m la de Cardiff/Bures-Miller; lo que sin duda es debido a que no son más que eso: habitaciones. Las dimensiones nos hablan de un espacio relativamente

³ Henry David Thoreau: *Walden. Del deber de la desobediencia civil* (prólogo de Henry Miller), Barcelona: Ediciones del Cotal, 1976. Thoreau va escriure *Walden* el 1854. En aquest text es pot seguir la descripció detallada de la construcció de la cabana, cosa que li atorga —en el context que ens ocupa aquí— el caràcter d'una veritable "instal·lació".

³ Thoreau, Henry David: *Walden seguido de Del deber de la desobediencia civil*. Prologue by Henry Miller. Barcelona: Ediciones del COTAL, 1976. Thoreau wrote *Walden* in 1854. In this text one can follow the detailed description of the construction of the hut which confers upon it — in the context that concerns us here — the character of a true "installation".

³ Henry David Thoreau: *Walden seguido de Del deber de la desobediencia civil* (prólogo de Henry Miller), Barcelona: Ediciones del Cotal, 1976. Thoreau escribió *Walden* en 1854. En este texto puede seguirse la descripción detallada de la construcción de la cabaña, lo que le otorga —en el contexto que aquí nos ocupa— el carácter de una verdadera "instalación".



▲ Juan Navarro Baldeweg. *Habitación roja con figura*. Óleo sobre tela. 283x282cm. 2005

guda, sens dubte, al fet que no són més que això: habitacions. Les dimensions ens parlen d'un espai relativament ajustat a l'activitat humana. Totes tres són l'evidència de la nostra aura vital, més enllà dels manuals que determinen per mitjà de les mesures tant del cos com dels estris que necessitem per viure, treballar, descansar... Hi ha la constatació que a partir d'uns quants metres quadrats la nostra aura, el nostre "espai vital", es dissipa i passa a convertir-se en una altra cosa, potser en un vestíbul o en un carrer, espais diferents d'una habitació. Aquest últim, el carrer, és potser l'oposat més radical a l'habitació, ja que, a més, no té sostre. Dormir al carrer és l'expressió més clara del desarrelament. Aquest espai vital pot sorgir de la conversa entre dues persones, com diu Louis I. Kahn,⁴ o, d'una manera més simple, també es pot associar a l'espai que es desplega al voltant d'una catifa.

Però les tres habitacions que ens ocupen són, a més, espais que percebem "plens". Veiem aquestes tres caixes de fusta, ja que totes tres ho són, encara que de fustes de diferent manufactura, i no ens costa gaire veure-les com a espais habitables, en gran part perquè són plenes, el que equival a dir habitades.

L'habitació de Cardiff/Bures-Miller ressona en les altres i n'amplia la dimensió, passant per a nosaltres de ser una peça de museu a una proposta arquitectònica que ens fa pensar. De fet, és interessant constatar que els artistes contemporanis entren en l'arquitectura per la porta del que és domèstic i semblen interessats a explorar alguns episodis espacials amb una mirada que, pel fet de ser diferent de la nostra, té un gran interès.

edly due to the fact that they are no more than that: rooms. The dimensions tell us of a space relatively adjusted to human activity. The three are evidence of our vital aura, beyond what the reference books determine through measurements both of the body and of the objects that we need to live, work, rest, etc. The affirmation exists that beyond a few square metres, our aura, our "vital space" is dissipated and becomes something else, perhaps in a lobby or in a street, different spaces to a room. The latter, the street, is perhaps the most radical opposite of the room because furthermore it has no roof. Sleeping on the street is the clearest expression of rootlessness. This vital space may emerge from the conversation between two people, as claimed by Louis I. Kahn⁴ or, in a more simple way, it may also be associated with the space that is unrolled around a rug.

But these three rooms concerning us are also spaces that we perceive as "full". We see these three wooden boxes, as the three by chance are made of wood although of different types, and it is not difficult for us to see them as habitable spaces to a large extent because they are full, which is equivalent to saying inhabited.

The Cardiff/Bures-Miller room resounds in the others and amplifies its size, changing for us from a museum piece to an architectural proposal that makes us think. In fact, it is interesting to see how contemporary architects enter architecture through the door of the domestic and seem interested in exploring some spatial episodes with a view that, because it is different to our own, is of great interest.

ajustado a la actividad humana. Las tres son la evidencia de nuestra aura vital, más allá de lo que los manuales determinan mediante las mediciones tanto del cuerpo como de los enseres que necesitamos para vivir, trabajar, descansar... Existe la constatación de que a partir de unos pocos metros cuadrados nuestra aura, nuestro "espacio vital", se disipa y pasa a convertirse en otra cosa, tal vez en un vestíbulo o en una calle, espacios distintos de una habitación. Este último, la calle, es tal vez el opuesto más radical a la habitación ya que además no tiene techo. Dormir en la calle es la expresión más clara del desarraigo. Este espacio vital puede surgir de la conversación entre dos personas, como dice Louis I. Kahn,⁴ o, de una forma más simple, puede también asociarse al espacio que se despliega alrededor de una alfombra.

Però las tres habitaciones que nos ocupan son, además, espacios que percibimos "llenos". Vemos estas tres cajas de madera, pues las tres casualmente lo son aunque de maderas de distinta manufacturación, y nos cuesta poco trabajo verlas como espacios habitables, en gran medida por estar llenas, lo que equivale a decir habitadas.

La habitación de Cardiff/Bures-Miller resuena en las otras y amplía su dimensión pasando para nosotros de ser una pieza de museo a una propuesta arquitectónica que nos hace pensar. De hecho, es interesante constatar que los artistas contemporáneos entran en la arquitectura por la puerta de lo doméstico y parecen interesados en explorar algunos episodios espaciales con una mirada que, por ser distinta de la nuestra, tiene un gran interés.

⁴ Vegeu "K psa tios", *Quaderns*, núm. 251.

⁴ See in "K psa tios", *Quaderns* 251.

⁴ Véase "K psa tios", *Quaderns*, núm. 251.



