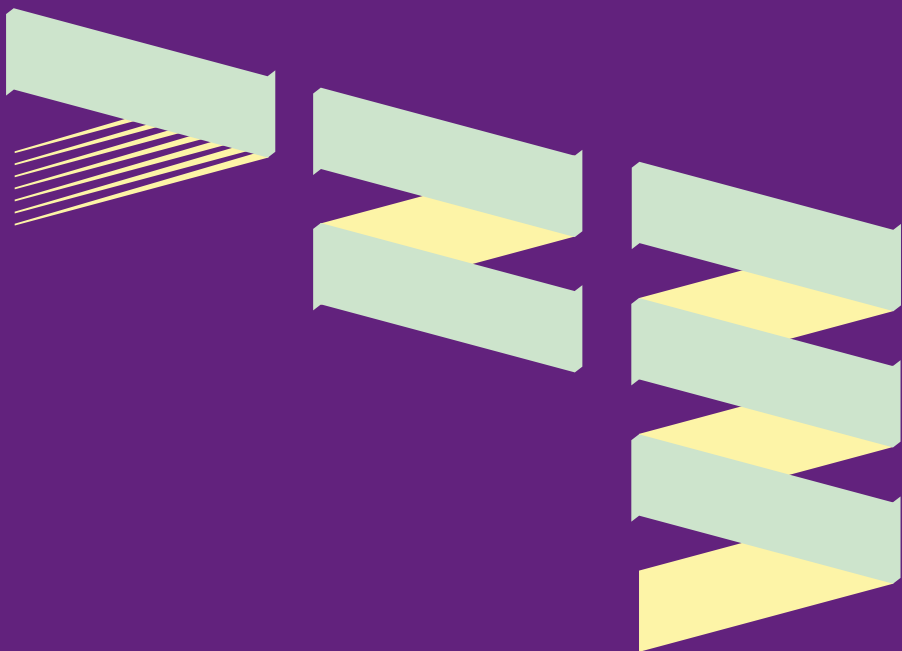


PARTICIPACIÓ



TRES NARRATIVES

OBRA SOCIAL. L'ÀNIMA DE "LA CAIXA"

TRES

PARTICIPACIÓ

NARRATIVES

EXPOSICIÓ

TRES NARRATIVES. **Participació, Memòria i Llenguatge**

Producció: Obra Social "la Caixa"

Comissari: Enrique Juncosa

Disseny del muntatge: Lluís Pera

Gràfica de l'exposició: Lali Almonacid

CATÀLEG

Edició: Obra Social "la Caixa"

Textos: Enrique Juncosa

Disseny gràfic: Roger Adam

Correcció i traducció:

Mercè Bolló, Judit Cusidó i Ross Parker

(www.barcelonakontext.com)

Fotomecànica i impressió: SYL, Barcelona

Crèdits fotogràfics:

© Douglas Gordon, VEGAP, Barcelona, 2014: pàg. 6-7 i 21

© Apichatpong Weerasethakul: pàg. 10-11 i 27

© James Coleman. Arxiu Col·lecció "la Caixa" d'Art

Contemporani: pàg. 14

© Tobias Rehberger. Arxiu Col·lecció "la Caixa" d'Art

Contemporani: pàg. 17

© Pierre Huyghe, VEGAP, Barcelona, 2014: pàg. 17

© Jorge Pardo. Arxiu Col·lecció "la Caixa" d'Art

Contemporani: pàg. 18

© 1999, Olafur Eliasson. Vista de la instal·lació al Dundee

Contemporary Arts (Dundee, Escòcia, 1999). Fotògraf:

Colin Ruscoe. Cortesia del Dundee Contemporary Arts:

pàg. 22-23

© Dominique Gonzalez-Foerster, VEGAP, Barcelona, 2014:

pàg. 24 i 25

© Susy Gómez, VEGAP, Barcelona, 2014: pàg. 28

© Ana Laura Aláez, VEGAP, Barcelona, 2014: pàg. 31

© dels textos, Enrique Juncosa

© de les fotografies, els fotògrafs

© de les traduccions, els traductors

© de l'edició: Fundació "la Caixa", 2014

Av. Diagonal, 621 → 08028 Barcelona

ISBN: 978-84-9900-111-1

DL: B-17476-2014

AGRAÏMENTS

L'Obra Social "la Caixa" i el comissari volen agrair especialment la col·laboració de tots els artistes participants a l'exposició i de les persones i institucions següents: Cristina Colomar, Gagosian Gallery, Londres; Galería Horrach Moyá, Palma de Mallorca; Kick the Machine, Bangkok; Anthony Reynolds Gallery, Londres; Liam Gillik; Rachael Thomas, IMMA, Dublín; Sompot Chidgasornpongse; Luis Miñarro; Agustí Vila; Kajana Wagner; Caroline Eggel; Bert Ross, Martina Aschbacher, Frederik Pedersen i Ninon Liotet.

Presentació **8**

TRES NARRATIVES **12**

PARTICIPACIÓ **16**

20

23

24

26

29

30

Llista d'obres **33**

English Texts **34**

DOUGLAS GORDON
OLAFUR ELIASSON
DOMINIQUE
GONZALEZ-FOERSTER
APICHATPONG
WEERASETHAKUL
SUSY GÓMEZ
ANA LAURA ALÁEZ







Des de fa uns anys, l'Obra Social "la Caixa" convida artistes i comissaris d'art a proposar recorreguts pel fons de la **Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani**, una de les més importants d'Europa, amb gairebé un miler d'obres que són el testimoni de la vitalitat i la diversitat de la creació artística del nostre temps. L'any 2013, aquest tipus de col·laboració va adoptar el format de tres exposicions successives, que es van encarregar a Rosa Martínez, una de les comissàries del nostre país amb més trajectòria internacional. En aquell cas, les obres es van estructurar en funció de tres conceptes, «què pensar, què desitjar, què fer», que proposaven a l'espectador un pla de coneixement i acció: des de la perplexitat davant del món que ens envolta fins a la necessitat d'implicar-nos-hi i de treballar per millorar-lo.

El segon cicle d'exposicions és a càrrec d'**Enrique Juncosa**, poeta, crític d'art, assagista, comissari d'exposicions i director de museus. De totes aquestes facetes, la literatura i la poesia prenen una importància especial de cara a aquest projecte. Juncosa creu que el discurs tradicional sobre l'art, basat en escoles i moviments centralitzats en grans capitals artístiques, ja no serveix per donar compte de la complexitat del fenomen artístic contemporani. En canvi, la narrativa, des del començament del segle xx, ha explorat la simultaneïtat, els temps paral·lels, les coincidències i les bifurcacions d'una manera potser només equiparable amb la física moderna.

A partir d'aquesta idea ha preparat un programa de tres exposicions entorn dels conceptes «participació, memòria, llenguatge», que descriuen un itinerari des de l'expansió del fet compartit fins a la concentració i la intimitat de la forma. Amb relació a aquests tres conceptes ha seleccionat les obres de la Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani que li han semblat més suggeridores, establint així connexions entre artistes i creacions que no es poden associar amb cap grup ni tendència.

