

# MEMORIA



TRES NARRATIVAS

# **OBRA SOCIAL. EL ALMA DE "LA CAIXA"**

TRES

**MEMORIA**

NARRATIVAS

## EXPOSICIÓN

### **TRES NARRATIVAS. Participación, Memoria y Lenguaje**

Producción: Obra Social "la Caixa"

Comisario: Enrique Juncosa

Diseño del montaje: Lluís Pera

Gráfica de la exposición: Lali Almonacid

## CATÁLOGO

Edición: Obra Social "la Caixa"

Textos: Enrique Juncosa

Diseño gráfico: Roger Adam

Corrección y traducción:

Mercè Bolló, Judit Cusidó y Ross Parker

([www.barcelonakontext.com](http://www.barcelonakontext.com))

Fotomecánica e impresión: SYL, Barcelona

Créditos fotográficos:

© Studio Mirosław Balka: pág. 20

© Rachel Whiteread. Archivo Colección "la Caixa" de Arte Contemporáneo: pág. 34

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

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

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

© Robert Gober. Cortesía de Matthew Marks Gallery, Nueva York: pág. 25

© Guillermo Kuitca: pág. 26

© Estate Juan Muñoz: pág. 8, 29

© Doris Salcedo. Archivo Colección "la Caixa" de Arte Contemporáneo: pág. 30

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

© James Coleman. Cortesía de James Coleman y Marian Goodman Gallery, Nueva York y París: pág. 12

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

## AGRADECIMIENTOS

La Obra Social "la Caixa" y el comisario quieren agradecer especialmente la colaboración de todos los artistas participantes en la exposición.



Presentación 6  
TRES NARRATIVAS 10

MEMORIA 14

18

21

22

24

27

28

31

32

34

Listado de obras 37

English Texts 38

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



«**MEMORIA**» es la segunda de un ciclo de tres exposiciones, comisariadas por Enrique Juncosa, a partir de las obras de la **Colección "la Caixa" de Arte Contemporáneo**. Poeta, crítico de arte, ensayista, comisario de exposiciones y director de museos, Juncosa considera que los discursos del arte se han multiplicado, que ya no existe una sola tradición ni una única capitalidad. Artistas de todo el mundo conciben sus obras a partir de la experiencia personal, en contacto con la realidad que los rodea. Su trabajo presenta puntos de contacto con creadores de otros países y de distintos contextos culturales. Nos hallamos ante un nuevo escenario, que permite realizar diferentes recorridos y conexiones. Los artistas, los críticos y el público se acercan al arte con una nueva actitud: examinan, interrogan, relacionan. El sentido de las obras se completa en ese juego de sugerencias y asociaciones.

Según esta idea, la primera exposición del ciclo, «**PARTICIPACIÓN**», se centró en el papel del espectador en la construcción del sentido. Mostraba que, más allá de las preocupaciones íntimas y personales, el arte aborda las grandes cuestiones colectivas. La segunda exposición trata de la memoria como punto de partida de la conciencia individual: profundizar en uno mismo y encontrar el camino para comunicar lo incommunicable. Desde la obra de **Christian Boltanski**, **Mirolaw Balka** o **Guillermo Kuitca**, marcados por la experiencia del Holocausto, hasta el tema del silencio de los objetos en el trabajo de **Carmen Calvo**, la incertidumbre de la condición humana en la escultura de **Juan Muñoz**, la enfermedad en una instalación inquietante de **Robert Gober**, la amenaza en el caso de **Susana Solano**, la violencia en el de **Doris Salcedo** y el fondo oscuro de las cosas en el montaje de **Rachel Whiteread** para la Bienal de Venecia de 1997.

Uno de los atractivos de «**MEMORIA**» es que integra la instalación de **Joseph Beuys** *Hinter dem Knochen wird gezählt - SCHMERZRAUM* (1983), una de las piezas más importantes de la Colección "la Caixa", que ocupa un espacio permanente en CaixaForum Barcelona. Juncosa hace dialogar esta pieza con artistas y obras que están íntimamente relacionados con ella y en los que ha influido. Una tercera exposición sobre la concentración y la intimidad de la forma, «**LENGUAJE**», cerrará el ciclo en el verano del 2015.

La idea de invitar a artistas y comisarios de arte a proponer recorridos por sus fondos es uno de los signos de identidad de la Colección "la Caixa" de Arte Contemporáneo, una de las más importantes de Europa con cerca de mil obras que son el testimonio de la vitalidad y la diversidad de la creación artística de nuestro tiempo. La Obra Social "la Caixa" quiere agradecer a **Enrique Juncosa** su trabajo y rigor y destacar la colaboración de los artistas y de todas las personas que han trabajado en este proyecto.