Artistes domèstics, Domestic Art

Fa uns mesos que es va fer a Barcelona l'exposició de Juan Navarro Baldeweg: *Habitación con figura. Variaciones*,⁵ en la qual l'arquitecte i artista prenia precisament l'habitació com a centre d'una sèrie de variacions. Una habitació ocupada per una figura jacent i amb els mateixos elements essencials que totes les anteriors: llit, porta i finestra.

Mentre s'escriu aquest article, es poden veure a la Galeria Joan Prats alguns vídeos de Johanna Billing.⁶ A *Magic & Loss* assistim al trasllat de mobles d'una casa a Amsterdam, i no podem evitar de relacionar-ho amb el tema que ens ocupa, ja que proposa una manera diferent de vincular els objectes i els mobles amb l'habitatge, a través, precisament, del moment en què aquests l'abandonen, i planteja, per tant, el buidatge de la casa.

Aquests vídeos s'inscriuen en un conjunt més ampli de treballs filmats en què tot allò domèstic és el rerefons de l'acció. Mostren que, entre altres coses, convé revisar la manera en què habitualment representem el que és domèstic i fins a quin punt els instruments que fan servir els arquitectes són limitats. Un d'aquests casos és el d'alguns dels treballs audiovisuals d'Eulàlia Valldosera, com ara *Objetos migrantes* o *Interviewing objects*.⁷ Així, l'arquitectura es "veu" completa, encara que, paradoxalment, no passa de ser més que un acompanyant. Aquesta manca de protagonisme de l'arquitectura és avui cada vegada més necessària i, concretament, en el camp d'allò domèstic és d'una importància capital, ja que si establim una correspondència entre el cinema i l'arquitectura domèstica, a l'arquitectura domèstica li correspon el lloc del documental més que no pas el de la "superproducció". De fet, els actors de les nostres propostes no són professionals, són reals i només s'interpreten a ells mateixos.

Domestic artists, Domestic Art

Some time ago in Barcelona there was another exhibition by Juan Navarro Baldeweg: *Habitación con figura. Variaciones*.⁵ In it the architect and artist took precisely the room as the centre of a series of variations. A room occupied by a lying figure and with the same essential elements as all the previous ones, bed, door and window.

As this article is being written, at the Joan Prats Gallery some videos by Johanna Billing⁶ can be seen. *Magic & Loss* shows the removal of the furniture of a house in Amsterdam and it is inevitable to relate it with the issue concerning us here, as it proposes a different form of linking objects and furniture with the home, through precisely the moment in which they abandon it, thus considering an emptying of the house.

These videos are framed within a wider set of filmed works in which domesticity is the background of the action. They show that, among other things, it is a good idea to review the way in which we habitually represent the domestic and to what point the instruments used by architects are limited. One of these cases is that of some audiovisual works by Eulàlia Valldosera such as *Objetos migrantes* (Migrating objects) and *Interviewing objects*.⁷ In this way, curiously, architecture is "seen" as complete although paradoxically it is never more than an accompaniment. This lack of protagonism of architecture is today increasingly necessary and in the field of the domestic it is of capital importance, since if in some way if we establish a correspondence between film and architecture, domestic architecture takes the place of the documentary rather than that of the "super-production". In fact, the actors of our proposals are not professionals, they are real, and they only play themselves.

▲
Fotogramas del vídeo "Magic & Loss" de Johanna Billing.

Artistas domèstics, Domestic Art

Hace unos meses que se celebró en Barcelona la exposición de Juan Navarro Baldeweg: *Habitación con figura. Variaciones*.⁵ En ella el arquitecto y artista tomaba precisamente la habitación como centro de una serie de variaciones. Una habitación ocupada por una figura yacente y con los mismos elementos esenciales que todas las anteriores: cama, puerta y ventana.

Mientras se escribe este artículo pueden verse en la Galería Joan Prats algunos vídeos de Johanna Billing.⁶ En *Magic & Loss* se asiste al traslado de muebles de una casa en Amsterdam, y no puede evitarse relacionarlo con el tema que nos ocupa, ya que propone una forma distinta de vincular los objetos y los muebles con la vivienda, a través precisamente del momento en que estos la abandonan, planteando por tanto un vaciado de la casa.

Estos vídeos se inscriben en un conjunto más amplio de trabajos filmados en los que lo doméstico es el trasfondo de la acción. Muestran que, entre otras cosas, conviene revisar el modo en que habitualmente representamos lo doméstico y hasta que punto los instrumentos empleados por los arquitectos son limitados. Uno de estos casos es el de algunos de los trabajos audiovisuales de Eulàlia Valldosera, como *Objetos migrantes* o *Interviewing objects*.⁷ De este modo la arquitectura se "ve" completa aunque paradójicamente no pasa de ser más que un acompañante. Esta falta de protagonismo de la arquitectura es hoy cada vez más necesaria y en el campo de lo doméstico es de una importancia capital, ya que si establecemos una correspondencia entre el cine y la arquitectura, a la arquitectura doméstica le corresponde el lugar del documental más que el de la "superproducción". De hecho, los actores de nuestras propuestas no son profesionales, son reales y sólo se interpretan a sí mismos.

⁵ Juan Navarro Baldeweg: *Obra pictórica reciente*. Galería Senda. Barcelona. Del 21 de setembre al 4 de novembre del 2006.

⁶ Johanna Billing: *Magic & Loos (and other films)*. Galería Joan Prats. Barcelona. Del 9 de maig al 22 de juny del 2007.

⁷ Eulàlia Valldosera: *Objetos migrantes*, 2003 (30') i *Interviewing objects*, 1997 (18'). Dins del cicle "El vídeo en el tejado". Galería Maior. Pollença. 19 d'agost del 2005.

⁵ Navarro Baldeweg. Recent pictorial work. Galería Senda. Barcelona. From 21 September to 4 November 2006.

⁶ Johanna Billing. *Magic & Loss (and other films)*. Galería Joan Prats. Barcelona. From 9 May to 22 June 2007.

⁷ Eulàlia Valldosera. *Objetos migrantes*, 2003 (30') and *Interviewing objects*, 1997 (18'). Within the cycle "El vídeo en el tejado". Galería Maior. Pollença. 19 August 2005

⁵ Juan Navarro Baldeweg: *Obra pictórica reciente*. Galería Senda. Barcelona. Del 21 de septiembre al 4 de noviembre de 2006.