Aquesta exposició reuneix sis obres, d'**Ana Laura Aláez**, **Olafur Eliasson**, **Susy Gómez**, **Dominique Gonzalez-Foerster**, **Douglas Gordon** i **Apichatpong Weerasethakul**. Totes sis coincideixen a atorgar a l'espectador un paper central en la construcció del sentit. Totes sis van més enllà de les preocupacions íntimes i personals i tracten temes col·lectius. Interroguen l'espectador sobre la percepció o sobre els continguts de l'art i el conviden al diàleg o a convertir-se en un detectiu en cerca de la realitat que s'amaga rere les aparences. De vegades l'artista demana la implicació emocional, respecte d'uns fets tràgics, com en el cas d'Apichatpong Weerasethakul, que tracta de la repressió a Tailàndia, o bé humorística com en la peça d'Ana Laura Aláez.

L'Obra Social "la Caixa" vol agrair a Enrique Juncosa el seu treball i el seu rigor i destacar la col·laboració dels artistes i de totes les persones que han treballat en aquest projecte.



Hi ha un consens generalitzat sobre com ordenar l'art modern del segle xx, però només fins als anys seixanta. Per fer-ho es descriuen una successió de moviments que van ser dominants en l'escena artística, primer a París i altres capitals europees i després de la Segona Guerra Mundial a Nova York, establint una única narrativa excoent elaborada a partir de criteris formals al seu moment innovadors, com si les implicacions semàntiques de les obres fossin difícils d'explicar atesa la seva naturalesa subjectiva. Aquesta seqüència, que un sol trobar-se als museus amb les millors colleccions d'art modern del món, passa pel postimpressionisme, el futurisme, el cubisme, el dadaisme, el surrealisme, el neoplasticisme, l'expressionisme abstracte, l'art pop i el minimalisme, entre d'altres anomenades tendències o moviments, amb la pintura, i en menys proporció l'escultura, ja al final de tot, com a tècniques dominants en aquest discurs.

Tanmateix, des de la darrereria dels anys seixanta i fins a avui, l'art contemporani s'ha convertit en quelcom irreductible a una única narració que sigui capaç d'explicar-lo. Ens trobem, per començar, davant d'una gran varietat d'estètiques que conviuen al mateix temps i que, en alguns casos, fins i tot són contradictòries. Es fan servir els anomenats «nous» mitjans artístics, que n'inclouen alguns que ja existien com la fotografia i d'altres que són nous i resultat dels avenços tecnològics, però no han desaparegut en absolut les tècniques «tradicionals» com la pintura o el dibuix. Més recentment han sorgit formes d'art, ja ben establertes, que fins i tot neguen la validesa de l'objecte artístic, a més d'unes altres que són híbrids de categories que abans van ser fixes i clares. D'altra banda, trobem artistes arreu del món, d'Argentina a Tailàndia, passant per Benín, l'Iran o l'Índia, que incorporen les seves pròpies perspectives culturals i contextuals al discurs global. S'ha fet impossible, sense ignorar intencionadament la realitat, elaborar una única narrativa que ho expliqui i ho abraçi tot, i la idea mateixa de progrés s'ha vist des de fa uns anys com una creença ni més ni menys que supersticiosa. Filòsofs com Arthur C. Danto o John Gray han estat molt eloqüents en aquest sentit.¹ Fins i tot el discurs dominant que hem descrit per explicar els primers seixanta anys del segle xx és ara qüestionat perquè deixava de banda



artistes de difícil classificació i moviments artístics locals perifèrics que en aquests moments, a causa dels canvis geopolítics, es consideren rellevants.

Tot plegat no impedeix, però, establir relacions, que poden ser formals, conceptuals, geogràfiques, generacionals o temàtiques, entre les obres d'art contemporànies. Aquí proposem un model dialogant, que anomenarem literari perquè l'hem agafat de la literatura, i que com a mínim ens permet navegar en aquest oceà d'informació i de propostes artístiques tan diferents. Creiem, en primer lloc, que és un model que s'ajusta a les circumstàncies en què vivim i que serveix per ordenar i entendre els fenòmens culturals de la nostra època d'una manera més efectiva que moltes teories estètiques dominants, les quals exclouen o ignoren allò que no cap dins del seu discurs. En segon lloc, aquest model ens permet provar d'entendre les coses d'una manera activa, reflexiva i dinàmica. La idea de diàleg o conversa, l'obertura cap a la interpretació, però també el dubte i el qüestionament periòdic, són fonaments d'aquesta proposta, que fuig voluntàriament del dogmatisme i els seus resultats castrants, ja que no permeten ni la dissidència ni la poetització i ni tan sols conceben l'error.

Arribats en aquest punt, em referiré a l'obra de l'escriptor xilè Roberto Bolaño (Santiago de Xile, 1953 - Barcelona, 2003), àmpliament considerat un dels autors fonamentals del nostre temps, per destacar, sobretot, una de les seves obres culminants, la novel·la 2666,² l'estructura de la qual ens sembla aquí útil i adequada. Aquest llibre, d'extensió considerable, està format per una successió d'històries diferents i amalgamades, que de vegades, però no sempre, s'entrellacen o es creuen. Aquestes històries poden referir-se a les tasques d'un grup de crítics literaris internacionals obsessionats per un escriptor que rebutja tot contacte amb els seus lectors i exegetes, però també, per posar només dos exemples, a la terrible violència contra les dones que assola el nord de Mèxic. El llibre funciona com un gran motor de producció d'històries que, en comptes de resoldre una qüestió de manera deductiva, s'obre a múltiples perspectives enigmàtiques. A més a més, totes les històries es desenvolupen amb un formidable entusiasme creatiu que acaba essent contagiós. Aquí proposem que les colleccions d'art contemporani, i de fet el treball dels museus mateixos, també es puguin fer servir així, de manera que les seves colleccions, les seves exposicions i altres ofertes programàtiques esdevinguin la matèria primera, o fins i tot el mateix cervell motor, que serveixi per crear narratives o històries diferents i no excoents, allunyades de tota temptació dogmàtica i paternalista.

L'obra de Bolaño no és un cas aïllat; altres novel·les recents, com *The Hakawati* del libanès Rabih Alameddine,³ tenen una estructura equivalent. En el cas de *The Hakawati*, a més d'una referència a *Les mil i una nits*, aquest model de múltiples narratives possibles ens parla de manera molt eloqüent de la desintegració en diferents faccions del Líban, país que és un dels grans temes de la novel·la, com també ho és l'acte de narrar en si. També podríem buscar equivalents en altres manifestacions artístiques contemporànies. Pel·lícules com *Mulholland Drive* de David Lynch es construeixen a partir de narratives obertes i contradictòries. En les extraordinàries òperes de l'irlandès Gerald Barry, per posar un altre exemple, el text i la música semblen anar en direccions diferents, ni tan sols coincideixen en els moments dramàtics més intensos. Un altre irlandès, l'artista James Coleman, crea, en obres com *Photograph* (1998-1999), a la Col·lecció "la Caixa", narratives complexes multidireccionals amb imatges projectades i veus enregistrades, que fan referència a la naturalesa fragmentària de la memòria i a la impossibilitat d'escapar de la subjectivitat.

La Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani, una de les més significatives i cuidades del nostre país, és un motor perfecte per elaborar diferents narratives possibles a partir de la producció artística contemporània i els debats estètics en els quals se sustenta.

La col·lecció reuneix obres de moltes de les tendències que han dominat l'art dels últims quaranta anys, del minimalisme i l'*arte povera* a la nova escultura britànica, el neoexpressionisme, l'abstracció postminimalista o la fotografia alemanya de l'escola de Düsseldorf, entre d'altres, amb un èmfasi especial en l'art espanyol. La majoria de les obres de la col·lecció daten dels anys vuitanta endavant, tot i que inclouen artistes que es van

James Coleman, *Photograph*, 1998-1999



donar a conèixer abans, durant els seixanta i els setanta, i que continuen sent influents. En el seu conjunt, la col·lecció és un recurs imprescindible per conèixer, pensar i repensar l'art dels nostres dies.

Les tres exposicions que es presenten aquí només són una possibilitat. S'han ideat a partir de la col·lecció, pensant en el significat de les obres que inclou o les estratègies de significació que posen en marxa, més que no pas volent il·lustrar una idea comissarial prèvia. El que compta són les obres mateixes i el que ens diuen. Les incloses en la primera mostra, «PARTICIPACIÓ», d'incorporació més o menys recent a la col·lecció, exploren pràctiques dominants des de la darrerria dels noranta que van, en la majoria dels casos, més enllà de l'objecte artístic. Generalitzant, podem dir que el seu significat resideix fora d'elles, i que és necessària la participació de l'espectador. De les obres que s'inclouen en la segona mostra, titulada «MEMÒRIA», moltes fetes al començament dels anys noranta, podem dir que són més importants com a detonant d'interpretacions que es desenvolupen a partir de la memòria, tant de l'artista com de l'espectador, que no pas com a objectes artístics, encara que la seva materialitat és encara important. La majoria tracten assumptes com la malaltia, la violència social o política, i diferents qüestions identitàries. En la tercera i última mostra, la titulada «LLENGUATGE», el sentit de les obres rau en elles mateixes, i es tracta d'obres realitzades sobretot als anys vuitanta o, si són posteriors, seguint criteris explorats inicialment. Les exposicions s'han ordenat per ordre cronològic invers per destacar precisament que no estem establint una lectura unidireccional com en els temps de domini del formalisme.

- 1 Danto, Arthur C. *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. Nova York: Farrar, Strauss & Giroux, 1992. Gray, John. *The Silence of Animals: On Progress and other Modern Myths*. Londres: Allen Lane, 2013.
- 2 Bolaño, Roberto. 2666. Barcelona: Anagrama, 2004.
- 3 Alameddine, Rabih. *The Hakawati*. Nova York: Knopf, 2008.



PARTICIPACIÓ gira entorn de les anomenades estètiques relacionals descrites pel teòric francès Nicolas Bourriaud.¹ S'hi presenta una selecció d'obres d'alguns dels artistes més representatius d'un grup heterogeni i multinacional per al qual l'art tracta de les relacions humanes i el context en el qual sorgeixen, més que no pas de qüestions individuals o privades. Són artistes que van adquirir preponderància en l'escena artística a la fi dels noranta, amb obres obertes, de vegades fins i tot interactives, que es van allunyar dels plantejaments utòpics per explorar models d'acció específics i fins i tot possibles formes de vida. Per a ells, l'artista ha de funcionar com a catalitzador, i el públic esdevé una col·lectivitat que dona sentit a les obres socialment. Molts artistes d'aquest grup han treballat en obres i projectes conjunts, inclòs el comissariat d'exposicions. Bourriaud ha relacionat els seus treballs amb conductes, i amb maneres de veure i de fer, derivades de l'ús d'Internet i fins i tot del treball dels discjòqueis, precisament pel seu interès en la interactivitat

i els espais de trobada plurals. Generalitzant, les obres de tots aquests artistes exploren qüestions múltiples que van de les ciències a la política, passant per la filosofia, l'estètica o qüestions suggerides per la vida quotidiana.

El tailandès Rirkrit Tiravanija, un dels artistes més influents d'aquest grup —que també inclou Doug Aitken, Pierre Huyghe, Jorge Pardo o Tobias Rehberger, aquests últims representats a la Col·lecció “la Caixa”, i d'altres com Philippe Parreno o Liam Gillick— ha presentat espais i activitats socials en què es cuina o es debaten qüestions diverses com a obres artístiques. Un altre artista, el belga Carsten Höller, resident a Suècia, va construir uns tobogans enormes al vestíbul de la Tate Modern per a ús dels espectadors, mentre que el danès Olafur Eliasson va fer una obra dins d'un teatre i amb una orquestra que només sonava reaccionant als sorolls (estosseigades, riures, protestes, etc.) del públic present. Aquests són alguns exemples ben coneguts d'aquest tipus d'obres.

¹ Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. París: Les presses du réel, 2002.

→ Tobias Rehberger, *Arbeitend*, 2002 →



→ Pierre Huyghe, *Streamside Day*, 2003 →



↗ Doug Aitken, *Interiors (Installation)*, 2002



↗ Jorge Pardo, *Sense títol*, 2004



PARTICIPACIÓ presenta obres dispars de l'esmentat **Olafur Eliasson**, la francesa **Dominique Gonzalez-Foerster** i el britànic **Douglas Gordon**, tots ells associats a aquestes idees i als artistes abans esmentats, amb els quals han exposat diverses vegades, en mostres programàtiques i generacionals. Tant l'obra de Douglas Gordon, *Left is Right and Right is Wrong and Left is Wrong and Right is Right*, com la d'Olafur Eliasson, *Your Position Surrounded and Your Surroundings Positioned*, ens conviden a qüestionar què és el que estem veient, obligant l'espectador a posicionar-se, ja des dels mateixos títols. A més, tenen com a referències el cinema i la ciència respectivament, amb la qual cosa subratllen l'expansió de la concepció d'obra d'art. L'exposició inclou també un curtmetratge de l'artista i cineasta tailandès **Apichatpong Weerasethakul**, una mica més jove que els anteriors però relacionat amb ells, i que ha treballat amb Dominique Gonzalez-Foerster i Philippe Parreno. Es complementa, a més, amb obres de les artistes espanyoles **Susy Gómez** i **Ana Laura Aláez**, que pertanyen a la mateixa generació relacional i que de vegades han incorporat idees similars en els seus discursos.