Existe un consenso generalizado sobre cómo ordenar el arte moderno del siglo xx, pero sólo hasta los años sesenta. Para ello se describen una sucesión de movimientos que fueron dominantes en la escena artística, primero en París y otras capitales europeas y después de la Segunda Guerra Mundial en Nueva York, estableciendo una única narrativa excluyente elaborada a partir de criterios formales en su día innovadores, como si las implicaciones semánticas de las obras fueran difíciles de explicar dada su naturaleza subjetiva. Esta secuencia, que uno suele encontrar en los museos con las mejores colecciones de arte moderno del mundo, pasa por el postimpresionismo, el futurismo, el cubismo, el dadaísmo, el surrealismo, el neoplasticismo, el expresionismo abstracto, el arte pop y el minimalismo, entre otras llamadas tendencias o movimientos, siendo la pintura, y en menor medida la escultura, ya al final de todo, las técnicas dominantes en este discurso.

Sin embargo, desde finales de los años sesenta y hasta ahora, el arte contemporáneo se ha convertido en algo irreducible a una sola narración que sea capaz de explicarlo. Nos encontramos, para empezar, ante una enorme variedad de estéticas que conviven al mismo tiempo siendo, en algunos casos, incluso contradictorias. Se utilizan los llamados «nuevos» medios artísticos, que incluyen algunos que ya existían como la fotografía y otros que son nuevos y resultado de los avances tecnológicos, pero no han desaparecido en absoluto las técnicas «tradicionales» como la pintura o el dibujo. Más recientemente han surgido formas de arte, ya bien establecidas, que niegan incluso la validez del objeto artístico, además de otras que son híbridos de categorías que antes fueron fijas y claras. Por otra parte, encontramos artistas en cualquier parte del mundo, de Argentina a Tailandia, pasando por Benín, Irán o la India, que incorporan sus propias perspectivas culturales y contextuales al discurso global. Se ha hecho imposible, sin ignorar intencionadamente la realidad, elaborar una única narrativa que lo explique y lo abarque todo, y la idea misma de progreso se ha visto desde hace unos años como una creencia nada menos que supersticiosa. Filósofos como Arthur C. Danto o John Gray han sido muy elocuentes a este respecto.<sup>1</sup> Incluso el discurso dominante que hemos descrito para explicar los primeros sesenta años del siglo xx es ahora cuestionado porque dejaba fuera a artistas de difícil clasificación y movimientos artísticos locales periféricos que en estos momentos, debido a los cambios geopolíticos, se consideran relevantes.

Lo dicho no impide, sin embargo, establecer relaciones, que pueden ser formales, conceptuales, geográficas, generacionales o temáticas, entre las obras de arte contemporáneas. Aquí proponemos un modelo dialogante, que llamaremos literario porque lo hemos tomado de la literatura, y que nos permite, por lo menos, navegar en este océano de información y de propuestas artísticas tan distintas. Creemos, en primer lugar, que es un modelo que se ajusta a las circunstancias en que vivimos y que sirve para ordenar y entender los fenómenos culturales de nuestra época de una forma más efectiva que muchas teorías estéticas dominantes, las cuales excluyen o ignoran aquello que no cabe dentro de su discurso. En segundo lugar, este modelo nos permite tratar de entender las cosas de una forma activa, reflexiva y dinámica. La idea de diálogo o conversación, la apertura hacia la interpretación, pero también la duda y el cuestionamiento periódico, son fundamentos de esta propuesta, que huye voluntariamente del dogmatismo y sus resultados castrantes, ya que no permiten ni la disidencia ni la poetización y ni tan siquiera conciben el error.

Llegados a este punto, voy a referirme a la obra del escritor chileno Roberto Bolaño (Santiago de Chile, 1953 - Barcelona, 2003),

ampliamente considerado uno de los autores fundamentales de nuestro tiempo, para destacar, sobre todo, una de sus obras cumbres, la novela *2666*,<sup>2</sup> cuya estructura nos parece aquí útil y adecuada. Este libro, de extensión considerable, está formado por una sucesión de historias distintas y amalgamadas, que a veces, pero no siempre, se entrelazan o se cruzan. Éstas pueden referirse a las labores de un grupo de críticos literarios internacionales obsesionados por un escritor que rechaza todo contacto con sus lectores y exegetas, pero también, poniendo sólo dos ejemplos, a la terrible violencia contra las mujeres que azota el norte de México. El libro funciona como un gran motor de producción de historias, que más que resolver un asunto de forma deductiva se abre a múltiples perspectivas enigmáticas. Todas las historias, además, se desarrollan con un formidable entusiasmo creador que acaba siendo contagioso. Aquí proponemos que las colecciones de arte contemporáneo, y de hecho todo el trabajo de los propios museos, puedan utilizarse de igual forma, siendo sus colecciones, sus exposiciones y demás ofertas programáticas la materia prima, o incluso el mismo cerebro motor, que sirva para crear narrativas o historias distintas y no excluyentes, alejándose de toda tentación dogmática y paternalista.