⁶ Johanna Billing: *Magic & Loos (and other films)*. Galería Joan Prats. Barcelona. Del 9 de mayo al 22 de junio de 2007.

⁷ Eulàlia Valldosera: *Objetos migrantes*, 2003 (30') y *Interviewing objects*, 1997 (18'). Dentro del ciclo "El vídeo en el tejado". Galería Maior. Pollença. 19 de agosto de 2005.



◀ Otra vista interior de Opera for a small room.



◀ Interior solidificado de una habitación. Ghost. Rachel Whiteread.



Cardiff + Bures-Miller davant de Whiteread

Per tenir una visió més completa d'aquest treball dels artistes canadencs, cal observar aquesta habitació simultàniament amb unes altres dues obres que recreen el mateix assumpte. La peça anomenada *Ghost*,⁸ de Rachel Whiteread, és diametralment diferent perquè està buida, tot i que sembli precisament el contrari. Totes dues —com es pot apreciar a les fotografies— tenen també una mida semblant (3,18 x 3,56 m) i la posició de la sala que les exhibeix és molt similar. A l'obra de R. Whiteread apreciem, com a la de Cardiff/Bures-Miller, l'interior d'una habitació. Les dues visions d'aquest interior són el que atrau la nostra atenció. En un cas, l'interior és visible a través de les obertures; en l'altre, l'interior és visible a través de l'espai, que ha quedat congelat, solidificat.

El que d'alguna manera proposem aquí és una cosa que no es va poder fer en cap de les dues exposicions, és a dir, veure-les alhora. Les dues visions de l'espai doblen el seu interès quan les comparem. La manera d'exhibir de Cardiff/Bures-Miller és semblant a realitzar una restauració d'un interior pur, una cosa semblant al que va passar amb el desmuntatge i muntatge posterior de l'estudi de Francis Bacon a Dublín.⁹ En aquest cas, les parets de l'espai només existeixen amb la condició que siguin el suport del que exhibeixen.

Recorda també les habitacions reproduïdes a l'exposició sobre el col·leccionisme que es

⁸ *Ghost* es va exhibir per primera vegada a la Chisenhale Gallery de Londres el 1990. Pertany a la col·lecció Saatchi i l'any 1997 es va poder veure al Museo Nacional Reina Sofia de Madrid (de l'11 de febrer al 21 d'abril). Fa 2,69 x 3,56 x 3,18 m. Aquesta peça en té una altra d'equivalent que es diu *Untitled (Room)*, del 1993.

⁹ Un grup d'arqueòlegs va classificar i va anotar la posició de cadascun dels objectes que poblaven l'estudi de Francis Bacon a Londres. L'agost del 1998 el van traslladar i es va reconstruir l'habitació amb el seu contingut a la galeria Hugh Lane de Dublín.

¹⁰ *L'intime, le collectionneur derrière la porte*. A partir d'una idea original de Gérard Wajzman. Maison Rouge. Del 5 de juny al 26 de setembre del 2004.

Cardiff + Bures-Miller vs Whiteread

To obtain a more comprehensive view of this work by the Canadian artists it is worth observing this room simultaneously with two other works that recreate the same affair. The piece called *Ghost*⁸ by Rachel Whiteread is diametrically different because it is empty, although it seems precisely the opposite. As can be seen from the photographs, both are of a similar size (3.18 x 3.56m) and their positions in the rooms exhibiting them are very similar too. In the R. Whiteread work we see, as in that of Cardiff/Bures-Miller, the interior of a room. The two visions of that interior are what attract our attention. In one case the interior is visible through the openings, in the other the interior is visible through its space that has been left frozen, solidified.

In a certain way what we are proposing here is something that could not be seen in either of the two exhibitions, i.e. seeing them at the same time. Both visions of space double their interest when compared. The way Cardiff and Bures-Miller exhibit is similar to carrying out a restoration of the pure interior, akin to what happened with the disassembly and later re-assembly in Dublin of Francis Bacon's studio.⁹ In this case the walls of the space only exist on the condition of being the support of what they contain.

It is also reminiscent of the rooms reproduced in the exhibition on collecting that

⁸ *Ghost* was exhibited for the first time at the Chisenhale Gallery in London in 1990. It belongs to the Saatchi collection and in 1997 could be seen at the Museo Nacional Reina Sofia in Madrid (from 11 February to 21 April). Its measures are 2.69 x 3.56 x 3.18m. This room has another equivalent called *Untitled (Room)* from 1993.

⁹ A group of architects classified and noted the position of each of the objects that filled Francis Bacon's studio in London. In August 1998 it was transferred and his room with its contents was reconstructed at the Hugh Lane in Dublin.

¹⁰ *L'intime, le collectionneur derrière la porte*. Based on an original idea by Gérard Wajzman. Maison Rouge. From 5 June to 26 September 2004.

▶ Otra pieza de Rachel Whiteread. *Untitled (Room)*

▶ La caja de Cardiff y Bures Miller dentro de una sala del Macba

Cardiff + Bures-Miller frente a Whiteread

Para tener una visión más completa de este trabajo de los artistas canadienses, conviene observar esta habitación simultáneamente con otras dos obras que recrean el mismo asunto. La pieza llamada *Ghost*,⁸ de Rachel Whiteread, es diametralmente distinta porque está vacía, aunque parezca precisamente lo contrario. Ambas —como puede apreciarse en las fotografías— tienen también un tamaño parecido (3,18 x 3,56 m) y la posición en la sala que las exhibe es muy similar. En la obra de R. Whiteread apreciamos, como en la de Cardiff/Bures-Miller, el interior de una habitación. Las dos visiones de ese interior son lo que atrae nuestra atención. En un caso, el interior es visible a través de las aberturas; en el otro, el interior es visible a través del espacio que ha quedado congelado, solidificado.