Hi ha una monografia sobre Douglas Gordon publicada per la Tate que comença així: «El diàleg és el tema principal en l'obra de DG. Això es fonamenta en el desig d'un intercanvi social, d'un diàleg entre l'artista i l'espectador, o entre individus, o entre conceptes contraris». I després continua:

«[...] les seves obres sovint presenten dos o més punts de vista diferents, o perspectives que poden semblar irreconciliables».* *Left is Right and Right is Wrong and Left is Wrong and Right is Right* (1999) va ser presentada a la Dia Art Foundation de Nova York en una exposició titulada «Double Vision», on es mostrava aquest treball juntament amb un altre de l'artista canadenc Stan Douglas.** Gordon hi fa servir com a matèria primera un thriller no gaire conegut, rodat en blanc i negre, del director Otto Preminger, *Whirlpool* (1949), que es va estrenar a Espanya com a *Vorágine*. Per a la seva realització, l'artista va separar acuradament la seqüència de fotogrames que conformava la pel·lícula segons fossin parells o imparells, per crear dues noves seqüències que després es projectarien una al costat de l'altra, invertint la de l'esquerra per crear una imatge doble d'aparença simètrica que remet al famós test de Rorschach. Aquest test, desenvolupat pel psicòleg suís que li va donar el nom als anys vint, s'emptra per analitzar els pacients a partir

20 ÷ DOUGLAS GORDON

Left is Right and Right is Wrong and Left is Wrong and Right is Right 1999

de les diferències d'interpretació d'unes imatges aconseguides amb taques de tinta simètriques. En qualsevol cas, el que veiem són dues pel·lícules noves i diferents, ja que les separen unes fraccions de segon, encara que semblin gairebé iguals i la imatge doble que creen sembli simètrica. La seva visió és hipnòtica i remet a l'efecte dels llums estroboscòpics, i pot provocar atacs epilèptics en aquells espectadors que pateixen aquesta malaltia, o si més no així s'indica en un cartell quan l'obra s'exposa. Els personatges del film original són una dona cleptomana, el seu marit psiquiatre i un hipnotitzador, i la història explora temes com ara la possibilitat de manipular i controlar altres persones, a més de diverses qüestions morals relacionades amb les nocions de culpa, falsedat, confiança i responsabilitat. Com en un test de Rorschach, que per cert va donar lloc a una sèrie de quadres d'Andy Warhol als anys vuitanta, l'espectador interpretarà l'obra segons el seu bagatge personal.



* Brown, Katrina M. *Douglas Gordon*. Londres: Tate Publishing, 2004 (pàg. 7).

** Cook, Lynne i Kelly, Karen. *Double Vision: Stan Douglas and Douglas Gordon*. Nova York: Dia Centre for the Arts, 2000.

L'obra d'Olafur Eliasson, *Your Position Surrounded and Your Surroundings Positioned* (1999), es va presentar per primera vegada al Dundee Contemporary Arts, al Regne Unit. Com molts dels treballs d'aquest artista, té alguna cosa d'experiment científic. Presenta unes bandes verticals de llum intensa que es mouen com escanejant les parets de l'espai que la conté. La llum l'origen dos punts fixos, que són com dues làmpades o llanternes de forma cilíndrica, formades entre altres coses per transformadors i situades una davant de l'altra. La llum que projecten es mou activada pels corrents d'aire que circulen al voltant i per la calor que desprenen les mateixes làmpades. Quan un espectador entra a l'espai escanejat per la llum, forma immediatament part de l'obra, ocupant un espai entre l'origen de la llum i la superfície en què es projecta. Tots els seus moviments produeixen ombres i canvis, i la seva presència altera també la temperatura i, per tant, els corrents d'aire. Qualsevol lectura de l'espai depèn de l'espectador i dels seus



23 ÷ **OLAFUR ELIASSON**
Your Position Surrounded and
Your Surroundings Positioned
1999

moviments, de manera que esdevé el centre de la percepció. L'espectador probablement necessitarà uns instants per entendre què passa al seu voltant. L'obra d'Eliasson destaca que els nostres sentits són fonamentals per entendre i analitzar les coses que ens envolten, i que perquè l'obra existeixi es necessita l'espectador.



Petite
2001



Petite (2001), de Dominique Gonzalez-Foerster, és una instal·lació que combina una estructura arquitectònica amb una projecció. Consisteix en un espai rectangular, format per plafons de vidre refractari, que conté a l'interior uns quants objectes funcionals (un llum, una taula i una manta) que donen al conjunt un cert aire domèstic i familiar. Sobre un dels vidres es projecta la imatge d'una nena malenconiosa, asseguda a terra i perduda en els seus pensaments mentre contempla aquest interior gairebé buit i penombrós. Sovint se cita una declaració de Gonzalez-Foerster en la qual l'artista diu que aspira a convertir els seus espectadors en alguna cosa semblant a detectius, que davant les seves obres se sentin obligats a fer una recerca, que sentin curiositat per unes històries que no són les seves. Tot el que veiem com a espectadors de la seva obra se'ns presenta com si fossin claus, en un vocabulari o llenguatge diferent del nostre però que requereixen la nostra contribució per donar-los un sentit. L'atmosfera gairebé onírica d'aquest treball, en el qual no sabem què li ha passat a la nena tot i que sembla obvi que alguna cosa li ha esdevingut, té a veure amb aquesta voluntat de creació d'un punt de partida per a la narració o la poetització. Gonzalez-Foerster és una artista que tot sovint fa servir referències literàries, d'escriptors com ara Roberto Bolaño, Enrique Vila-Matas o Robert Walser.



L'obra d'Apichatpong Weerasethakul, cineasta tailandès que ha signat algunes de les pel·lícules més poderoses i significatives dels últims anys,* és *I'm Still Breathing*, un videoclip per a la cançó del mateix títol de la banda de rock independent tailandès Modern Dog. Aquesta pel·lícula forma part d'un projecte més ambiciós titulat *Primitive* (2009), que va ser un encàrrec de la Haus der Kunst de Munic. *Primitive* està format per set instal·lacions de vídeo en diverses combinacions i dos curtmetratges, un dels quals és *I'm Still Breathing*, que poden funcionar tot sols. Tanmateix, crec que és útil descriure el conjunt de l'obra per entendre el context en què sorgeix. Tots els treballs van ser rodats a Nabua, una localitat del nord de Tailàndia on el govern d'aquest país va dur a terme una brutal repressió contra militants comunistes fa algunes dècades. Les diferents pel·lícules estan fetes seguint les convencions de diferents llenguatges cinematogràfics, del documental al cinema experimental, o de la ficció més convencional al cinema de terror, o al mateix videoclip musical, de manera que en conjunt creen un tipus de narrativa més complex pel que fa al llenguatge i les implicacions semàntiques. Els actors són uns adolescents que van perdre la majoria dels seus avantpassats durant la contesa política. Els veiem construint una mena de nau espacial, jugant al futbol amb boles de foc o cantant cançons que commemoren els esdeveniments bèl·lics viscuts a la zona. *I'm Still Breathing* és una pel·lícula de gran impacte emocional on veiem els adolescents que van treballar en el projecte corrent a tota velocitat per intentar atènyer una furgoneta des de la qual van caient boles de foc i enfilar-s'hi. Tot plegat té un aire de celebració col·lectiva malgrat la tensió creada per la velocitat i les flames, que sens dubte té a veure amb l'atmosfera política de Tailàndia en els darrers anys. Les imatges, com tot el cinema de Weerasethakul, són d'una bellesa hipnòtica.