La obra de Bolaño no es un caso aislado, y otras novelas recientes, como *The Hakawati* del libanés Rabih Alameddine,<sup>3</sup> tienen una estructura equivalente. En este último caso, además de una referencia a *Las mil y una noches*, este modelo de múltiples narrativas posibles nos habla de forma muy elocuente de la desintegración en distintas facciones del Líbano, país que es uno de los grandes temas de la novela, siendo otro el acto de narrar en sí. También podríamos buscar equivalentes en otras manifestaciones artísticas contemporáneas. Películas como *Mulholland Drive* de David Lynch se construyen a partir de narrativas abiertas y contradictorias. En las extraordinarias óperas del irlandés Gerald Barry, poniendo otro ejemplo, el texto y la música parecen ir en direcciones distintas sin coincidir siquiera en los momentos álgidos dramáticos. Otro irlandés, el artista James Coleman, crea, en obras como *Photograph* (1998-1999), en la Colección "la Caixa", narrativas complejas multidireccionales con imágenes proyectadas y voces grabadas, que se refieren a la naturaleza fragmentaria de la memoria y a la imposibilidad de escapar a la subjetividad.

La **Colección "la Caixa" de Arte Contemporáneo**, una de las más significativas y cuidadas de nuestro país, es un motor perfecto para elaborar distintas narrativas posibles a partir de la producción artística contemporánea y los debates estéticos sobre los que se sustenta. La colección reúne obras de muchas de las tendencias que han dominado el arte de los últimos cuarenta años, del minimalismo y el *arte povera* a la nueva escultura británica, el neoexpresionismo, la abstracción posminimalista o la fotografía alemana de la escuela de Düsseldorf, entre otras, con un énfasis especial en el arte español. La mayoría de las obras de la colección están fechadas desde los ochenta en adelante, aunque se incluyen artistas que se dieron a conocer

James Coleman, *Photograph*, 1998-1999



antes, en los sesenta y los setenta, y que siguen siendo influyentes. En su conjunto, la colección es un recurso imprescindible para conocer, pensar y repensar el arte de nuestros días.

Las tres exposiciones que aquí se presentan no son sino una posibilidad. Se han ideado a partir de la colección, pensando en el significado de las obras que alberga o las estrategias de significación que ponen en marcha, antes que queriendo ilustrar una idea curatorial previa. Lo importante son las obras mismas y lo que éstas nos dicen. Las incluidas en la primera muestra, «**PARTICIPACIÓN**», de incorporación más o menos reciente en la colección, exploran prácticas dominantes desde finales de los noventa que van, en la mayoría de los casos, más allá del objeto artístico. Generalizando, podemos decir que su significado reside fuera de ellas, siendo necesaria la participación del espectador. De las obras que se incluyen en la segunda muestra, titulada «**MEMORIA**», muchas realizadas a principios de los años noventa, podemos decir que son más importantes como detonante de interpretaciones que se desarrollan a partir de la memoria, tanto del artista como del espectador, que como objetos artísticos, aunque su materialidad es todavía importante. La mayoría tratan asuntos como la enfermedad, la violencia social o política y distintas cuestiones identitarias. En la tercera y última muestra, la titulada «**LENGUAJE**», el sentido de las obras está en ellas mismas, y se trata de obras realizadas sobre todo en los ochenta o, si son posteriores, siguiendo criterios explorados inicialmente. Las exposiciones se han ordenado por orden cronológico inverso para subrayar precisamente que no estamos estableciendo una lectura unidireccional como en los tiempos de dominio del formalismo, pero también porque las ideas que se van generando afectan o alteran el modo en que vemos cosas anteriores, leyéndolas de otras formas gracias a esas ideas.

- 1 Danto, Arthur C.: *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, Nueva 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*, Nueva York: Knopf, 2008.