Lo que en cierta manera proponemos aquí es algo que no se pudo hacer en ninguna de las dos exposiciones, es decir, verlas a la vez. Ambas visiones del espacio doblan su interés al compararlas. La manera de exhibir de Cardiff/Bures-Miller es parecida a realizar una restauración de un interior puro, algo parecido a lo que aconteció con el desmontaje y posterior montaje del estudio de Francis Bacon en Dublín.⁹ En este caso las paredes del espacio tan sólo existen a condición de ser el soporte de lo que exhiben.

Recuerda también las habitaciones reproducidas en la exposición sobre el coleccionismo celebrada en la Maison Rouge de París hace ahora tres años.¹⁰ Allí las piezas de

⁸ *Ghost* fue exhibida por primera vez en la Chisenhale Gallery de Londres en 1990. Pertenece a la colección Saatchi y en 1997 pudo verse en el Museo Nacional Reina Sofía de Madrid (del 11 de febrero al 21 de abril). Sus medidas son 2,69 x 3,56 x 3,18 m. Esta pieza tiene otra equivalente llamada *Untitled (Room)* de 1993.

⁹ Un grupo de arqueólogos clasificó y anotó la posición de cada uno de los objetos que poblaban el estudio de Francis Bacon en Londres. En agosto de 1998 se trasladó y reconstruyó la habitación con su contenido en la galería Hugh Lane de Dublín.

¹⁰ *L'intime, le collectionneur derrière la porte*. A partir de una idea original de Gérard Wajzman. Maison Rouge. Del 5 de junio al 26 de septiembre de 2004.



va fer a les Maison Rouge de París ara fa tres anys.¹⁰ Allí, les peces de diferents cases es van reconstruir per mostrar diferents col·leccions d'art reunides pels seus amos a les residències respectives. L'elecció dels comissaris va ser mostrar-les en el seu context exacte i el resultat va ser unes caixes de fusta enormes que per fora presentaven uns reforços semblants a unes estructures de *balloon frame*. El millor era passejar entre aquelles caixes estranyes i descobrir que, a l'interior, hi havia diferents estances d'una casa, podia ser una sala, un rebedor o un lavabo. En totes aquestes estances, els amos hi havien reunit una col·lecció d'obres i d'objectes artístics.

Es té la mateixa impressió quan es visita la sala d'art romànic del MNAC (Museu Nacional d'Art de Catalunya), en la qual es mostren els absis amb unes pintures, però per darrere.¹¹ Veiem aleshores unes construccions elementals i sòbries la finalitat de les quals és suportar la part d'aquelles capelles que mostra el museu. El paper, literalment a l'ombra, d'aquestes construccions que mai no van ser pensades per ser vistes sinó per fer de suport, ha fet que estiguessin callades, arquitectònicament parlant. Avui les podem veure d'una altra manera; des d'aquí proposem una visita al MNAC i dedicar-la a aquestes belles i sòbries construccions menors que s'han engegantit en plena època de lleugeresses, transparències i aparadors.

Tornant a l'exposició de Cardiff/Bures-Miller, té una aparença exterior com la d'una construcció auxiliar que, en aquest cas, permet

could be seen at the *Maison Rouge* in Paris three years ago.¹⁰ There the rooms of different houses were reconstructed to display different collections of art appreciated by their owners in their homes. The election of the curators was to show them in their exact context and the result was a set of enormous wooden boxes that externally showed reinforcements similar to balloon-frame structures that said nothing from outside. The best part was to walk between those strange boxes and to discover that inside there were different rooms of a house, which could be a lounge, a reception room or a toilet. In all of these rooms their owners had brought together a collection of artistic works and objects.

One gets the same impression when visiting the Romanesque art room at the MNAC (Museu Nacional d'Art de Catalunya) and one can see the apses with their paintings but from their reverse side.¹¹ We then see some elementary and sober constructions whose aim is to support the part of those chapels that the museum displays. The role, literally in the shadows, of these constructions that were never designed to be seen but to act as a support, has meant that they remained quiet, architecturally speaking. Today we can see them in a different way; from here we invite you to go to the MNAC one day and dedicate your visit to these beautiful and sober minor constructions that have become gigantic in the midst of an era of lightness, transparency and showcases.

▲ Vista entre las reconstrucciones de las habitaciones de coleccionistas particulares en la *Maison Rouge*.
Foto: Marc Domage

distintas casas se reconstruyeron para mostrar distintas colecciones de arte reunidas por sus dueños en sus residencias. La elección de los comisarios fue mostrarlas en su contexto exacto, y el resultado consistió en unas enormes cajas de madera que por fuera presentaban unos reforzos parecidos a unas estructuras *balloon frame*. Lo mejor era pasear entre estas extrañas cajas y descubrir que en su interior había distintas piezas de una casa, podía ser una sala, un recibidor o un aseo. En todas estas piezas los dueños habían reunido una colección de obras y objetos artísticos.

La misma impresión se tiene cuando se visita la sala de arte románico del MNAC (Museo Nacional de Arte de Cataluña) en la que se muestran los absides con sus pinturas, pero por su reverso.¹¹ Vemos entonces unas elementales y sobrias construcciones cuya finalidad es soportar la parte de aquellas capillas que muestra el museo. El papel, literalmente en la sombra, de estas construcciones que nunca fueron pensadas para ser vistas sino para hacer de soporte, ha hecho que permanecieran calladas arquitectónicamente hablando. Hoy podemos verlas de otro modo; desde aquí invitamos a ir algún día al MNAC y dedicar la visita a estas bellas y sobrias construcciones menores que se han agigantado en plena época de ligerezas, transparencias y escaparates.

Volviendo a la exposición Cardiff/Bures-Miller, su apariencia exterior es, pues, la de una construcción auxiliar

¹⁰ La Junta de Museus de Barcelona, amb la col·laboració de l'Institut d'Estudis Catalans, va posar en marxa una campanya d'extracció de pintures murals entre el 1919 i el 1923. L'operació es va realitzar amb la tècnica italiana coneguda com a *strappo*. L'any 1924, s'inaugura l'exposició de pintura mural romànica al parc de la Ciutadella, ideada per Josep Pijoan i Joaquim Folch i Torres. Al cap de deu anys, es desplaça la instal·lació al palau de Montjuïc, on es va quedar fins a l'actualitat, tret del període de la guerra civil, i és amplificada progressivament.