* Entre les quals destaquen *Blissfully Yours* (2002), *Tropical Malady* (2004), *Syndromes and a Century* (2006) o *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (2010), aquesta última guanyadora de la Palma d'Or al Festival de Canes.



2009

Primitive. I'm Still Breathing

26 ÷ APICHATPONG
WEERASETHAKUL



Mientras las manos llueven I
1998-1999

Mientras las manos llueven I (1998-1999), de Susy Gómez, és una gran cortina de ferro galvanitzat d'una sèrie de dues. Totes dues es van exposar per primera vegada a la galeria Soledad Lorenzo de Madrid el 1999. Aleshores es van instal·lar a l'entrada de la galeria, impedit la visió, des d'allí, de la resta de l'exposició. Els espectadors havien de voltar-les per entrar a la sala. Aquesta artista mallorquina sovint fa servir allò teatral com a recurs expressiu; molts dels seus vídeos, per exemple, són enregistraments elaborats de diferents *performances*. A més, algunes de les seves obres, com una fotografia trencada o uns papers arrugats i després escampats per terra, són el resultat d'accions de contingut dramàtic. Susy Gómez fa servir tècniques i formes

sempre canviants. Les cortines metàl·liques que comentem aquí suggereixen, en qualsevol cas, una separació entre espais, un teló teatral, i que el seu sentit és al darrere. L'espai expositiu, una vegada que el visitant hi ha entrat, esdevé un escenari on l'espectador es converteix en actor, concretament en l'actor de la interpretació del que l'envolta. A més, es reflecteix a la superfície irregular de les cortines, que encara que són de ferro presenten un acabat platejat. Les cortines ens remetien a les vestidures de la pintura clàssica, suggerint tal vegada el pes de la tradició que finalment s'aparta, com en un joc.

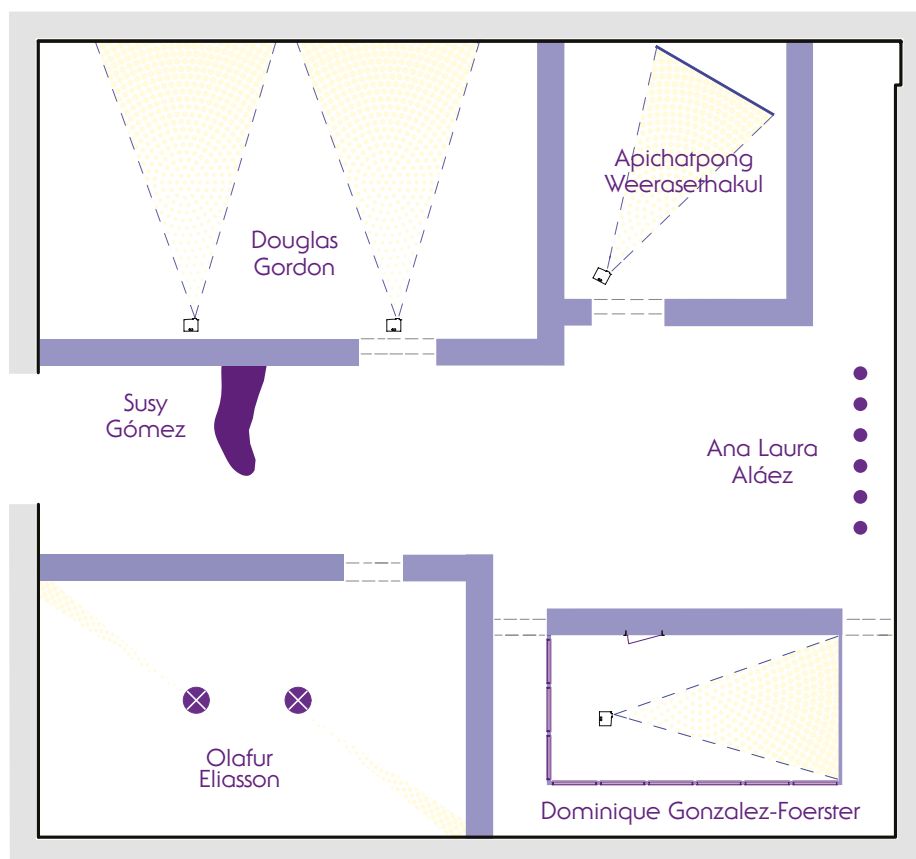


L'obra de l'artista basca Ana Laura Aláez, *Mujeres sobre zapatos de plataforma* (1992), presenta una mena de casquets molt elaborats i de sabates de plataforma, tots de colors brillants i col·locats en dues fileres paral·leles, de manera que és evident que hi falta el cos que podria utilitzar-los. Les lligadures estan a l'altura dels caps de les persones i les sabates al terra, convidant metafòricament l'espectador a fer-los servir, com si cadascú pogués triar el seu abillament en projectar-se en l'obra. Les dones del títol simplement estan suggerides en l'espai entre les lligadures i les sabates, de manera que són els espectadors i les espectadores els qui completen l'obra. Aláez també és autora d'unes obres que constitueixen una discoteca o una botiga de roba,* mitjançant les quals fa referència als espais socials, la interactivitat de l'obra d'art i la necessitat que el públic hi participi de manera humorística i literal.

* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000, i Sala Montcada de la Fundació "la Caixa", Barcelona, 1997.