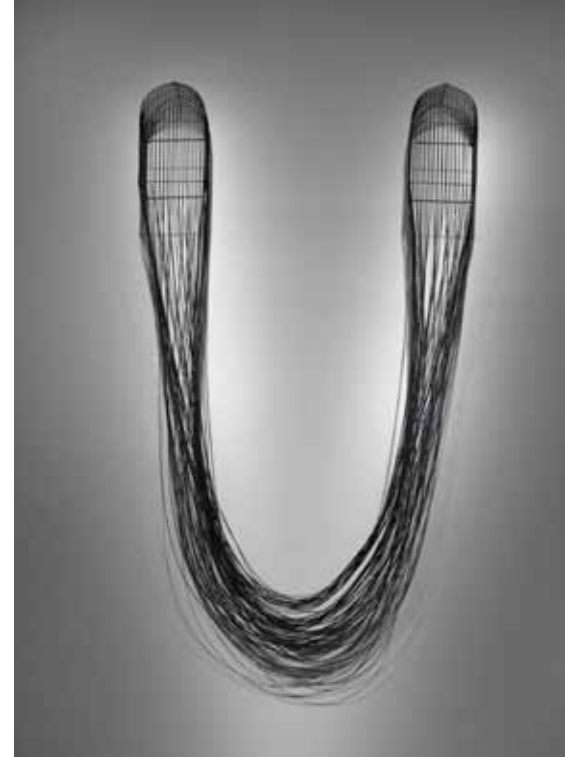


**MEMORIA** pone en relación a un grupo de artistas que han expuesto a veces conjuntamente, como Mirosław Balka, Robert Gober y Juan Muñoz, con otros que conciben el arte de forma semejante. Los tres artistas mencionados estuvieron juntos, por ejemplo, en una de las exposiciones más destacadas de los años noventa, la titulada «Rites of Passage: Art for the End of the Century», comisariada por Stuart Morgan y Francis Morris en la Tate Gallery de Londres en 1995. Aquella muestra exploraba la utilidad del arte para afrontar y asimilar las experiencias de nuestras vidas, un tema muy corriente en el discurso teórico de las décadas de 1980 y 1990. La obra del alemán Joseph Beuys dominaba la exposición, que sugería además, queriendo ser polémica, que el arte tenía, o podía tener, una función trascendente. A Beuys, no en vano, le interesaban mucho las cuestiones religiosas, desde las fascinantes prácticas arcaicas de los chamanes tribales hasta el misticismo de san Ignacio de Loyola. Contextualizadas con su pensamiento, todas las obras de aquella exposición ya casi mítica se convertían en una meditación sobre el cuerpo, la autobiografía, la fe o los traumas que nos

afectan. Otros artistas incluidos en aquella muestra fueron Pepe Espaliú, fallecido a causa del sida, y Louise Bourgeois, cuya obra se vio entonces reivindicada como un opus artístico fundamental que iba a influir a toda una generación de artistas internacionales.

Las obras de Balka, Gober y Muñoz se ponen aquí en relación con la de Christian Boltanski —artista perteneciente a una generación intermedia entre Beuys y la de ellos y consagrado en los setenta—, pero también con las de otros cinco artistas más o menos de su generación: Carmen Calvo, Guillermo Kuitca, Doris Salcedo, Susana Solano y Rachel Whiteread. La intención es explorar el modo en que el trabajo de todos ellos responde a las distintas crisis con las que nos enfrentamos todos en nuestras vidas, ya sean personales, sociales o históricas. Al hacerlo, sus obras se convierten en repositorios de la memoria, muchas veces dolorosa, de esas crisis o ritos de paso, y son capaces a su vez de despertar en los espectadores la consciencia de sus propias experiencias equivalentes. Es muy adecuado, pensamos, que la exposición esté cercana a la presentación

→ Pepe Espaliú, *Luisa II*, 1993 →



permanente, en otro lugar de CaixaForum, de la instalación de Joseph Beuys *Hinter dem Knochen wird gezählt - SCHMERZRAUM* (1983), una habitación con el suelo, el techo y las paredes recubiertos de planchas de plomo. Tan sólo una bombilla y dos pequeñas anillas de plata de distinto tamaño penden del techo de este espacio por lo demás vacío y claustrofóbico. Para Beuys, interesado además por las tradiciones filosóficas herméticas, esta obra tiene que ver con la idea de que el dolor individualizado está en la base del conocimiento necesario —el tamaño de las anillas de plata se refiere a los cerebros de un niño y de un hombre adulto— para la creación de un nuevo arte relevante y verdadero.

