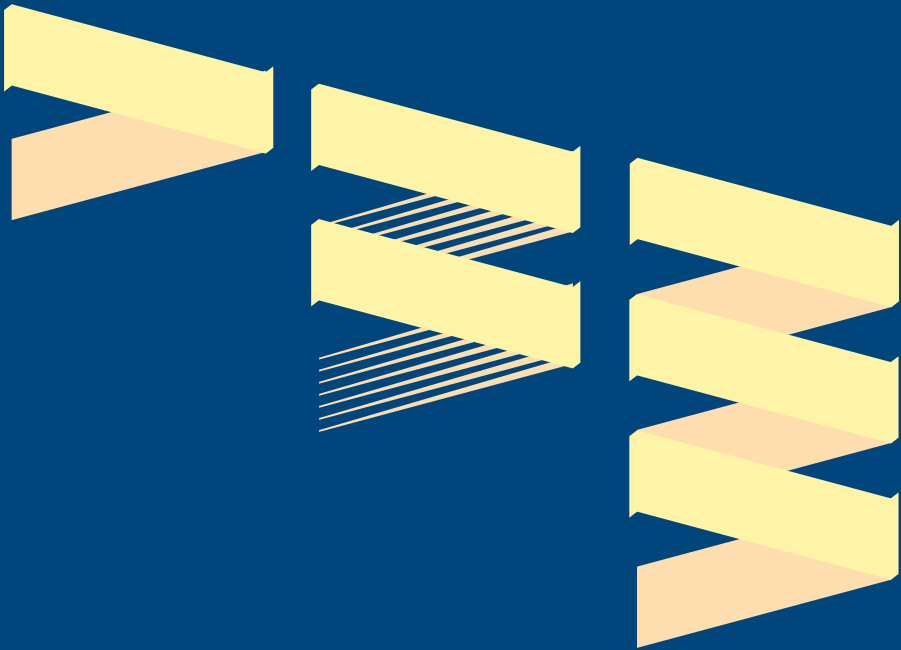


MEMÒRIA



TRES NARRATIVES

OBRA SOCIAL. L'ÀNIMA DE "LA CAIXA"

TRES

MEMÒRIA

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:

© Studio Mirosław Balka: pàg. 20

© Rachel Whiteread. Arxiu Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani: pàg. 34

© Susana Solano, VEGAP, Barcelona, 2015: pàg. 33

© Carmen Calvo, VEGAP, Barcelona, 2015: pàg. 22

© Christian Boltanski, VEGAP, Barcelona, 2015: pàg. 19

© Robert Gober. Cortesia de Matthew Marks Gallery, Nova York: pàg. 25

© Guillermo Kuitca: pàg. 26

© Estate Juan Muñoz: pàg. 8, 29

© Doris Salcedo. Arxiu Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani: pàg. 30

© Joseph Beuys, VEGAP, Barcelona, 2015: pàg. 16

© James Coleman. Cortesia de James Coleman i Marian Goodman Gallery, Nova York i París: pàg. 12

© Pepe Espaliú, VEGAP, Barcelona, 2015: pàg. 15

AGRAÏMENTS

L'Obra Social "la Caixa" i el
comissari volen agrair especialment
la col·laboració de tots els artistes
participants a l'exposició.



Presentació **6**

TRES NARRATIVES **10**

MEMÒRIA **14**

18

21

22

24

27

28

31

32

34

CHRISTIAN BOLTANSKI

MIROSLAW BALKA

CARMEN CALVO

ROBERT GOBER

GUILLERMO KUITCA

JUAN MUÑOZ

DORIS SALCEDO

SUSANA SOLANO

RACHEL WHITEREAD

Llista d'obres **37**

English Texts **38**



«**MEMÒRIA**» és la segona d'un cicle de tres exposicions, comissariades per Enrique Juncosa, a partir de les obres de la **Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani**. Poeta, crític d'art, assagista, comissari d'exposicions i director de museus, Juncosa considera que els discursos de l'art s'han multiplicat, que ja no hi ha una sola tradició ni una única capitalitat. Artistes d'arreu del món conceben les seves obres a partir de l'experiència personal, en contacte amb la realitat que els envolta. El seu treball té punts de contacte amb creadors d'altres països i de diferents contextos culturals. Som davant d'un nou escenari, que permet fer diferents recorreguts i connexions. Els artistes, els crítics i el públic s'acosten a l'art amb una nova actitud: examinen, interroguen, relacionen. El sentit de les obres es completa en aquest joc de suggestions i associacions.

D'acord amb aquesta idea, la primera exposició del cicle, «**PARTICIPACIÓ**», es va centrar en el paper de l'espectador en la construcció del sentit. Mostrava que, més enllà de les preocupacions íntimes i personals, l'art tracta les grans qüestions col·lectives. La segona exposició s'ocupa de la memòria com a punt de partida de la consciència individual: aprofundir en un mateix i trobar el camí per comunicar l'incomunicable. Des de l'obra de **Christian Boltanski**, **Miroslaw Balka** o **Guillermo Kuitca**, marcats per l'experiència de l'Holocaust, fins al tema del silenci dels objectes en el treball de **Carmen Calvo**, la incertesa de la condició humana en l'escultura de **Juan Muñoz**, la malaltia en una instal·lació inquietant de **Robert Gober**, l'amenaça en el cas de **Susana Solano**, la violència en el de **Doris Salcedo** i el fons obscur de les coses en el muntatge de **Rachel Whiteread** per a la Biennal de Venècia del 1997.

Un dels atractius de «**MEMÒRIA**» és que integra la instal·lació de **Joseph Beuys** *Hinter dem Knochen wird gezählt - SCHMERZRAUM* (1983), una de les peces més importants de la Col·lecció "la Caixa", que ocupa un espai permanent a CaixaForum Barcelona. Juncosa la fa dialogar amb artistes i obres que hi estan íntimament vinculats i sobre els quals ha influït. Una tercera exposició sobre la concentració i la intimitat de la forma, «**LLENGUATGE**», clourà el cicle l'estiu del 2015.