Gae Aulenti és la responsable de la reforma integral recent del museu, inaugurada el 2004, i, en concret, de la redistribució dels 21 absis de pintura mural, en què les tracta com a objectes museístics en sí mateixos i deixa a la vista les estructures de fusta.

¹¹ The Barcelona Museums Board with the collaboration of the Institut d'Estudis Catalans (Catalan Studies Institute) carried out a first campaign to extract mural paintings between 1919 and 1923. The operation was carried out using the Italian technique known as *strappo*. In 1924 the exhibition of Romanesque mural paintings was inaugurated at the Ciutadella park, designed by Josep Pijoan and Joaquim Folch i Torres. Ten years later, the installation was transferred to the Montjuïc palace, where it remained up to the present, excepting the Civil War period, and it was progressively extended.

Gae Aulenti is responsible for the recent comprehensive reform of the museum inaugurated in 2004 and specifically of the redistribution of the 21 mural painting apses which are treated as museum artefacts in themselves, allowing the wooden structures to be observed.

¹¹ La Junta de Museus de Barcelona, con la colaboración del Institut d'Estudis Catalans, puso en marcha una campaña de extracción de pinturas murales entre 1919 y 1923. La operación se realizó con la técnica italiana conocida como *strappo*. En 1924 se inaugura la exposición de pintura mural románica en el parque de la Ciutadella ideada por Josep Pijoan y Joaquim Folch i Torres. Diez años más tarde se desplaza la instalación al palacio de Montjuïc, donde permanecerá hasta la actualidad, exceptuando el período de la Guerra Civil, y será progresivamente ampliada.

Gae Aulenti es la responsable de la reciente reforma integral del museo, inaugurada en 2004, y, en concreto, de la redistribución de los 21 absides de pintura mural, en la que los trata como objetos museísticos en sí mismos, dejando a la vista las estructuras de madera.



▲ Vista de la parte posterior de las estructuras para el soporte de las pinturas murales de en el MNAC. Foto: Jaume Orpinell

veure'n l'interior. En canvi, l'aspecte de l'obra *Ghost*, de R. Whiteread, és la forma del buit. Recorda poderosament els buidatges assaïjats mitjançant maquetes per Luigi Moretti i publicats a la revista *Spazio* el 1957.¹² Aquells buidatges de Sant Felip Neri, de Sant Pere o de l'Acadèmia d'Esgrima de Roma —una obra del mateix Moretti— tenien, en certa manera, la mateixa intenció: mostrar l'espai com a element tangible.

La peça *Ghost* permet copsar certs atributs de la construcció que queden d'aquesta manera reproduïts amb una qualitat arquitectònica idèntica. Així, la picaporta o el tapajuntes de la porta, juntament amb el sòcol o la cornisa, tenen la mateixa importància que la xemeneia o que el volum sencer de la cambra. L'habitació, en aquest cas, ha estat utilitzada com un motlle i el que veiem és l'aire petrificat que conté. Aquesta mateixa semblança la va fer palesa Anthony Vidler per intentar explicar la incompreensible demolició, sol·licitada pels veïns, d'una de les obres emblemàtiques de l'artista britànica, la de més envergadura d'aquells temps: *House* (1993-1994).¹³ Aquesta obra no era més que el buidatge complet d'una casa victoriana situada al 193 de Grove Road a Bow, Londres E 3.

A "A dark space",¹⁴ un article a propòsit d'aquesta obra de Rachel Whiteread, Anthony Vidler hi destaca la correspondència entre aquesta peça i algun dels *calchi* obtinguts a les excavacions de Pompeia. Aquests mostren buidatges d'objectes, d'animals i de persones que, en quedar embolcallats

Returning to the Cardiff/Bures-Miller exhibition, its exterior appearance is that of an auxiliary construction that in this case allows its interior to be seen. In contrast, the appearance of the work *Ghost* by R. Whiteread is the form of the empty space. It is powerfully reminiscent of the moulds using models tried out by Luigi Moretti and published in the magazine *Spazio* in 1953.¹² Those moulds of San Filippo Neri, of San Pietro or of the Fencing Academy in Rome – a work by Moretti himself – had in a certain way the same intention: showing space as a tangible element.

The piece *Ghost* allows us to realise certain attributes of the construction that thus end up reproduced with identical architectural qualities. Thus the door handle or its architrave, together with the skirting board or the cornice, has the same importance as the fireplace or as the entire volume of the piece. The room in this case has been used as a mould and what we see is the petrified air it contains. This same semblance was evidenced by Anthony Vidler to try and explain the incomprehensible demolition, requested by neighbours, of one of the British artist's emblematic works, her greatest work at that time: *House* (1993-94).¹³ This work was no more than a cast using a complete Victorian house as a mould, located at 193 Grove Road, Bow, London E3.

In "A dark space"¹⁴, an article of his about this work by Rachel Whiteread, Anthony Vidler points out a correspondence between this piece and some of the *calchi* obtained at the Pompeii excavations. These show moulds of

que, en este caso, permite ver su interior. En cambio, el aspecto de la obra *Ghost*, de R. Whiteread, es la forma del vacío. Recuerda poderosamente a los vaciados ensayados mediante maquetas por Luigi Moretti y publicados en la revista *Spazio* en 1957.¹² Aquellos vaciados de San Felipe Neri, de San Pedro o de la Academia de Esgrima de Roma —una obra del propio Moretti— tenían en cierto modo la misma intención: mostrar el espacio como elemento tangible.

La peça *Ghost* permet caure en la cuenta de certs atributs de la construcció que queden de esta manera reproduïts amb una qualitat arquitectònica. Així el picaporte de la porta o el tapajuntes, juntament amb el zòcalo o la cornisa, té la mateixa importància que la xemeneia o que el volum enter de la peça. La habitació, en este cas, ha sigut utilitzada com un molde i el que veiem és l'aire petrificat que conté. Este mateix semblança va ser evidenciada per Anthony Vidler per intentar explicar la incompreensible demolició, sol·licitada pels veïns, de una de les obres emblemàtiques de l'artista britànica, la de major envergadura per aquell entons: *House* (1993-1994).¹³ Esta obra no era més que el vaciament complet d'una casa victoriana situada en el 193 de Grove Road en Bow, Londres E 3.