Como en la primera exposición de este ciclo, en todo caso, nos encontramos frente a un grupo de artistas heterogéneo, aunque predominen los escultores, y multinacional, esta vez con representantes de Europa, Estados Unidos y Latinoamérica. Ninguno de ellos es formalista y, en algunos casos, cuando utilizan objetos encontrados, como muebles o fotografías antiguas, son seleccionados no por sus cualidades estéticas sino por su capacidad precisa para sugerir cuestiones determinadas. Es evidente en la obra de algunos, como Calvo, Gober, Kuitca o Muñoz, que les interesan el psicoanálisis y los conflictos interiores. Balka y Salcedo, por otra parte,

utilizan objetos encontrados o de apariencia desgastada por el tiempo para aprovechar su poder evocador, adecuado para la exploración de grandes traumas históricos. Whiteread no trabaja con objetos encontrados, pero muchas de sus esculturas están hechas a partir de ellos y también de espacios reales, y presenta negativos tridimensionales, por ejemplo, de partes de edificios públicos y privados. Al hacerlo, habla de la memoria de una forma que podríamos calificar de literal, además de poética. Las esculturas de Susana Solano, finalmente, se refieren tanto a la arquitectura como al paisaje, pero a partir de su memoria o experiencia de ellos, y no como si fueran nociones objetivas o autónomas.

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



La gran instalación del artista francés Christian Boltanski (París, 1944), *Archives de l'année 1987 du Journal 'El Caso'* (1989), ocupa gran parte del espacio expositivo y se convierte en el centro neurálgico y físico de «Memoria». Esta obra presenta trescientas fotografías en blanco y negro, enmarcadas individualmente, provenientes del archivo del semanario *El Caso* del año 1987, tal y como indica su título. *El Caso*, que se editó entre 1952 y 1997, fue una publicación especializada en noticias de sucesos que acabó constituyendo un impresionante documento sobre los crímenes ocurridos en la sociedad española de posguerra. Fue un periódico muy popular que llegó a tener una tirada de más de cien mil ejemplares. Las fotografías presentadas por Boltanski nos muestran a personas asesinadas, secuestras o desaparecidas ese año. Llenando por completo la pared donde se instalan e iluminadas teatralmente desde arriba por dieciséis lámparas de luz mortecina, su conjunto tiene algo de capilla religiosa o de espacio funerario. Boltanski, que pertenece a una generación de artistas que cambió el uso de la fotografía para darle el valor instrumental de una herramienta de trabajo, más allá de un fin en sí misma, nos recuerda a todas esas víctimas, aunque de una forma multitudinaria que las mantiene en una suerte de anonimato y que resalta el olvido irreversible de cada una de sus historias. *Archives de l'année 1987*

18



**CHRISTIAN  
BOLTANSKI**

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

*du Journal 'El Caso'* es una obra característica del trabajo de Boltanski, de quien es relevante recordar su origen judío. Nacido el mismo año en que Francia era liberada de los nazis, poco antes del fin de la Segunda Guerra Mundial, creció en el ambiente enrarecido de un país con un pasado colaboracionista donde la realidad del Holocausto iba a causar un trauma permanente, como reflejan a la perfección las novelas de Patrick Modiano. Boltanski, de hecho, realizó en los años ochenta numerosas obras que tenían que ver con los judíos desaparecidos. A partir de la relación entre la muerte, la memoria y la fotografía, este artista subraya la permanencia del horror con el que convivimos aunque no nos alcance directamente.





El Holocausto es uno de los temas primordiales del artista polaco Mirosław Balka (Varsovia, 1958), cuya obra trata de la transitoriedad de nuestras vidas y de los conflictos y sufrimientos a los que nos enfrentamos. La obra de Balka tiene asimismo un fuerte componente autobiográfico, pues creció en el seno de una familia de escultores funerarios que vivía en un barrio lleno de casas abandonadas por judíos desaparecidos durante la Segunda Guerra Mundial, que en Polonia acabó con un tercio de la población. Preocupado por la memoria histórica de aquellos acontecimientos terribles, Balka utiliza objetos encontrados junto a otros realizados con materiales como madera, ceniza, hierro, jabón, linóleo, fieltro, cemento o, más recientemente, vídeo, todos ellos de colores grises o pardos que otorgan a los resultados una pátina de apariencia gastada. Incluso en los casos en que sus esculturas no constituyen algo reconocible, su escala está siempre pensada en relación con el cuerpo humano y hay en ellas una clara intencionalidad simbólica que sugiere que tienen funciones precisas. A partir de los años noventa, Balka tituló muchas obras simplemente con las dimensiones de sus partes, como  $250 \times 175 \times 136$ ,  $2 \times (\varnothing 10 \times 12)$ ,  $3 \times (\varnothing 7,5 \times 11)$  (1997), medidas que, como en este caso, nunca iban a sobrepasar los 250 cm, que es la altura del artista con los brazos estirados por encima de su cabeza, o 190 cm, que es su estatura. La obra que aquí mostramos está formada por una estructura de acero, una tabla de madera y unas latas forradas con linóleo dispuestas en el suelo. La tabla de madera se sostiene sobre la estructura de acero como una palanca, y hace referencia a los tablones para arrojar cadáveres por la borda desde un barco. La obra fue realizada como un homenaje a las víctimas del *Estonia*, un transbordador que se hundió en el Báltico, y las latas vacías en el suelo remiten a cirios ceremoniales. Todo tiene un aspecto austero, del color del óxido, e inquietante, sugiriendo una suerte de instrumento intimidatorio o de tortura: en la barra de acero, por ejemplo, se observan dos muescas semicirculares del tamaño de unas muñecas.