La idea de convidar artistes i comissaris d'art a proposar recorreguts pels seus fons és un dels signes d'identitat 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'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 excloent 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 col·leccions 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 col·leccions d'art contemporani, i de fet el treball dels museus mateixos, també es puguin fer servir així, de manera que les seves col·leccions, 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 excloents, 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 s'hi inclouen artistes

James Coleman, *Photograph*, 1998-1999



que es van 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, però també perquè les idees que es van generant afecten o alteren la manera com veiem coses anteriors, llegint-les altrament gràcies a aquestes idees.

- 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.

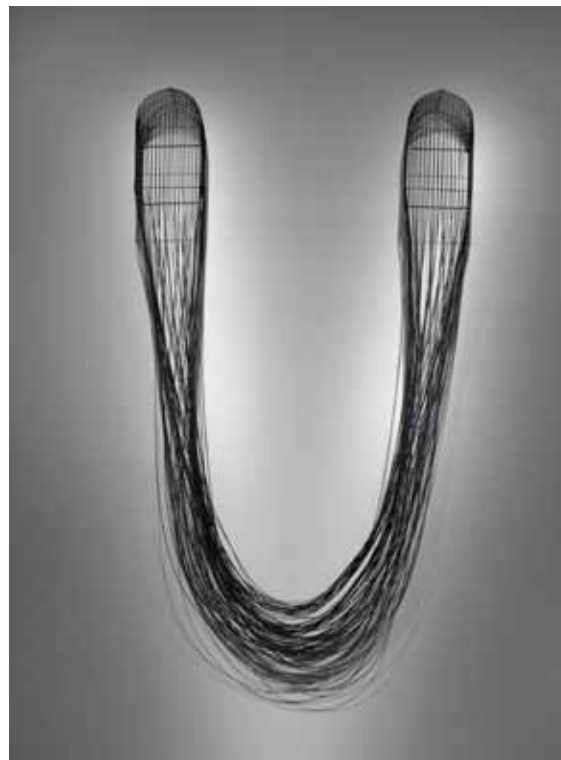


MEMÒRIA posa en relació un grup d'artistes que han exposat de vegades conjuntament, com Miroslaw Balka, Robert Gober i Juan Muñoz, amb altres que conceben l'art d'una manera semblant. Els tres artistes esmentats van estar junts, per exemple, en una de les exposicions més destacades dels anys noranta, la titulada «Rites of Passage: Art for the End of the Century», comissariada per Stuart Morgan i Francis Morris a la Tate Gallery de Londres el 1995. Aquella mostra explorava la utilitat de l'art per afrontar i assimilar les experiències de les nostres vides, un tema molt corrent en el discurs teòric de les dècades del 1980 i el 1990. L'obra de l'alemany Joseph Beuys dominava l'exposició, que a més a més suggeria, volent ser polèmica, que l'art tenia o podia tenir una funció transcendent. A Beuys, no en va, li interessaven les qüestions religioses, des de les fascinants pràctiques arcaiques dels xamans tribals fins al misticisme de sant Ignasi de Loiola. Contextualitzades amb el pensament de Joseph Beuys, totes les obres d'aquella exposició ja gairebé mítica es convertien en una meditació sobre el cos, l'autobiografia, la fe o els traumes que ens afecten.

Entre els artistes inclosos en aquella mostra hi havia Pepe Espaliú, que va morir a causa de la sida, i Louise Bourgeois, l'obra de la qual es va començar a reivindicar com un opus artístic fonamental que va influir tota una generació d'artistes internacionals.

Les obres de Balka, Gober i Muñoz es posen aquí en relació amb la de Christian Boltanski —artista que pertany a una generació intermèdia entre Beuys i la d'ells i consagrat als setanta—, però també amb les de cinc artistes més si fa o no fa de la seva generació: Carmen Calvo, Guillermo Kuitca, Doris Salcedo, Susana Solano i Rachel Whiteread. La intenció és explorar com respon el treball de tots ells a les diferents crisis amb què ens enfrontem tots en les nostres vides, siguin personals, socials o històriques. En fer-ho, les seves obres es converteixen en dipòsits de la memòria, moltes vegades dolorosa, d'aquestes crisis o ritus de pas, i són alhora capaces de despertar en els espectadors la consciència de les seves pròpies experiències equivalents. S'escau molt, al nostre parer, que l'exposició se situï a prop de la presentació permanent, en un altre lloc de CaixaForum, de la instal·lació

→ Pepe Espaliú, *Luisa II*, 1993 →



de Joseph Beuys *Hinter dem Knochen wird gezählt* - SCHMERZRAUM (1983), una habitació amb el terra, el sostre i les parets recoberts de planxes de plom. Solament una bombeta i dues petites anelles d'argent de mides diferents estan suspeses del sostre d'aquest espai buit i claustrofòbic. Per a Beuys, interessat a més per les tradicions filosòfiques hermètiques, aquesta obra té a veure amb la idea que el dolor individualitzat és a la base del coneixement necessari —les dimensions de les anelles d'argent fan referència als cervells d'un infant i d'un home adult— per a la creació d'un nou art rellevant i veritable.