1992
Mujeres sobre zapatos de plataforma



Ana Laura Aláez

Mujeres sobre zapatos de plataforma (Dones sobre sabates de plataforma), 1992

Instal·lació: sis perruques dissenyades per l'artista i sis parells de sabates dels anys setanta

185 x 332 x 29 cm

Olafur Eliasson

Your Position Surrounded and Your Surroundings Positioned (La teva posició envoltada i el teu entorn posicionat), 1999

Focus HMI-Daylight, alumini, acer i transformadors

Dimensions variables

Susy Gómez

Mientras las manos llueven I (Mentre les mans plouen I), 1998-1999

Xapa de ferro galvanitzat, llautó i plàstic

340 x 240 cm

Dominique Gonzalez-Foerster

Petite (Petita), 2001

Videoinstal·lació d'un canal: DVD (color, so) i estructura d'alumini amb plafons de vidre, linòleum, llum i manta

520 x 1.032 cm

15 min

Douglas Gordon

Left is Right and Right is Wrong and Left is Wrong and Right is Right (L'esquerra és correcta i la dreta és incorrecta, i l'esquerra és incorrecta i la dreta és correcta), 1999

Videoprojecció de dos canals: DVD (blanc i negre, so)

Dimensions variables

92 min

Apichatpong Weerasethakul

Primitive. I'm Still Breathing (Primitiu. Continuo respirant), 2009

Videoinstal·lació: projecció monocanal (color, so)

Dimensions variables

11 min

For some years Social Projects “la Caixa” has invited artists and curators to propose different ways of exploring the **“la Caixa” Collection of Contemporary Art**, which is one of the largest in Europe, with almost a thousand pieces that bear witness to the vitality and diversity of artistic creation in our time. In 2013 this form of collaboration led to a series of exhibitions conceived by Rosa Martínez, a Spanish curator whose career has had a strong international dimension. In that case, the works were presented in relation to three organising concepts—‘what to think, what to desire, what to do’—that offered viewers a knowledge and action plan: from perplexity in response to the world around us to the need to get involved and work to improve it.

The second exhibition series is being put together by **Enrique Juncosa**, a poet, art critic, essayist, curator and museum director. Juncosa’s interest in literature and poetry are particularly significant in relation to this project. He believes that traditional art discourse—based on schools and movements centralised in major art capitals—no longer serves to explain the complexity of contemporary art. On the other hand, since the early twentieth century, fiction has explored simultaneity, parallel time lines, coincidences and bifurcations in a way that is unmatched in any other field, with the possible exception of modern physics.

Based on this core idea, Juncosa has developed a series of three exhibitions that revolve around the concepts of ‘participation, memory, language’, guiding viewers from the expansion of shared experience to the concentration and intimacy of form. With these concepts in mind, he has selected the works from the “la Caixa” Collection of Contemporary Art that he feels are most thought-provoking, thus establishing links between artists and pieces that do not fit comfortably into any group or tendency.

This exhibition brings together six works, by **Ana Laura Aláez, Olafur Eliasson, Susy Gómez, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon** and **Apichatpong Weerasethakul**. All of them give the viewer a central role in the construction of meaning. The six pieces go beyond private and personal concerns to address collective issues. Viewers are invited to consider questions that the works raise about perception or the content of art, to engage in a dialogue, or to become detectives searching for the reality concealed behind appearances. The artist may seek an emotional response from the viewer—as in the case of Apichatpong Weerasethakul, whose work deals with repression in Thailand—or a reaction to the humour inherent in the piece, as in the work by Ana Laura Aláez.

Social Projects “la Caixa” would like to thank Enrique Juncosa for his meticulous work and acknowledge the valuable collaboration of the artists and everyone else involved in this project.

There is a general consensus on how to explain twentieth century modern art, but only up until the 1960s. This approach involves describing the series of movements that dominated the art scene, first in Paris and other European capitals, and after the Second World War in New York. The result is a single, exclusive narrative based on formal features that were innovative in their day, as if the semantic implications of artworks were difficult to elucidate given their subjective nature. This sequence, which is promoted by the museums that hold the world's best collections of modern art, runs through Post-Impressionism, Futurism, Cubism, Dadaism, Surrealism, Neo-Plasticism, Abstract Expressionism, Pop Art and Minimalism, among other so-called tendencies and movements. Painting, and to a lesser extent sculpture, especially at the very end, are the dominant techniques in this discourse.

Since the late 1960s, however, contemporary art has become something that cannot be reduced to a single explanatory narrative. To begin with, we are faced with an enormous variety of coexisting and in some cases even contradictory aesthetics. Artists use so-called 'new' media, which include some that have been around for some time, such as photography, and other genuinely new ones that are the result of technological advances. Yet 'traditional' techniques like painting and drawing have certainly not disappeared. More recently we have seen the emergence of art forms, now well-established, that go so far as to deny the validity of the art object, and others that are hybrids of categories that were once fixed and clear. Moreover, artists all over the world, from Argentina to Thailand, Benin, Iran and India, are incorporating their own cultural and contextual perspectives in the global discourse. It has become impossible, without deliberately ignoring reality, to construct a single narrative that explains and encompasses all artistic output, and for some years now the very idea of progress has been viewed as little more than a superstitious notion. Philosophers like Arthur C. Danto and John Gray have been very eloquent on this point.¹ Even the dominant discourse we have used to explain the first sixty years of the twentieth century is now being brought into question because it left out difficult-to-classify artists and local, peripheral art movements now deemed relevant as a result of geopolitical changes.

Despite these developments, it is still possible to establish relationships—formal, conceptual, geographical, generational or thematic—between works of contemporary art. Here we propose a dialogue-oriented model—which we will call literary because we have borrowed it from literature—that at least has the virtue of allowing us to navigate in this sea of information and diverse artistic approaches. The proposed model has two main strengths. First, we believe it takes into account the circumstances in which we live and serves to order and understand the cultural phenomena of our age more effectively than many prevailing aesthetic theories which exclude or ignore anything that does not fit into their discourse. Second, the model allows us to try to understand things in an active, reflective and dynamic way. The idea of dialogue or conversation and of an opening up to interpretation, but also to doubt and periodic questioning, are crucial elements of this proposal, which deliberately rejects dogmatism and its castrating results, which leave no room for dissidence, poetisation, or even the possibility of error.

At this point, I will refer to the work of the Chilean writer Roberto Bolaño (Santiago de Chile, 1953 – Barcelona, 2003), widely regarded as one of the most important authors of our time. I am particularly interested in one of his masterworks, the novel 2666,² the structure of which is useful and well suited to our purposes. Bolaño's book is a lengthy work made up of a succession of distinct, amalgamated stories, which sometimes, but not always, intertwine or cross paths. For example, some of the stories are concerned with the work of a group of international literary critics obsessed with a writer who rejects any contact with his readers and exegetes; others are related to the terrible violence against women that is the scourge of northern Mexico. The book works like a great engine for producing stories. Rather than resolving matters in a deductive way, it allows multiple enigmatic perspectives to open up. Moreover, all the stories are driven by a formidable creative enthusiasm that ends up infecting the reader. Here we propose that contemporary art collections, and in fact all the work done by museums, can be used in the same way. Their collections, exhibitions and different programmes can be the raw material, or even the driving force, that serves to generate different, non-exclusive narratives or stories, while curators resist any temptation to take a dogmatic or paternalistic approach.