1997  
 $250 \times 175 \times 136$ ,  $2 \times (\varnothing 10 \times 12)$ ,  $3 \times (\varnothing 7,5 \times 11)$

Tal cual  
1989



Carmen Calvo (Valencia, 1950) realiza cuadros que no son realmente pinturas, sino meros soportes —que pueden ser lienzos, pero también maderas recubiertas de telas o de materiales inusuales como el caucho— a los que adhiere objetos encontrados o, al principio de su carrera, formas de arcilla modeladas por ella. Como a Balka, a Carmen Calvo le han atraído los cementerios, en especial el de Père-Lachaise de París, ciudad en la que residió durante años, y los objetos viejos y usados que sugieren la memoria de vidas o acontecimientos anteriores. No en vano sus obras remiten a los exvotos —los objetos que utiliza tienen a menudo una fuerte carga religiosa o sexual— y también a las presentaciones museísticas de objetos arqueológicos. Su obra puede verse asimismo como heredera de la tradición del objeto surrealista. En los últimos años también ha utilizado como fondos fotografías anónimas encontradas y luego

ampliadas, cercanas a la poética de Boltanski. *Tal cual* (1989) es una obra característica de su trabajo. Se trata de una pieza de mediano tamaño en la que vemos numerosos objetos colgados en una madera recubierta de tela, formando unas cinco hileras verticales aunque no del todo regulares. Entre los objetos hallamos un espejo, llaves, una flor de plástico, una concha, botones, un cuadro en miniatura y otros cuya naturaleza no es del todo clara. Todos ellos parecen de otra época y su poder evocador y fetichista se subraya porque sugieren un retorno a momentos de la infancia o a otras zonas sepultadas en la memoria.

El estadounidense Robert Gober (Wallingford, Connecticut, 1954) es autor de una obra cargada de connotaciones sexuales y religiosas que nos hablan de su infancia. Creció en un medio rural, en el seno de una familia católica, y fue monaguillo. De niño, según ha contado, se sintió también atraído por las casas de muñecas y los objetos que albergan, juguetes considerados femeninos. Luego ha manifestado una obsesión por ciertas imágenes, como los desagües o los agujeros presentados teatralmente. Siendo homosexual, y como sucedió con otros artistas de su generación, el sida iba a influir en su labor artística, que ha tratado con frecuencia la representación del cuerpo enfermo o herido. *Untitled* (1985) —que pertenece a una serie de obras del mismo tema realizadas en el momento de su reconocimiento— es una escultura que presenta dos fregaderos de gran tamaño colgados de la pared a dos alturas diferentes. Ambos objetos están hechos artesanalmente con escayola, a una escala mayor que la normal, y tienen dos agujeros que supuestamente servirían para que saliera agua a través de unos grifos instalados en ellos y que parecen dotarlos de un par de ojos. Estas obras aluden al célebre urinario de Marcel Duchamp, ahora con otra connotación, la de los mingitorios públicos que pueden ser lugares de ligue entre homosexuales. Las dos construcciones tienen una extraña belleza surreal, refiriéndose a la higiene, pero también a las necesidades físicas diarias del ser humano, que suelen llevarse a cabo en privado y que aquí se monumentalizan públicamente.