Com en la primera exposició d'aquest cicle, en qualsevol cas, ens trobem davant d'un grup d'artistes heterogeni, per bé que hi predominen els escultors, i multinacional, aquest cop amb representants d'Europa, dels Estats Units i de l'Amèrica Llatina. Cap no és formalista i, en alguns casos, quan fan servir objectes trobats, com ara mobles o fotografies antigues, els trien no pas per les seves qualitats estètiques sinó per la seva capacitat precisa de suggerir determinades qüestions. És evident en l'obra d'alguns d'ells, com Calvo, Gober, Kuitca o Muñoz, que els interessin la psicoanàlisi i els conflictes interiors. Balka i Salcedo, d'altra banda, fan servir objectes trobats o d'aparença desgastada pel temps per aprofitar el seu poder evocador, adient per a l'exploració de grans traumes històrics. Whiteread no treballa amb objectes trobats, però moltes de les seves escultures les fa a partir d'aquests objectes, com també d'espais reals, i presenta negatius tridimensionals, per exemple, de parts d'edificis públics i privats. Fent això parla de la memòria d'una manera que podríem qualificar de literal, a més de poètica. Les escultures de Susana Solano, finalment, es refereixen tant a l'arquitectura com al paisatge, però a partir de la memòria o l'experiència que ella en té, i no pas com si fossin nocions objectives o autònomes.

→ Joseph Beuys, *Hinter dem Knochen wird gezählt* - SCHMERZRAUM, 1983 →



La gran instal·lació de l'artista francès Christian Boltanski (París, 1944), *Archives de l'année 1987 du Journal 'El Caso'* (1989), ocupa una gran part de l'espai expositiu i esdevé així el centre neuràlgic i físic de «Memòria». Aquesta obra presenta tres-centes fotografies en blanc i negre, emmarcades individualment, procedents de l'arxiu del setmanari *El Caso* de l'any 1987, tal com indica el títol. *El Caso*, que va existir entre el 1952 i el 1997, va ser una publicació especialitzada en notícies de successos que, en conjunt, es va acabar convertint en un impressionant document sobre els crims de la societat espanyola de postguerra. Va ser un periòdic molt popular que va arribar a tenir una tirada de més de cent mil exemplars. Les fotografies que presenta Boltanski ens mostren persones assassinades, segrestades o desaparegudes aquell any. Omplint completament la paret on s'instal·len i il·luminades teatralment des de dalt per setze làmpades de llum somorta, tenen en conjunt un aire de capella religiosa o d'espai funerari. Boltanski, que pertany a una generació d'artistes que va canviar l'ús de la fotografia per donar-li el valor instrumental d'una eina de treball, més enllà d'un fi en ella mateixa, ens recorda totes aquelles víctimes, per bé que d'una manera multitudinària que les manté en una mena d'anonimat i que ressalta l'oblit irreversible de cadascuna de les seves històries. *Archives de*



**CHRISTIAN
BOLTANSKI**

***Archives de l'année 1987
du Journal El Caso
1989***

l'année 1987 du Journal 'El Caso' és una obra característica del treball de Boltanski, de qui és rellevant recordar el seu origen jueu. Nascut l'any que França va ser alliberada dels nazis, poc abans de la fi de la Segona Guerra Mundial, va créixer en l'ambient enrairat d'un país amb un passat col·laboracionista on la realitat de l'Holocaust va causar un trauma permanent, com reflecteixen perfectament les novel·les de Patrick Modiano. De fet, als anys vuitanta Boltanski va fer nombroses obres que tenien a veure amb els jueus desapareguts. A partir de la relació entre la mort, la memòria i la fotografia, aquest artista subratlla la permanència de l'horror amb què vivim encara que no ens toqui directament.





L'Holocaust és un dels temes primordials de l'artista polonès Mirosław Balka (Varsòvia, 1958), l'obra del qual tracta de la transitorietat de les nostres vides i dels conflictes i els patiments amb què ens enfrontem. L'obra de Balka té, així mateix, un gran component autobiogràfic, ja que va créixer al si d'una família d'escultors funeraris que vivia en un barri ple de cases abandonades per jueus desapareguts durant la Segona Guerra Mundial, que a Polònia va acabar amb un terç de la població. Preocupat per la memòria històrica d'aquells esdeveniments terribles, Balka fa servir objectes trobats i d'altres fets amb materials com ara fusta, cendra, ferro, sabó, linòleum, feltre, ciment o, més recentment, vídeo, tots ells d'uns colors grisos o bruns que donen als resultats una patina d'aparença gastada. Encara que les seves obres no constitueixin quelcom recognoscible, tenen una escala sempre pensada en relació amb el cos humà, la qual cosa té una clara intencionalitat simbòlica que suggereix funcions precises. A partir dels anys noranta, Balka va titular moltes obres simplement amb les dimensions de les parts que les constituïen, com $250 \times 175 \times 136$, $2 \times (\varnothing 10 \times 12)$, $3 \times (\varnothing 7,5 \times 11)$ (1997), mides que mai no van superar els 250 cm, com en aquest cas, que és l'alçada de l'artista amb els braços aixecats, o 190 cm, que és la seva estatura. L'obra que aquí es mostra està formada per una estructura d'acer, un tauló de fusta i unes llaunes recobertes amb linòleum disposades a terra. El tauló de fusta se sosté sobre l'estructura d'acer com una palanca, en referència als taulons per llençar els cadàvers per la borda des d'un vaixell. L'obra la va fer com un homenatge a les víctimes de l'Estonia, un transbordador que es va enfonsar al Bàltic, i les llaunes buides a terra remetien a ciris cerimonials. Tot té un aspecte auster, del color de l'òxid, i inquietant, que suggereix una espècie d'instrument intimidatori o de tortura: a la barra d'acer, per exemple, hi ha dues osques semicirculars de la mida d'uns canells.



1997

$250 \times 175 \times 136$, $2 \times (\varnothing 10 \times 12)$, $3 \times (\varnothing 7,5 \times 11)$

Tal cual
1989

Carmen Calvo (València, 1950) fa quadres que no són realment pintures, sinó mers suports, que poden ser llenços però també fustes recobertes amb teles o materials inusuals com el cautxú. Hi adhireix objectes trobats o, al començament de la seva carrera, formes d'argila que ella modelava. Com a Balka, a Carmen Calvo l'han atret els cementiris, en especial el de Père-Lachaise de París, ciutat on va viure uns anys, i els objectes vells i usats que suggereixen la memòria de vides o esdeveniments anteriors. No en va les seves obres remetien als exvots —els objectes que empra sovint tenen una forta càrrega religiosa o sexual—, com també a les presentacions museístiques d'objectes arqueològics. La seva obra es pot veure també com a hereva de la tradició de l'objecte surrealista. En els darrers anys també ha fet servir com a fons fotografies anònimes trobades i després ampliades, properes a la poètica de Boltanski.