En "A dark space",¹⁴ un artículo a propósito de esta obra de Rachel Whiteread, Anthony Vidler señala la correspondencia entre esta pieza y alguno de los *calchi* obtenidos en

¹² Luigi Moretti: "Strutture e sequenzi di spazi", *Spazio*, núm. 7 (desembre 1952, abril 1953), pàg. 9-20 i 107-108. La revista *Spazio. Rassegna delle arti e dell'architettura diretta dall'architetto Luigi Moretti* la va fundar, dirigir, escriure —amb algunes col·laboracions—, compaginar i imprimir el mateix Moretti entre els anys 1950 i 1953, corresponents als números de l'1 al 7.

¹³ Els veïns van acordar la demolició de l'obra el 23 de novembre del 1993 a dos quarts de vuit del vespre, el mateix dia que, dues hores més tard, se li concedia a Rachel Whiteread el premi Turner a la Tate Gallery. *House* es va demolir l'11 de gener del 1994.

¹⁴ Anthony Vidler: "A dark space", a *Rachel Whiteread. House*. Londres: Phaidon Press, 1995.

¹² Moretti, Luigi: "Strutture e sequenzi di spazi". *Spazio*, number 7, December 1952, April 1953. Pages 9-20 and 107-108). The magazine *Spazio. Rassegna delle arti e dell'architettura diretta dall'architetto Luigi Moretti* was founded, directed, written – with some contributions – made up and printed by Moretti himself between the years 1950 and 1953 – corresponding to issues 1 to 7.

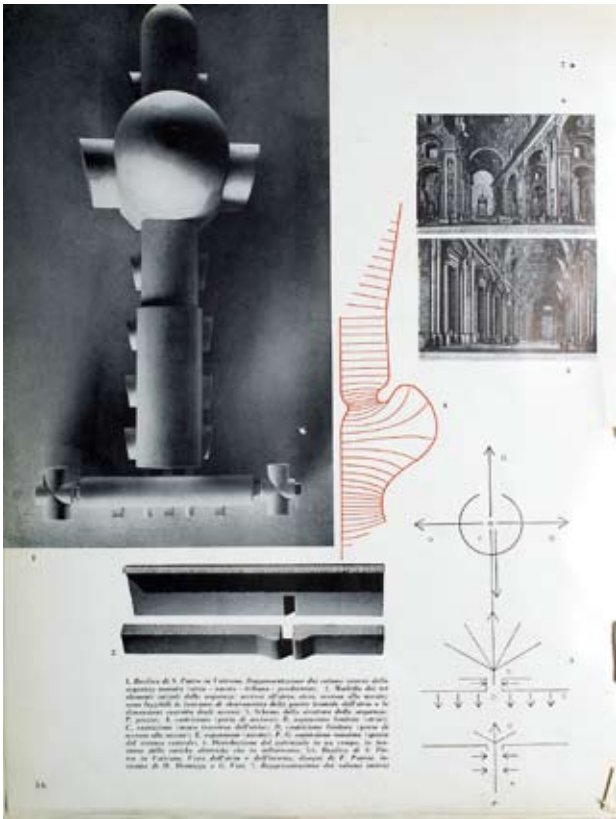
¹³ The neighbours agreed that the work should be demolished on 23 November at 7.30 p.m., the same day that, at 9.30 p.m., Rachel Whiteread was awarded the Turner prize at the Tate Gallery. *House* was demolished on 11 January 1994.

¹⁴ Vidler, Anthony: "A dark space". Included in Rachel Whiteread. *House*. London: Phaidon Press, 1995

¹² Luigi Moretti: "Strutture e sequenzi di spazi", *Spazio*, núm. 7 (diciembre 1952, abril 1953), pàgs. 9-20 y 107-108. La revista *Spazio. Rassegna delle arti e dell'architettura diretta dall'architetto Luigi Moretti* fue fundada, dirigida, escrita —con algunas colaboraciones—, compaginada e impresa por el propio Moretti entre los años 1950 y 1953, correspondientes a los números 1 al 7.

¹³ Los vecinos acordaron que la obra fuera demolida el 23 de noviembre de 1993 a las 19.30, el mismo día que, a las 21.30, le fue concedido a Rachel Whiteread el premio Turner en la Tate Gallery. *House* fue demolida el 11 de enero de 1994.

¹⁴ Anthony Vidler: "A dark space", en Rachel Whiteread. *House*. Londres: Phaidon Press, 1995.



en lava i cendra, van quedar “congelats”, de manera que, amb el temps, va desaparèixer la matèria i en va quedar el “buit” a l’interior de la massa de lava refredada. Injectant guix en aquestes bombolles de la lava, n’apareixen les figures (*calchi*). Aquest component sinistre que evocuen els cossos privats sobtadament de vida explica, segons Vidler, el perquè del rebuig que aquesta obra —*House*— va provocar en les autoritats locals i que va conduir a la seva demolició, tot i que cal apuntar que, si mentre veiem el *calchi* d’una persona en veiem també la figura —com una escultura de George Segal—, això no és possible quan es tracta d’una habitació.

Tanmateix, el resultat formal de *Ghost*, una peça impol·luta de volum contundent i una manera subtil de recolzar-se a terra, té un èxit enorme en l’arquitectura contemporània i, molt especialment, en la domèstica. Aquesta manera de treballar les superfícies i els volums, alguns l’han batejada com a minimalisme. Només cal comparar una de les cel·les del monestir de Novy Dvůr (2004) a Touzim, República Txeca, obra de l’arquitecte britànic John Pawson, amb la peça *Ghost* per adonar-nos que comparteixen una mateixa arrel formal.

S’intueixen dos camins més o menys paral·lels i que van més o menys en la mateixa direcció. Malgrat que sembli que els artistes contemporanis coneixen aquests camins pels quals transiten, fa la impressió que l’arquitectura només transita per un d’aquests camins: el de la puresa formal. Nosaltres preferim anomenar aquesta predilecció “culte al buit”.