1985  
Untitled





El argentino Guillermo Kuitca (Buenos Aires, 1961) empezó a exponer siendo muy joven, atraído por la obra de artistas como Frida Kahlo, Francis Bacon o Christian Boltanski, que exploraban desde perspectivas distintas cuestiones como el dolor, la tragedia y la soledad. Kuitca colaboró también de forma temprana con la gran coreógrafa alemana Pina Bausch, interesada por esos mismos temas. En tal contexto, los cuadros de Kuitca, más allá de meros ejercicios formales, pueden entenderse como escenarios donde suceden cosas o, dicho de otro modo, donde se presentan ideas o reflexiones. Dos aspectos son destacables en la biografía de Kuitca: su madre fue psicoanalista y su familia es descendiente de judíos europeos emigrantes.

A primera vista, *Sin título* (1991) parece un bello cuadro abstracto gris en el que se transparentan apariciones sutiles de colores. Se trata en realidad, sin embargo, del plano de una posible ciudad en el que las manzanas que forman los barrios se delimitan con imágenes de jeringuillas hipodérmicas. Anteriormente, Kuitca había pintado sobre camas, un objeto importantísimo en nuestras vidas y sobre el que pasamos gran parte de nuestro tiempo, y sobre mapas de lugares reales. Aquí, la ciudad es un espacio casi abstracto y no sabemos si remite a una urbe real. Las jeringuillas convierten la ciudad en un lugar inquietante en el que se sufre y se vive aislado, algo que sin duda alude a aspectos de su memoria o experiencia, transformada aquí en un tema universal.



La obra escultórica de Juan Muñoz (Madrid, 1957) tiene también mucho de teatralización de experiencias y conceptos psicológicos. *Conversation Piece* (Hirshhorn) (1995) presenta tres figuras que participan en lo que parece una encendida discusión. Se diría que dos de ellas acosan a la tercera, acercándosele e incluso agarrándola con violencia. Estas figuras tienen cabeza y brazos, pero no tienen piernas: son tentetiesos de bases esféricas con una apariencia pesada. Los tentetiesos están siempre a punto de caerse y son incapaces de desplazarse, así que estas tres figuras están condenadas a su proximidad de forma permanente si no hay una intervención externa. Se trata de una presentación de un conflicto que también puede referirse a un problema individual de la personalidad. Muñoz y el artista alemán Thomas Schütte fueron dos de los protagonistas a quienes debemos la presencia renovada de la figura humana en la escultura contemporánea, en ambos casos sin continuar el realismo representacional, sino adoptándola como emblema para explorar la crisis del sujeto o del individuo en nuestras sociedades.



1995

Conversation Piece (Hirshhorn)





La obra de la colombiana Doris Salcedo (Bogotá, 1954) reflexiona sobre la experiencia individual de la pérdida, el dolor o la violencia, en este caso en el contexto de su país, que ha padecido graves conflictos sociopolíticos. Como Joseph Beuys, entiende que el artista tiene una responsabilidad social, y su obra debe leerse en clave política, aunque no sea didáctica o literal. Salcedo visitó en los noventa a numerosas víctimas, incluidos niños huérfanos, de las acciones de los llamados escuadrones de la muerte, que llevaron a cabo terroríficas matanzas nocturnas en zonas rurales. La artista se dio cuenta de que el conocimiento de lo ocurrido en esos lugares impedía habitarlos o verlos de una forma natural. Para la realización de sus obras utiliza muebles y ropa que antes fueron usados por víctimas de esas tragedias, con lo cual se refiere directamente a sus vidas y condiciona nuestra visión y experiencia de las piezas. Lo que a primera vista parecen muebles abandonados se convierten en

espoletas psicológicas que nos hacen pensar en emociones escondidas y en traumas. Salcedo, además, interviene de formas distintas en los objetos que usa. *Sin título* (1995) está hecha con un armario ropero y una vitrina, pegados, que ha rellenado de cemento. De la masa de este material salen trozos de tela y de cristal que aluden al uso normal de esos muebles ahora inútiles. Así, el cemento se convierte en metáfora de la violencia ejercida contra sus propietarios originales, mientras que los muebles representan sus voces y sus cuerpos, brutalmente callados. Esta obra pertenece a una serie de veinte, todas realizadas con muebles, que se expusieron juntas por primera vez en el Carnegie International, configurando un escenario devastador dominado por la ausencia y el silencio. Salcedo habla a través de ellas de un drama colectivo, oculto por un gobierno dictatorial represor, a partir de experiencias individuales terribles.