Tal cual (1989) és una obra característica del seu treball. Es tracta d'una peça de dimensions mitjanes en què veiem nombrosos objectes penjats en una fusta coberta de tela, que formen unes cinc fileres verticals tot i que no ben bé regulars. Entre aquests objectes hi ha un mirall, claus, una flor de plàstic, una conquilla, botons, un quadre en miniatura i d'altres de naturalesa poc clara. Tots semblen d'una altra època, suggereixen un retorn a moments de la infantesa o a altres zones sepultades en la memòria, la qual cosa subratlla el seu poder evocador i fetitxista.

El nord-americà Robert Gober (Wallingford, Connecticut, 1954) és autor d'una obra carregada de connotacions sexuals i religioses que ens parlen de la seva infantesa. Va créixer en un medi rural, al si d'una família catòlica, i va ser escolanet. De petit, segons ha explicat, es va sentir també atret per les cases de nines i els objectes que contenen, joguines considerades femenines. Després ha manifestat una obsessió per determinades imatges, com ara els desguassos o els forats presentats de manera teatral. Essent homosexual, i com va passar amb altres artistes de la seva generació, la sida va afectar la seva feina artística, que tot sovint ha tractat la representació del cos malalt i ferit. *Untitled* (1985) —que pertany a una sèrie d'obres del mateix tema fetes a l'època del seu reconeixement— és una escultura que presenta dues piques de grans dimensions penjades a la paret a dues alçades diferents. Tots dos objectes estan fets de manera artesanal amb escaiola, a una escala més gran de la normal, i tenen dos forats que suposadament servirien perquè en sortís aigua a través d'unes aixetes i que semblen ulls. Aquestes obres al·ludeixen al cèlebre urinari de Marcel Duchamp, ara amb una altra connotació, la dels orinadors públics que poden ser un lloc per lligar entre homosexuals. Les dues construccions tenen una estranya bellesa surreal, ja que fan referència a la higiene però també a les necessitats físiques diàries de l'ésser humà, que solen ser privades i aquí es monumentalitzen públicament.



1985
Untitled



ROBERT GOBER





L'argentí Guillermo Kuitca (Buenos Aires, 1961) va començar a exposar de ben jove, atret per l'obra d'artistes com Frida Kahlo, Francis Bacon o Christian Boltanski, que exploraven des de perspectives diferents qüestions com el dolor, la tragèdia i la soledat. Kuitca va col·laborar també força aviat amb la gran coreògrafa alemanya Pina Bausch, interessada pels mateixos temes. En aquest context, els quadres de Kuitca, més enllà de mers exercicis formals, es poden entendre com a escenaris on passen coses o, dit d'una altra manera, on es presenten idees i reflexions. Dos aspectes són destacables en la biografia de Kuitca: la seva mare va ser psicoanalista i la seva família és descendent de jueus europeus emigrants.

A primera vista, *Sin título* (1991) sembla un bonic quadre abstracte gris on es transparenten aparicions subtils de colors. Però, en realitat, es tracta del plànol d'una possible ciutat en el qual les illes de cases que formen els barris es delimiten amb imatges de xeringues hipodèrmiques. Abans, Kuitca havia pintat sobre llits, un objecte importantíssim en les nostres vides i damunt del qual passem una bona part del nostre temps, i sobre mapes de llocs reals. Aquí, la ciutat és un espai gairebé abstracte i no sabem si remet a una urbs real. Les xeringues converteixen la ciutat en un lloc inquietant on es pateix i es viu aïllat, un fet que sens dubte al·ludeix a aspectes de la seva memòria o experiència, transformada aquí en un tema universal.



L'obra escultòrica de Juan Muñoz (Madrid, 1957) també té una bona part de teatralització d'experiències i de conceptes psicològics. *Conversation Piece* (Hirshhorn) (1995) presenta tres figures que participen en una discussió acalorada. Dues d'elles sembla que assetgen la tercera, ja que se li acosten i fins i tot l'agafen amb violència. Aquestes figures tenen cap i braços, però no tenen cames: són saltamartins de bases esfèriques amb una aparença pesant. Els saltamartins estan sempre a punt de caure i són incapaços de desplaçar-se, així que aquestes tres figures estan condemnades a la seva proximitat permanent tret que es produeixi una intervenció externa. Es tracta d'una presentació d'un conflicte que també pot fer referència a un problema individual de la personalitat. Muñoz i l'artista alemany Thomas Schütte van ser dos dels protagonistes als quals devem la presència renovada de la figura humana en l'escultura contemporània, en tots dos casos sense continuar el realisme representacional, sinó adoptant-la com a emblema per explorar la crisi del subjecte o de l'individu en les nostres societats.