Arquitectura experimental

Si algú dubta de l’oportunitat de revisar aquestes propostes, alienes aparentment a l’arquitectura, només cal que observi alguns projectes i algunes construccions que sovint es porten a terme en el context de convocatòries sobre la casa experimental. En aquests certàmens, se solen construir prototipus que tenen una gran similitud amb els casos que ens ocupen, amb l’excepció de la mida, que és una mica més gran. Aquesta similitud té a veure amb els volums que contenen aquests hàbitats experimentals, que són de la mateixa família i, sens dubte, no seria cap disbarat anomenar-los també caixes, encara que, per descomptat, més grans que les normals.

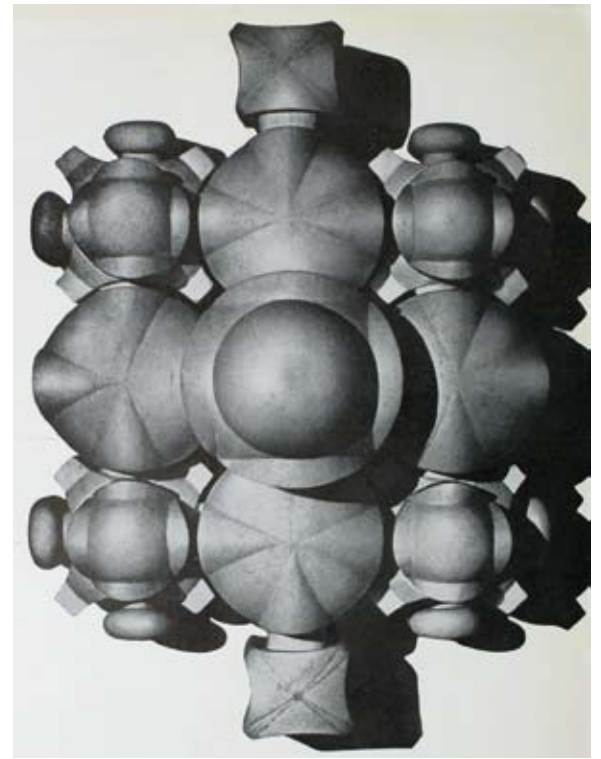
objects, animals and people that, when buried in lava and ashes, ended up “frozen”, with the organic material disappearing over time and their “void” remaining in the interior of the mass of cold lava. By injecting plaster into those bubbles of lava, their figures appear (*calchi*). It is this sinister component that evokes bodies suddenly deprived of life, which according to Vidler, may explain the reason that this work —*House*— provoked rejection from the local authorities which led to its demolition; although it is worth noting that while seeing the *calchi* of a person we see their figure —like a George Segal sculpture— we never see a room thus.

However, the formal result of *Ghost*, an unpoluted room of considerable volume and a very subtle way of standing on the floor, has an enormous success in contemporary architecture and especially in domestic architecture. This way of working surfaces and volumes has been baptised by some as minimalism. It is sufficient to compare one of the cells at the Monastery of Novy Dvůr (2004) in Touzim, Czech Republic, the work of British architect John Pawson, with the piece *Ghost*, to realise that they share the same formal roots.

Two more or less parallel paths are intuited that go more or less in the same direction. However, these paths seem to be known by contemporary artists that transit both, but one gets the impression that architecture only transits one of them: that of formal purity. We prefer to call this other predilection: void worship.

Experimental architecture

If anyone has doubts about the opportunity to review these proposals, apparently alien to architecture, it is sufficient to observe some projects and constructions that are usually carried out within the context of competitions surrounding the experimental house. In these contests, prototypes are usually built that show great similarity to the cases we are concerned with here, with the exception of their size, which is somewhat larger. This similarity has to do with the volumes that contain these experimental habitats which are of the same family and, undoubtedly, it is not at all preposterous to call them boxes too,



▶ *Página del artículo de Luigi Moretti “Strutture e sequenze di spazi” publicado en la revista Spazio que el mismo dirige. En ella se distingue el vaciado de la basílica de San Pedro del Vaticano.*

▶ *Maqueta del volumen del espacio de San Felipe Neri por Luigi Moretti.*

las excavaciones de Pompeya. Estos muestran vaciados de objetos, animales y personas que, al quedar envueltos en lava y cenizas, quedaron “congelados”, desapareciendo la materia con el tiempo y quedando su “vacío” en el interior de la masa de lava enfriada. Inyectando yeso en estas burbujas de la lava aparecen sus figuras (*calchi*). Este componente siniestro que evocan los cuerpos privados súbitamente de vida explica, según Vidler, el porqué del rechazo que esta obra —*House*— provocó en las autoridades locales y que condujo a su demolición; aunque conviene apuntar que si mientras vemos el *calchi* de una persona, vemos también su figura —como una escultura de George Segal—, esto no es posible cuando se trata de una habitación.

Sin embargo, el resultado formal de *Ghost*, una impoluta pieza de contundente volumen y una sutil manera de apoyarse en el suelo, tiene un enorme éxito en la arquitectura contemporánea y muy especialmente en la doméstica. Esta forma de trabajar las superficies y los volúmenes ha sido bautizada por algunos como minimalismo. Baste la comparación de una de las celdas del monasterio de Novy Dvůr (2004) en Touzim, República Checa, obra del arquitecto británico John Pawson, con la pieza *Ghost* para darnos cuenta de que comparten una misma raíz formal.

Se intuyen dos caminos más o menos paralelos y que van más o menos en la misma dirección. A pesar de que estos caminos parecen ser conocidos por los artistas contemporáneos que transitan por ambos, da la impresión de que la arquitectura sólo transita por uno de ellos: el de la pureza formal. Nosotros preferimos llamar a esta predilección “culto al vacío”.