Susana Solano (Barcelona, 1946) trabaja sobre todo con metales y, aunque su obra no es formalista, está influenciada por la sencillez y rotundidad del minimalismo. Sus esculturas, que remiten a jaulas, altares, urnas, contenedores, estanques, barreras, arquitecturas populares en el paisaje o distintos elementos arquitectónicos, se refieren a su memoria biográfica. De formatos a menudo monumentales, sus espacios y formas subrayan el silencio y las experiencias reflexivas. Su voluntad de trabajar a partir de mínimas sugerencias de asuntos interiorizados remite al *SCHMERZRAUM*, el «espacio de dolor» de Beuys. Senza *Uccelli* (1986-1987) tiene la forma de una gran jaula abierta en la parte superior y con elementos de plomo, que parece arrugado, en la parte inferior. La obra puede verse como un comentario metalingüístico sobre sus relaciones formales, entre abierto y cerrado, lo transparente y lo opaco, dentro y fuera, etcétera, pero indudablemente es algo más. Constituye un escenario donde proyectar memorias de experiencias, como la de carencia de libertad y, de nuevo, las de soledad, dolor y trauma.



1986-1987  
Senza Uccelli



Untitled (Resin Corridor)  
1995



En cuanto a la británica Rachel Whiteread (Londres, 1963), la más joven de los artistas reunidos en esta exposición, se dio a conocer haciendo moldes de objetos y espacios reales y cotidianos con materiales como escayola, resina, goma o cemento. Los objetos que la atraían eran bañeras, camas, puertas, chimeneas o armarios y hablaba, mediante formas negativas, de experiencias y memorias cotidianas. Ha realizado trabajos en edificios a punto de derribo y esculturas públicas de contenido político, incluido un memorial al Holocausto. Como Solano, es una artista influida por el minimalismo, pero sin querer abandonar el potencial metafórico del arte.

Para *Untitled (Resin Corridor)* (1995), realizó en resina translúcida el molde del suelo de madera de un pasillo de una casa victoriana. Se trataba del espacio invisible que quedaba bajo el suelo, marcado en la parte superior por la huella de los tablones de madera que lo recubrían. Expuesta en la Bienal de Venecia de 1997 y tratándose de una obra horizontal y que descansa sobre el suelo, Whiteread explicó que estaba relacionada con el agua de los canales de la ciudad y que tenía su misma transparencia oscura. Como los demás artistas de la muestra, Whiteread evoca la memoria de una experiencia vivida haciendo visible algo invisible, ausente o vacío que de ese modo nos resulta inquietantemente familiar.



**Miroslaw Balka**

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

Acero, madera, linóleo y latas

250 x 175 x 136 cm;

2 latas: 12 x Ø 10 cm cada una;

3 latas: 11 x Ø 7,5 cm cada una

**Rachel Whiteread**

Untitled (Resin Corridor) [Sin título (pasillo de resina)], 1995

Resina semitransparente y base de plexiglás

21,5 x 342 x 137 cm

**Susana Solano**

Senza Uccelli (Sin pájaros), 1986-1987

Hierro y plomo

220 x 251 x 161 cm

**Carmen Calvo**

Tal cual, 1989

Técnica mixta y objetos sobre tela montada en madera

150 x 150 cm

**Christian Boltanski**

Archives de l'année 1987 du Journal *El Caso* (Archivos del año 1987 del semanario *El Caso*), 1989

Instalación de 300 fotografías en blanco y negro y 16 lámparas

300 fotografías: 60 x 50 cm cada una

**Robert Gober**

Untitled (Sin título), 1985

Yeso, madera, alambre, acero y esmalte

Derecha: 73 x 67,5 x 86 cm

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

**Guillermo Kuitca**

Sin título, 1991

Acrílico sobre tela

282 x 373 cm

**Juan Muñoz**

Conversation Piece (Hirshhorn), 1995

Resina y arena

170,5 x 191 x 124 cm

**Doris Salcedo**

Sin título, 1995

Madera, cemento, acero, cristal y algodón

117 x 134,5 x 46 cm

**Joseph Beuys**

Hinter dem Knochen wird erzählt - SCHMERZRAUM (Se cuenta detrás del hueso - ESPACIO DE DOLOR), 1983

Planchas de plomo, hierro y anillas de plata

**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 erzählt – 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.<sup>1</sup> 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*,<sup>2</sup> 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,<sup>3</sup> 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.

Los tipos de papel utilizados en esta publicación son, para el interior, Papago y Novatech Ultimatt, con certificado FSC® (Forest Stewardship Council®), y, para la cubierta, Novatech Ultimatt. Son papeles originados en bosques regenerados de forma sostenible y tienen certificación de trazabilidad para toda la cadena de producción.

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



Obra Social "la Caixa"