1995
Conversation Piece (Hirshhorn)



Sin título
1995



L'obra de la colombiana Doris Salcedo (Bogotà, 1954) reflexiona sobre l'experiència individual de la pèrdua, el dolor o la violència, en aquest cas en el context del seu país, que ha patit greus conflictes sociopolítics. Com Joseph Beuys, considera que l'artista té una responsabilitat social, i la seva obra s'ha d'interpretar en clau política, tot i que no és didàctica o literal. En els anys noranta, Salcedo va visitar nombroses víctimes, inclosos infants orfes, de les accions dels anomenats esquadrans de la mort, que van dur a terme terrorífiques matances nocturnes en zones rurals. L'artista es va adonar que el fet de conèixer el que havia passat en aquells indrets impedia habitar-los o veure'ls d'una manera natural. Per fer les seves obres fa servir mobles i roba abans utilitzats per víctimes d'aquestes tragèdies, amb la qual cosa es refereix directament a les seves vides i condiciona la nostra visió i experiència de les peces. Els mobles, que a primera vista semblen abandonats, es converteixen en espoletes psicològiques que ens fan pensar

en emocions amagades i en traumes. Salcedo, a més a més, intervé de diferents maneres en els objectes que fa servir. *Sin título* (1995) consta d'un armari i una vitrina, enganxats, que ha omplert de ciment. De la massa d'aquest material en surten trossos de tela i de vidre que al·ludeixen a l'ús normal d'aquests mobles ara inútils. Així, el ciment esdevé metàfora de la violència que s'ha exercit contra els seus propietaris originals, mentre que els mobles representen les seves veus i els seus cossos, fets callar brutalment. Aquesta obra pertany a una sèrie de vint, totes fetes amb mobles, que es van exposar juntes per primera vegada al Carnegie International, configurant un escenari devastador dominat per l'absència i el silenci. Amb elles, Salcedo parla d'un drama col·lectiu, amagat per un govern dictatorial repressor, a partir d'experiències individuals terribles.

Susana Solano (Barcelona, 1946) treballa sobretot amb metalls i, malgrat que la seva obra no és formalista, està influenciada per la senzillesa i la rotunditat del minimalisme. Les seves escultures, que remeten a gàbies, altars, urnes, contenidors, estanys, barreres, arquitectures populars en el paisatge o diferents elements arquitectònics, fan referència a la seva memòria biogràfica. De formats sovint monumentals, els seus espais i les seves formes subratllen el silenci i les experiències reflexives. La seva voluntat de treballar a partir de mínims suggeriments d'assumptes interioritzats remet a l'*SCHMERZRAUM*, l'«espai de dolor» de Beuys. *Senza Uccelli* (1986-1987) té la forma d'una gran gàbia oberta a la part superior i amb elements de plom, que sembla arrugat, a la part inferior. L'obra es pot entendre com un comentari metalingüístic sobre les seves relacions formals, entre obert i tancat, el que és transparent i el que és opac, dins i fora, etcètera, però és sens dubte alguna cosa més. Constitueix un escenari on es poden projectar memòries d'experiències, com la de manca de llibertat i, novament, les de soledat, dolor i trauma.



1986-1987
Senza Uccelli



Untitled (Resin Corridor)
1995



Quant a la britànica Rachel Whiteread (Londres, 1963), la més jove dels artistes reunits en aquesta exposició, es va donar a conèixer fent motlles d'objectes i espais reals i quotidians amb materials com ara escaiola, resina, goma o ciment. Els objectes que l'atreïen eren banyeres, llits, portes, xemeneies o armaris i parlava, mitjançant formes negatives, d'experiències i memòries quotidianes. Ha fet treballs en edificis a punt de ser enderrocats i escultures públiques de contingut polític, inclòs un memorial a l'Holocaust. Com Solano, és una artista influïda pel minimalisme, però que no vol abandonar el potencial metafòric de l'art.

Per a *Untitled (Resin Corridor)* (1995), va fer amb resina translúcida el motlle del terra de fusta d'un passadís d'una casa victoriana. Es tractava de l'espai invisible que quedava a sota del terra, marcat a la part de dalt per l'empremta dels taulons de fusta que el cobrien. Exposada a la Biennal de Venècia del 1997, i pel fet de ser una obra horitzontal que va a terra, Whiteread va explicar que estava relacionada amb l'aigua dels canals de la ciutat i que tenia la mateixa obscura transparència. Com la resta d'artistes de la mostra, Whiteread evoca la memòria d'una experiència viscuda fent visible quelcom invisible, absent o buit que, d'aquesta manera, ens resulta inquietantment familiar.



Miroslaw Balka

250 x 175 x 136, 2 x (Ø 10 x 12), 3 x (Ø 7,5 x 11), 1997

Acer, fusta, linòleum i llaunes

250 x 175 x 136 cm;
2 llaunes: 12 x Ø 10 cm cadascuna;
3 llaunes: 11 x Ø 7,5 cm cadascuna

Rachel Whiteread

Untitled (Resin Corridor)
[Sense títol (passadís de resina)], 1995

Resina semitransparent i base de plexiglàs

21,5 x 342 x 137 cm

Susana Solano

Senza Uccelli (Sense ocells), 1986-1987

Ferro i plom

220 x 251 x 161 cm

Carmen Calvo

Tal cual (Tal qual), 1989

Tècnica mixta i objectes sobre tela muntada en fusta

150 x 150 cm

Christian Boltanski

Archives de l'année 1987 du Journal *El Caso* (Arxius de l'any 1987 del setmanari *El Caso*), 1989

300 fotografies en blanc i negre i 16 làmpades

300 fotografies: 60 x 50 cm cadascuna

Robert Gober

Untitled (Sense títol), 1985

Guix, fusta, filferro, acer i esmalt

Dreta: 73 x 67,5 x 86 cm

Esquerra: 69,5 x 67,5 x 82,5 cm

Guillermo Kuitca

Sin título (Sense títol), 1991

Acrílic sobre tela

282 x 373 cm

Juan Muñoz

Conversation Piece
(Hirshhorn), 1995

Resina i sorra

170,5 x 191 x 124 cm

Doris Salcedo

Sin título (Sense títol), 1995

Fusta, ciment, acer, vidre i cotó

117 x 134,5 x 46 cm

Joseph Deuys

Hinter dem Knochen wird gezählt - SCHMERZRAUM
(Es compta darrere l'os - ESPAI DE DOLOR), 1983

Planxes de plom, ferro i anelles d'argent

MEMORY is the second in a series of three exhibitions curated by Enrique Juncosa that showcase works from the **"la Caixa" Collection of Contemporary Art**. Poet, art critic, essayist, curator and museum director, Juncosa believes discourses on art have multiplied and that there is no longer a single or predominant tradition. Artists around the world create works based on their personal experience and in contact with the reality that surrounds them. Their work presents points of contact with creators from other countries and cultural contexts. We find ourselves in a new cultural landscape, where artistic creation can be explored in different ways and new links between works can be detected. Artists, critics and the public are approaching art with a new attitude: they examine, question and make connections. The meaning of works is completed in this interplay of suggestions and associations.