Bolaño's work is not an isolated case; other recent novels, such as *The Hakawati* by Lebanese writer Rabih Alameddine³ have a similar structure. In this case, in addition to a reference to *The Arabian Nights*, the multiple-possible-narratives model eloquently speaks to us of the disintegration of the various factions in Lebanon (the country is one of the major themes of the novel; the other is the act of storytelling itself). Parallels can also be found in other contemporary forms of artistic expression. Films like David Lynch's *Mulholland Drive* are constructed out of open, contradictory narratives. In the extraordinary operas of Irish composer Gerald Barry, to give another example, the text and music seem to move in different directions without coming together even at dramatic high points. This approach is also exemplified in the work of another Irish artist, James Coleman. In pieces like *Photograph* (1998–1999), which is in the "la Caixa" Collection, Coleman uses projected images and recorded voices to create complex, multidirectional narratives that allude to the fragmentary nature of memory and the impossibility of escaping subjectivity.

The "la Caixa" Contemporary Art Collection, one of the most significant and carefully curated collections in Spain, is a perfect engine to develop various possible narratives based on contemporary artistic production and the aesthetic debates on which it is grounded. The collection includes works representative of many of the tendencies that have dominated the art of the last forty years, from Minimalism and Arte Povera to New British Sculpture, Neo-Expressionism, post-Minimalist Abstraction, and German photography of the Düsseldorf School, among others, with a particular focus on Spanish art. Most of the works in the collection date from the 1980s and later, but it also includes pieces by artists who came to prominence earlier, in the 1960s and 1970s, and remain influential. The collection as a whole is an invaluable resource to get acquainted with, and to think about and rethink, the art of our times.

The three exhibitions presented here are only one possibility. They were conceived by taking the collection itself as the point of departure, by thinking about the meaning of the works it contains or the signification strategies they set in motion, rather than with the aim of illustrating a preconceived curatorial idea. The important thing is the works themselves and what they say to us. The works included in the first exhibition, **PARTICIPATION**, are fairly recent additions to the collection that explore dominant practices since the late 1990s, which in most cases extend beyond the art object. As a broad generalisation, we can say that the meaning of these works resides outside them, and that the participation of the viewer is an essential element. The works featured in the second exhibition, **MEMORY**, many of which were produced in the early 1990s, are more important as a means of triggering interpretations based on memory (the artist's and the viewer's) than as art objects, though their materiality is still relevant. Most of the pieces deal with subjects such as illness, social or political violence, and various issues of identity. In the third and final exhibition, **LANGUAGE**, the meaning resides in the works themselves. The pieces included in the show were produced mainly in the 1980s, and those executed at a later date are based on principles first explored in that decade. The exhibitions have been arranged in reverse chronological order to emphasise that we are not establishing the kind of unidirectional reading typically proposed when formalism was the dominant aesthetic theory.

÷

PARTICIPATION revolves around the so-called 'relational aesthetics' described by French art theorist Nicolas Bourriaud.⁴ The exhibition presents a selection of works by some of the most representative artists of a diverse, multinational group for whom art is more concerned with human relations and the context in which they arise than individual or private matters. The artists featured came to prominence in the late 1990s, creating works that are open and in some cases even interactive, and distancing themselves from utopian approaches to explore specific models of action and even possible ways of living. They believe the artist should act as a catalyst, and that the role of the audience is to become a community that collectively gives works meaning in a social context. Many of the artists in this group have worked on joint projects and works, including the curating of exhibitions. Their interest in interactivity and plural spaces of encounter led Bourriaud to draw parallels between the work of these artists and behaviours and ways of seeing and doing derived from internet use and even the way DJs work. Broadly speaking, all these artists explore multiple issues in their work, from science and politics to philosophy, aesthetics and issues rooted in everyday life.

Rirkrit Tiravanija is one of the most influential artists in this group, which also includes Doug Aitken, Pierre Huyghe, Jorge Pardo and Tobias Rehberger (who are represented in the "la Caixa" Collection), along with others like Philippe Parreno and Liam Gillick. The Thai artist's works take the form of social spaces and activities that revolve around cooking or the discussion of various issues. Other creators who exemplify this tendency include Belgian artist Carsten Höller (resident in Sweden), who built huge slides in the Turbine Hall of the Tate Modern for visitors to use, and Danish artist Olafur Eliasson, who staged a work in a theatre with an orchestra that only played in reaction to sounds made by the audience (coughs, laughter, voices and so on).

÷

PARTICIPATION presents works by **Olafur Eliasson**, French artist **Dominique Gonzalez-Foerster**, and British artist **Douglas Gordon**, all of whom have been associated with these ideas and with the artists mentioned above, having exhibited with them on many occasions in exhibitions based on the theoretical ideas shared by their generation. Both the work by Douglas Gordon, *Left is Right and Right is Wrong and Left is Right and Wrong is Right*, and the one by Olafur Eliasson, *Your Position Surrounded and Your Surroundings Positioned*, invite us to ask ourselves what it is we are seeing. Even their titles demand that the viewer take a position. Moreover, the fact that the pieces reference film and science respectively points to a broadening of the idea of what constitutes a work of art. The exhibition also includes a short film by Thai artist and filmmaker **Apichatpong Weerasethakul**. Though somewhat younger, Weerasethakul has links to the artists mentioned above, and he has worked with Dominique Gonzalez-Foerster and Philippe Parreno. The show also features works by the Spanish artists **Susy Gómez** and **Ana Laura Aláez**, who are about the same age and have sometimes incorporated similar ideas in their discourses.

÷

A monograph on **Douglas Gordon** published by the Tate begins as follows: ‘Dialogue is the primary motif in his work and it is fundamentally rooted in a desire for social exchange, between artist and viewer, between individuals or opposing concepts.’ The author goes on to say that ‘his works often feature two or more distinct points of view, perspectives that may appear irreconcilable’.⁵ *Left is Right and Right is Wrong and Left is Wrong and Right is Right* (1999) was presented at the Dia Art Foundation in New York in an exhibition entitled *Double Vision*, where it was shown alongside a piece by the Canadian artist Stan Douglas.⁶ Gordon’s source for this was the film *Whirlpool* (1949), a little-known thriller directed by Otto Preminger and shot in black and white. The artist created the work by carefully separating the even-numbered frames of the original film from the odd-numbered ones. He then used the two separated sets of frames to create two new sequences that would be projected side-by-side—one the right way around, the other reversed left-to-right—to create a symmetrical double image that suggests Rorschach’s famous test. Developed by the Swiss psychologist in the 1920s, the Rorschach test is used to analyse patients based on differences in how they interpret a series of symmetrical inkblot images. What we see in Gordon’s work are two distinct new films. Though they appear to be almost identical and the double image created looks symmetrical, they are in fact a fraction of a second out of sync. Viewing the film has a hypnotic effect similar to that induced by strobe lights and can cause epileptic seizures in viewers who suffer from the disorder (at least according to a warning label that accompanies the work when it is exhibited). The characters in the original film are a woman suffering from kleptomania, her psychiatrist husband, and a hypnotist. The narrative explores themes such as the possibility of manipulating and controlling others, as well as various moral issues related to notions of guilt, deceit, trust and responsibility. Gordon’s piece thus works like a Rorschach test (an idea that also inspired a series of paintings by Andy Warhol in the 1980s), which viewers will interpret one way or another depending on their personal baggage.