Arquitectura experimental

Si alguien duda de la oportunidad de revisar estas propuestas, ajenas aparentemente a la arquitectura, baste con que observe algunos proyectos y construcciones que suelen llevarse a cabo en el contexto de convocatorias en torno a la casa experimental. En estos certámenes suelen construirse prototipos que guardan una gran similitud con los casos que nos ocupan, con la salvedad del tamaño, que es algo mayor. Dicha similitud tiene que ver con los volúmenes que contienen estos hábitats experimentales, que son de la misma familia y, sin duda, no resulta nada



Quan analitzem aquestes propostes, observem que n'hi ha algunes que parteixen del contenidor,¹⁵ en què veiem també reflectides algunes de les preocupacions dels projectistes. És evident que una part de la responsabilitat en la formalització d'aquestes propostes recau en la factibilitat de la seva agregació. De fet, d'aquí rau bona part de l'èxit dels contenidors, ja que estan pensats tant per emmagatzemar com per anar apilats. Des d'aquest punt de vista, l'exhibició de l'estructura té molt a veure amb aquest problema. Per això es confia l'expressivitat a la seva resolució tècnica, que es completa amb l'habitual parafernàlia "sostenible", la qual cosa invita encara més a la comparació amb les obres d'art conceptual de què tractem.

Així doncs, queda plantejat un problema interessant, ja que els artistes conceptuals i els arquitectes semblen ocupar-se del mateix cas de maneres diferents. I són precisament aquestes diferències les que més ajuden a percebre les dimensions del problema. Mentre que els artistes sembla que s'ocupen de l'interior, encara que de formes tan radicalment diferents com les que hem vist aquí, els arquitectes s'ocupen de la dimensió tècnica, per dir-ho d'alguna manera. Cal dir que, en aquest tipus de certàmens de l'hàbitat experimental, els problemes tècnics són "falsos problemes tècnics", ja que gran part de la tecnologia de suport és innecessària. Però així s'acaba legitimant la proposta i un ofici que, cada vegada més, sembla haver-se tancat en el racó de la tècnica més banal. El resultat és que l'interior, llevat d'algunes excepcions, queda relegat a un aspecte marginal. És des d'aquest punt de vista des del qual la instal·lació de Janet Cardiff i George Bures-Miller omple un buit d'idees. ♦

Víctor Rahola Aguadé i Stefano Cortellaro
Traduït per Isabel Casadevall

¹⁵ Un exemple d'això és l'interès recent per part de la Conselleria de l'Habitatge de l'Ajuntament de Mataró a construir a la capital del Maresme pisos per a joves reciclant contenidors de mercaderies. La notícia va aparèixer en un article de La Vanguardia el passat 17 d'abril.

although obviously they are much larger than normal ones.

Seeing these proposals, we observe that a certain number of them are based on the container¹⁵ in which we also see reflected some of the concerns of the designers. It is evident that part of the responsibility in the formalisation of these proposals lies with the feasibility of their aggregation. In fact, therein lies a large part of the success of the containers, as they are designed both for storing and for stacking. From this point of view the exhibition of the structure has a lot to do with this problem. Thus, part of its expressiveness is entrusted to its technical resolution, which is completed with the habitual "sustainable" paraphernalia inviting even further the comparison with the works of conceptual art that concern us.

In this way an interesting problem is raised, since conceptual artists and architects seem to deal with the same case in different ways. And it is precisely these differences that most help to see the problem's dimensions. While the artists seem to be concerned with the interior, although in such radically different ways as those we have seen here, architects are concerned with the technical dimension, so to say. It must be said that in this type of experimental habitat competitions, the technical problems are "false technical problems" because a large part of the support technology is unnecessary. But in this way the proposal ends up being legitimated along with a profession that, increasingly, seems to have shut itself up in the corner of the most banal technology. The result is that the interior, except on a few occasions, is relegated to a marginal aspect. It is from this point of view that the Janet Cardiff and George Bures-Miller installation fills a void with ideas. ♦

Xavier Monteys
Translated by Debbie Smirthwaite

¹⁵ An example is the recent interest on the part of Mataró Town Council's Housing Department in building flats for young people in the Maresme district's capital by recycling shipping containers. News article published in La Vanguardia on 17 April 2007.

▼ *Celdas y pasillo del convento Novy Dvůr ampliado por John Pawson en Touzím, República Checa.*

▼ *Container de 8 pies.*

descabellado llamarlos también cajas, aunque por supuesto más grandes que las corrientes.

Al analizar estas propuestas observamos que un cierto número de ellas parten del contenedor,¹⁵ en el que vemos también reflejadas algunas de las preocupaciones de los proyectistas. Resulta evidente que una parte de la responsabilidad en la formalización de estas propuestas recae en la factibilidad de su agregación. De hecho, ahí reside buena parte del éxito de los contenedores, ya que están pensados tanto para almacenar como para apilarse. Desde este punto de vista la exhibición de la estructura tiene mucho que ver con este problema. Por esto se confía la expresividad a su resolución técnica, que se completa con la habitual parafernalia "sostenible", invitando aún más a la comparación con las obras de arte conceptual que nos ocupan.

De este modo queda planteado un interesante problema, puesto que los artistas conceptuales y los arquitectos parecen ocuparse del mismo caso de maneras distintas. Y son precisamente esas diferencias las que más ayudan a percibir las dimensiones del problema. Mientras que los artistas parecen ocuparse del interior, aunque de modos tan radicalmente distintos como los que aquí hemos visto, los arquitectos se ocupan de la dimensión técnica, por así decirlo. Debe indicarse que en este tipo de certámenes del hábitat experimental los problemas técnicos son "falsos problemas técnicos" pues gran parte de la tecnología de soporte es innecesaria. Pero de este modo se acaba legitimando la propuesta y un oficio que, cada vez más, parece haberse encerrado en el rincón de la técnica más banal. El resultado es que el interior, salvo algunas excepciones, queda relegado a un aspecto marginal. Es desde este punto de vista desde el que la instalación de Janet Cardiff y George Bures-Miller llena un vacío de ideas. ♦

Xavier Monteys

¹⁵ Un ejemplo es el reciente interés por parte de la Concejalía de Vivienda del Ayuntamiento de Mataró en construir en la capital del Maresme pisos para jóvenes reciclando contenedores de mercancías. Noticia aparecida en un artículo de La Vanguardia el pasado 17 de abril.