In line with this idea, **PARTICIPATION**, the first exhibition in the series, focused on the viewer's role in the construction of meaning. The exhibition showed that, beyond private and personal concerns, art seeks to tackle big collective issues. The second exhibition explores memory as the starting point of individual consciousness: looking more deeply into oneself and finding a way to communicate the incommunicable. From works by **Christian Boltanski**, **Miroslaw Balka** and **Guillermo Kuitca**—artists marked by the experience of the Holocaust—to the silence of objects in the piece by **Carmen Calvo**, the uncertainty of the human condition reflected in the sculpture by **Juan Muñoz**, disease in an unsettling installation by **Robert Gober**, threat in the case of **Susana Solano**, violence in that of **Doris Salcedo**, and the dark underside of things in **Rachel Whiteread's** piece for the 1997 Venice Biennale.

One of the attractions of **MEMORY** is the inclusion of the installation *Hinter dem Knochen wird gezählt – SCHMERZRAUM* (1983), by **Joseph Deuys**, one of the most important pieces in the **"la Caixa" Collection**, with its own permanent space at CaixaForum Barcelona. Juncosa gets this piece to engage in a dialogue with artists and works that are closely related to the work and have been influenced by it. A third exhibition on the concentration and intimacy of form, **LANGUAGE**, will complete the series in the summer of 2015.

The idea of inviting artists and curators to propose different ways of exploring the works it includes is one of the hallmarks of 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. 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 who has worked on 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 shuns 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 other 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 Alameddine,³ 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 "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*" **Collection of Contemporary Art**, 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 in 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 on, 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 to know, 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 pieces 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 late 1980s and 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 them 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 presented in reverse chronological order for two reasons: first, to emphasise that we are not establishing the kind of unidirectional reading typically proposed when formalism was the dominant aesthetic theory, and second, because the ideas that emerge over time affect or alter the way we view earlier pieces, enabling us to read them in different ways.

1. Arthur C. Danto, *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective* (New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1992). Gray, John. *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).

MEMORY brings together the work of a group of artists who have sometimes exhibited together—Miroslaw Balka, Robert Gober and Juan Muñoz—and pieces by others that share a similar conception of art. For example, work by Balka, Gober and Muñoz was shown together at one of the most significant exhibitions of the 1990s: *Rites of Passage: Art for the End of the Century*, curated by Stuart Morgan and Francis Morris and presented at London’s Tate Gallery in 1995. That exhibition explored the way art can be used to confront and assimilate our life experiences, a very common theme in the theoretical discourse of the 1980s and 1990s. The work of German artist Joseph Beuys dominated the exhibition, which controversially suggested that art had, or could have, a transcendent function. Beuys was very interested in religious matters, from the fascinating archaic practices of tribal shamans to the mysticism of Saint Ignatius of Loyola. Framed by the thought of Joseph Beuys, all the works in that now almost mythic exhibition became a meditation on the body, autobiography, faith and the traumas that affect us. The exhibition also included pieces by Pepe Espaliú, who had recently died of AIDS, and Louise Bourgeois, whose work was being hailed at the time as a fundamental artistic opus that was going to influence an entire generation of international artists.

In this exhibition, works by Balka, Gober and Muñoz are presented alongside a piece by Christian Boltanski—an artist who belongs to a generation between theirs and Beuys’ and who came to prominence in the 1970s—and works by five other artists from more or less the same generation: Carmen Calvo, Guillermo Kuitca, Doris Salcedo, Susana Solano and Rachel Whiteread. The aim is to explore how the work of these artists addresses the various crises—personal, social and historical—that we all face in our lives. In tackling these issues, their works become repositories for the memory, often painful, of such crises or rites of passage and are able to trigger the recollection of similar

experiences in the minds of viewers. We think it is very apt that this exhibition is located close to *Hinter dem Knochen wird gezählt – SCHMERZRAUM* [Counted behind the Bone – SPACE OF PAIN] (1983), an installation by Joseph Beuys that is on permanent display at CaixaForum, consisting of a room where the floor, ceiling and walls are covered in lead plates. A light bulb and two different-sized silver rings hang from the ceiling of the space, which is otherwise empty and claustrophobic. For Beuys, who was also interested in hermetic philosophical traditions, this work is related to the idea that individual pain underpins the knowledge needed to create a new art that is relevant and true (the two rings match the size of a child’s brain and that of an adult).

As in the first exhibition in this series, the featured artists are a mixed group (though sculptors predominate), this time with artists from Europe, the United States and Latin America. None are formalists, and in some cases when they use found objects, such as furniture or old photographs, these are selected for their specific power to allude to certain issues rather than their aesthetic qualities. The work of some of the artists, such as Calvo, Gober, Kuitca and Muñoz, clearly reflects their interest in psychoanalysis and internal conflicts. Balka and Salcedo use found objects or items that look timeworn in order to harness their power to evoke, a quality that makes them well suited for the exploration of major historical traumas. Whiteread does not work with found objects, but many of her sculptures are made using such items as well as real spaces. She presents, for example, three-dimensional negatives of parts of public and private buildings. In this way, she speaks of memory in what one could describe as a literal, as well as poetic, way. Finally, the sculptures of Susana Solano refer to architecture and landscape but do so based on the artist’s memory or experience of them rather than by treating them as objective or autonomous notions.