÷

The work by **Olafur Eliasson**, *Your Position Surrounded and Your Surroundings Positioned* (1999), was first presented at Dundee Contemporary Arts in the United Kingdom. Like many other works by this artist, the piece suggests a scientific experiment. Vertical bands of intense light move as if scanning the walls of the space where the work is installed. The light is emitted from two fixed points that look like cylindrical lamps or lanterns. These objects are made of various materials including transformers and are positioned opposite each other. The light they project moves in response to the passage of air currents around them and the heat generated by the lanterns themselves. A viewer entering the space scanned by the light immediately becomes part of the work, occupying the space between the source of the light and the surface on which it falls. All the viewer’s movements produce shadows and changes, and his or her presence also changes the temperature, which in turn affects the air currents in the room. Any reading of the space is dependent on the viewer and his or her movements, so the viewer becomes the centre of what is perceived. Viewers will probably need a few moments to understand what is going on around them. Eliasson’s work emphasises that our senses are essential to understand and analyse the things that surround us, and that the work depends on the viewer for its existence.

÷

Petite (2001), by **Dominique Gonzalez-Foerster**, is an installation that combines an architectural structure with a film projection. It consists of a rectangular space, enclosed by glass panels, containing a few functional objects (a lamp, a table and a blanket) that create a familiar, domestic atmosphere. On one of the glass panels, we see the projected image of a melancholy girl, sitting on the floor lost in thought as she contemplates this dimly lit, almost empty interior space. Gonzalez-Foerster has said that her aim is to transform viewers into something like detectives: to make them feel they must carry out an investigation in response to her works, and to engage their curiosity about stories that are not their own. All the elements we see as viewers of her work are presented to us as if they were clues, expressed in a vocabulary or language that is not our own, but requiring our contribution to give them meaning. The almost dreamlike atmosphere of the work—we do not know what has happened to the girl, though it seems clear that something has—reflects the artist’s desire to create a point of departure for narrative or poetisation. Gonzalez-Foerster is an artist who frequently uses literary references to writers such as Roberto Bolaño, Enrique Vila-Matas and Robert Walser.

÷

The work by **Apichatpong Weerasethakul**, the Thai filmmaker who has directed some of the most powerful and significant films of recent years,⁷ is *I’m Still Breathing*, a music video for the song of the same title by the Thai indie rock band Modern Dog. The film is part of a larger project entitled *Primitive* (2009), which was commissioned by the Haus der Kunst in Munich. The *Primitive* project consists of seven video installations in various combinations and two shorts, one of which is *I’m Still Breathing*, that can work as stand-alone pieces. I think it is worth describing the project as a whole to understand the context from which it emerges. All the pieces were shot in Nabua, a town in northern Thailand where the country’s government brutally repressed communist militants several decades ago. The films are made according to the conventions of different film genres: documentary, experimental film, conventional narrative film, horror films or music video. Together they create a narrative that is complex in its vocabulary and its meaning. The actors are teenagers who lost most of their family members during the period of political strife. We see them building a kind of spaceship, playing football with flaming balls, and singing songs that commemorate the violent events that took place in the area. *I’m Still Breathing* is a powerful, emotional film, in which we see the teenagers who worked on the project running to catch up with and climb onto a moving pickup truck from which flaming balls are falling. There is a celebratory air to everything we see, despite the tension generated by the speed and the flames, which undoubtedly reflects the political atmosphere in Thailand in recent years. As in all of Weerasethakul’s films, there is a hypnotic beauty to the images.

÷

Mientras las manos llueven I (1998–1999), by **Susy Gómez**, is one of a series of two galvanised iron curtains. Both works were exhibited for the first time at the Galería Soledad Lorenzo in Madrid in 1999. On that occasion they were installed at the gallery entrance, where they blocked the view of the rest of the exhibition. Viewers had to go around the pieces to enter the exhibition room. This Majorcan artist often uses theatrical elements for expressive purposes. Many of her videos, for example, are recordings based on different performances. Also, some of her works—a torn-up photo, for example, or crumpled papers that have been scattered on the floor—are the result of actions that have a dramatic content. Susy Gómez uses an ever-changing array of techniques and forms. The metallic curtains in *Mientras las manos llueven I* suggest a division between spaces, a theatre curtain, and that their meaning resides in what lies behind them. The exhibition space, once the visitor has entered it, is a stage on which the viewer becomes an actor whose role is to interpret what surrounds him or her. This is also reflected in the crumpled surface of the curtains, which are made of iron but have a silvery finish. The curtains evoke the robes of classical painting, suggesting perhaps the weight of tradition finally being drawn aside, as in a game.

÷

Finally, the work by Basque artist **Ana Laura Aláez**, *Mujeres sobre zapatos de plataforma* (1992), presents six highly elaborated skullcaps and six pairs of platform shoes, all brightly coloured. The articles are arranged in two parallel rows, underscoring the fact that the body that could wear the items is absent. The caps are at the height of a person's head, and the shoes stand on the floor. As a result, the items appear to be inviting the viewer to use them, as if each visitor could choose an outfit by projecting him or herself into the work. The women referred to in the title are simply suggested in the space between the skullcaps and the shoes: it is the viewer who completes the work. Aláez is also the creator of installations in the form of a dance club and a fashion shop.⁸ These works refer to social spaces, the interactive aspect of the artwork, and the need for the audience to participate in the work in a humorous and literal way.

1 Arthur C. Danto, *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective* (New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1992). John Gray, *The Silence of Animals: On Progress and other Modern Myths* (London: Allen Lane, 2013).

2 Roberto Bolaño, 2666 (Barcelona: Anagrama, 2004).

3 Rabih Alameddine, *The Hakawati* (New York: Knopf, 2008).

4 Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* (Paris: Les presses du réel, 2002).

5 Katrina M. Brown, *Douglas Gordon* (London: Tate Publishing, 2004), p. 7.

6 Lynne Cook and Karen Kelly, *Double Vision: Stan Douglas and Douglas Gordon* (New York: Dia Centre for the Arts, 2000).

7 Most notably *Blissfully Yours* (2002), *Tropical Malady* (2004), *Syndromes and a Century* (2006), and *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (2010), which won the Palme d'Or at the 2010 Cannes Film Festival.

8 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000, and Sala Montcada of Fundació "la Caixa", Barcelona, 1997.

Els tipus de paper utilitzats en aquesta publicació són, per a l'interior, Papago i Novatech Ultimatt amb certificat FSC® (Forest Stewardship Council®), i, per a la coberta, Novatech Ultimatt. Són papers originats en boscos regenerats de manera sostenible i tenen certificació de traçabilitat per a tota la cadena de producció.



**DOUGLAS GORDON
OLAFUR ELIASSON
DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER
APICHA TPONG WEERASETHAKUL
SUSY GÓMEZ
ANA LAURA ALÁEZ**



Obra Social "la Caixa"