Archives de l'année 1987 du Journal 'El Caso' [The 1987 Archives of *El Caso* Newspaper] (1989), a large installation by French artist **Christian Boltanski** (Paris, 1944), occupies much of the exhibition space, serving as the physical and nerve centre of *Memory*. The work presents three hundred individually framed black-and-white photographs from the 1987 archives of *El Caso*, a Spanish weekly newspaper. *El Caso* was published from 1952 to 1997 and specialised in crime and sensational stories. Its archives constitute an impressive record of crimes committed in Spanish society in the period following the country's civil war. The newspaper was very popular and achieved a circulation of over one hundred thousand. The photographs presented by Boltanski show us the victims of kidnappings, murders and disappearances in 1987. The images completely cover the wall where they are installed and are theatrically lit from above by sixteen lamps that emit a tenuous light. As a whole, the work bears a certain resemblance to a religious shrine or funerary space. Boltanski—who belongs to a generation of artists that changed the way photography was used, turning it into a working tool rather than simply an end in itself—reminds us of all these victims but presents them en masse, thus maintaining a sort of anonymity and emphasising how each of their individual stories has fallen irreversibly into oblivion. *Archives de l'année 1987 du Journal 'El Caso'* is typical of Boltanski's work, and it is relevant here to recall his Jewish background. Born in France in the year the country was liberated from the Nazis, shortly before the end of the Second World War, the artist grew up in the strained atmosphere of a country with a collaborationist past, where the reality of the Holocaust would cause a lasting trauma, as perfectly reflected in the novels of Patrick Modiano. In fact, in the 1980s Boltanski produced many works concerned with the Jews who had disappeared. In his exploration of the relationship between death, memory and photography, Boltanski draws attention to the ongoing horror that we must live with, even if it does not affect us directly.

∴

The Holocaust is one of the main themes explored by Polish artist **Miroslaw Balka** (Warsaw, 1958), whose work focuses on the transience of our lives and the conflict and suffering we face. The artist's work has a strong autobiographical component: Balka grew up in a family of tombstone cutters and engravers, in a neighbourhood full of houses abandoned by Jews who had disappeared during the Second World War, which led to the death of a third of Poland's population. Concerned with the historical memory of those terrible events, Balka uses found objects together with items made using wood, ash, iron, soap, linoleum, felt, cement, and more recently video footage—all in grey and dun colours that give the resulting pieces a worn look. Even when his sculptures do not constitute anything recognisable, their scale always relates to the human body, a choice that has a clear symbolic intent, suggesting that they have precise functions. From the 1990s on, the titles Balka used for many of his works were simply the dimensions of their component parts. This approach is exemplified by *250 x 175 x 136, 2 x (Ø 10 x 12), 3 x (Ø 7.5 x 11)* (1997). The dimensions of his works never exceeded 250 cm (the distance from the ground to the tips of the artist's fingers with his arms outstretched above his head) or 190 cm (his height). The work included in this exhibition, whose dimensions conform to Balka's self-imposed rule, consists of a steel structure, a wooden plank and several linoleum-lined tins that stand on the floor. The wooden board rests on the steel structure like a lever, suggesting the kind of plank used to tip dead bodies overboard from a ship. The work was made as a memorial to the victims of the *Estonia*, a ferry that sank in the Baltic Sea, and the empty tins on the floor refer to ceremonial candles. All the elements have an austere, unsettling appearance, with the colour of rust predominating, suggesting an instrument of intimidation or torture. On the steel bar, for example, we see two semicircular notches the size of a person's wrists.

∴

Carmen Calvo (Valencia, 1950) creates pictures that are not really paintings but mere supports. They may be canvases or wooden boards covered in cloth or unusual materials such as rubber. To these supports she attaches found objects or, early in her career, clay forms modelled by the artist. Like Balka, Carmen Calvo has found herself drawn to cemeteries—particularly the Père Lachaise Cemetery in Paris, a city where she resided for a number of years—and old and used objects that suggest the memory of earlier lives or events. Her pieces refer to ex-votos (the objects she uses often have strong religious or sexual overtones) and to the way archaeological objects are displayed in museums. Her work can also be seen as reflecting the tradition of the Surrealist object. In recent years, the artist has also used anonymous photographs, found and then enlarged, as backgrounds, an approach that suggests an affinity to Boltanski's poetics. *Tal cual* [Just So] (1989) is typical of her work. It is a medium-sized piece in which we see a number of objects hanging on a cloth-covered wooden board in five somewhat irregular vertical rows. The items include a small mirror, some keys, a plastic flower, a shell, buttons, a miniature painting, and others whose nature is not entirely clear. All of them seem to be from another era, and their evocative, fetishistic power is underscored because they suggest a return to childhood moments or other regions submerged in memory.

∴

The American **Robert Gober** (Wallingford, Connecticut, 1954) has created work full of sexual and religious connotations rooted in his childhood. He was raised by a Catholic family in a rural setting and served as an altar boy. He has said that as a child he was drawn to dollhouses and the objects they contain, toys that were seen as being for girls. He later became obsessed with certain images, such as drains and holes, presented in a theatrical fashion. As a gay man, and like other artists of his generation, AIDS had a significant impact on his work, which has frequently explored the representation of sick or injured bodies. *Untitled* (1985) is a sculpture that presents two large sinks mounted on the wall at different heights. The work belongs to a series on the same subject that the artist produced around the time he came to wide notice. Both objects are handmade from plaster and are bigger than normal. Each sink has two holes that would presumably be used to install the taps from which water would flow. The holes appear to provide each part of the work with a pair of eyes. The works in this series allude to Marcel Duchamp's famous urinal, though with a different connotation in this case, suggesting the public toilets sometimes used by gay men for sexual encounters. The two constructions have a strange, surreal beauty. They refer to hygiene but also to the everyday physical needs of human beings, normally attended to in private, but here publicly monumentalised.

∴

Argentine artist **Guillermo Kuitca** (Buenos Aires, 1961) began exhibiting when he was very young. He was drawn to the work of artists like Frida Kahlo, Francis Bacon and Christian Boltanski, who were exploring issues such as pain, tragedy and loneliness from a variety of perspectives. Early in his career, Kuitca also collaborated with the German choreographer Pina Bausch, who was interested in the same themes. In this context, Kuitca's paintings are more than mere formal exercises: they can be understood as stages where things happen, where ideas or thoughts are presented. In terms of the artist's biography, there are two significant points to bear in mind: first, his mother was a psychoanalyst, and second, he is a descendent of European Jews who emigrated to Argentina. At first glance, *Untitled* (1991) appears to be a beautiful abstract grey painting in which we can discern subtle glimmers of colour. In reality, however, it is a map of a possible city, where the blocks of neighbourhoods are demarcated by images of hypodermic syringes. Kuitca had previously painted on beds—a vitally important object in our lives, where we spend a significant part of our time—and maps of real places. In this case the city is an almost abstract space and we do not know if the work refers to a real place. The syringes turn the city into an unsettling place where people suffer and live in isolation. The underlying message undoubtedly relates to aspects of the artist's memory or experience, which is here transformed into a universal theme.

∴

The dramatisation of experiences and psychological concepts is also central to the sculptural work of **Juan Muñoz** (Madrid, 1957). *Conversation Piece (Hirshhorn)* (1995) presents three figures that appear to be engaged in a heated argument. Two of them seem to be harassing the third, going up to him and even grabbing hold of him in a violent way. The figures have heads and arms but no legs. With their heavy-looking rounded bases, they resemble roly-poly toys, which are always on the verge of tipping over and cannot move around. The three characters are therefore condemned to remain permanently close to each other in the absence of external intervention. The work depicts a conflict that may also refer to an individual personality problem. Muñoz and German sculptor Thomas Schütte were among the artists who reappropriated the human figure as an object of representation in contemporary sculpture. In both cases, rather than continuing to focus on representational realism, they used the human figure as an emblem to explore the crisis of the subject and the individual in our societies.

∴

The work of Colombian artist **Doris Salcedo** (Bogotá, 1954) reflects on individual experience of loss, pain and violence, in this case in the context of her country, which has undergone major sociopolitical conflicts. Like Joseph Beuys, Salcedo believes artists have a social responsibility, and her work should be read in political terms, even though it is not didactic or literal. In the 1990s she visited many victims, including orphaned children, of actions carried out by Columbia's death squads, which perpetrated horrific night-time killings in rural areas. The artist came to realise that the knowledge of what had happened in these places made it impossible to inhabit or see them in a natural way. Salcedo employs furniture and clothing once used by the victims of these tragedies as raw material for her works, thus referring directly to their lives and conditioning the way we see and experience the pieces.

What at first glance appear to be abandoned items of furniture soon become psychological fuses that direct our thoughts to hidden emotions and traumas. Salcedo also alters the objects she uses in various ways. *Untitled* (1995) consists of a wardrobe and a cabinet that have been glued together and filled with cement. Emerging from the cement mass are fragments of cloth and glass that refer to the normal function of the now useless items. The cement serves as a metaphor for the violence perpetrated against the original owners, while the furniture represents their voices and their bodies, brutally silenced. This work is one of a series of twenty similar pieces made from items of furniture. The works were first exhibited together at the Carnegie International, where they created a devastating scene dominated by absence and silence. In these works, Salcedo takes terrible individual experiences as a point of departure to speak of a collective drama concealed by a repressive dictatorship.

∴

Susana Solano (Barcelona, 1946) works mainly with metals. Though not formalist, her work is influenced by the simplicity and emphatic quality of Minimalism. Her sculptures—which refer to cages, altars, urns, containers, ponds, barriers, popular architectures in the landscape, and various architectural elements—relate to her biographical memory. Often monumental in format, her spaces and forms emphasise silence and reflective experiences. Her tendency to take minimal suggestions related to internalised issues as a point of departure in her work suggests a parallel with *SCHMERZRAUM*, Beuys' 'pain space'. *Senza Uccelli* (1986–1987) takes the form of a large cage with an open top and elements made of wrinkled-looking lead on the 'floor' of the enclosure. The work can be seen as a metalinguistic commentary on its formal relationships—between open and closed, transparent and opaque, inside and outside, and so on—but there is undoubtedly more to the piece: it serves as a stage on which to project memories of experiences, such as the absence of freedom and, once again, loneliness, pain and trauma.

∴

British sculptor **Rachel Whiteread** (London, 1963), the youngest of the artists featured, came to public notice for her casts of real and everyday objects and spaces, executed in materials such as plaster, resin, rubber or cement. Her interest was drawn to ordinary domestic objects such as bathtubs, beds, doors, fireplaces and wardrobes, and she used negative forms to explore everyday experiences and memories. She has executed works in condemned buildings and public sculptures with political content, including a Holocaust memorial. Like Solano, Whiteread is an artist who is influenced by Minimalism but does not want to give up the metaphorical potential of art. For *Untitled (Resin Corridor)* (1995), Whiteread made a translucent resin cast of the wooden floor of a corridor in a Victorian house. What she reproduced was the invisible space that lay beneath the floor, marked on top by the imprint of the wooden floorboards that covered it. The work, which is horizontal and rests on the floor, was made for the artist's exhibition at the 1997 Venice Biennale. Whiteread explained that the work related to the water of the city's canals and shared the same dark transparency. Like the other artists in the exhibition, Whiteread evokes the memory of a lived experience, making visible something that is invisible, absent or void. The resulting object strikes us as disturbingly familiar.

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.

CHRISTIAN BOLTANSKI
MIROSLAW BALK
CARMEN CALVO
ROBERT GOBER
GUILLERMO KUITCA
JUAN MUÑOZ
DORIS SALCEDO
SUSANA SOLANO
RACHEL WHITEREAD



Obra Social "la Caixa"