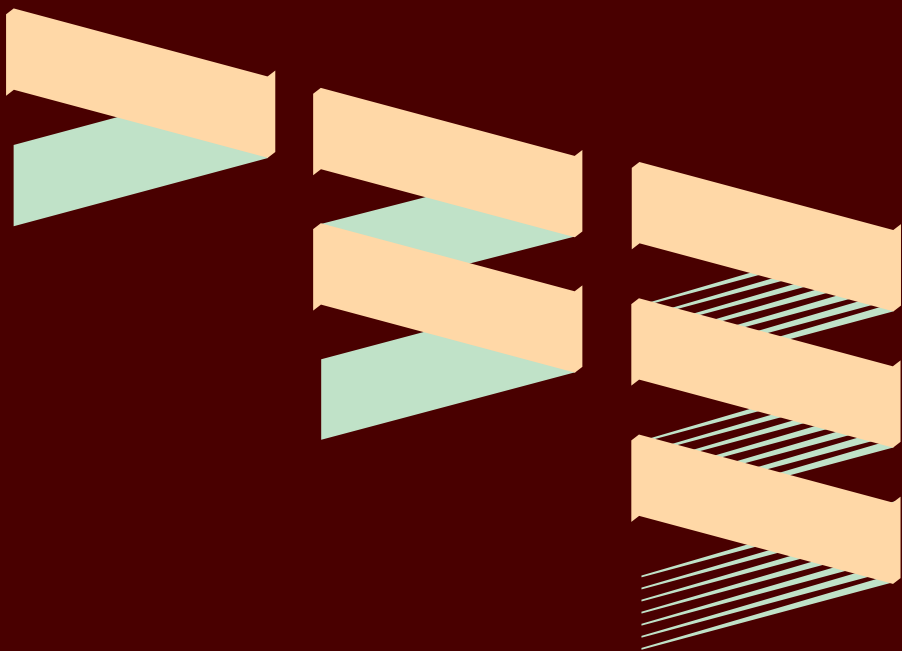


LENGUAJE



TRES NARRATIVAS

OBRA SOCIAL. EL ALMA DE "LA CAIXA"

TRES

LENGUAJE

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)

Fotomecánica e impresión: SYL, Barcelona

Créditos fotográficos:

© James Coleman. Cortesía de James Coleman y Marian Goodman Gallery, Nueva York y París: pág. 10

© Carl Andre, Jannis Kounellis, Agnes Martin, Bruce Nauman, Xavier Grau, Tony Cragg y Andreas Gursky, VEGAP, Barcelona, 2015: págs. 13, 14-15, 21, 24, 27, 36 y 39

© Judd Foundation. Autorización VAGA, NY / VEGAP, Barcelona, 2015: pág. 18

© Cortesía del Archivo Anselmo, Turín, Italia: pág. 23

© Peter Halley: pág. 28

© Jonathan Lasker y Juan Uslé. Archivo Colección "la Caixa" de Arte Contemporáneo: págs. 30 y 33

© Richard Deacon: pág. 35

© Hiroshi Sugimoto: pág. 40

AGRADECIMIENTOS

La Obra Social "la Caixa" y el comisario quieren agradecer especialmente la colaboración de todos los artistas participantes en la exposición y la de las siguientes personas: Isabel Lewis, Rachael Thomas y Cristina Colomar.

© de los textos, Enrique Juncosa
© de las fotografías, los fotógrafos
© de las traducciones, los traductores
© de la edición: Obra Social "la Caixa", 2015
Av. Diagonal, 621 → 08028 Barcelona

ISBN: 978-84-9900-126-5
DL: B-17742-2015

Presentación 6

TRES NARRATIVAS 8

LENGUAJE 12

18

20

22

24

26

28

30

32

34

36

38

40

43

Listado de obras 45

English Texts 46

**DONALD JUDD
AGNES MARTIN
GIOVANNI ANSELMO
BRUCE NAUMAN
XAVIER GRAU
PETER HALLEY
JONATHAN LASKER
JUAN USLÉ
RICHARD DEACON
TONY CRAGG
ANDREAS GURSKY
HIROSHI SUGIMOTO
TINO SEHGAL**





La exposición «**LENGUAJE**» cierra el ciclo **TRES NARRATIVAS**, que se inició en el otoño del 2014 y que, a lo largo de la temporada 2014-2015, ha permitido al público de CaixaForum Barcelona acercarse a la Colección “la Caixa” de Arte Contemporáneo desde una nueva perspectiva. La colección, una de las más importantes de Europa, ha ido construyéndose desde los años ochenta en paralelo a la evolución del mundo del arte y a la aparición de nuevos artistas y nuevas temáticas, con un interés especial por los aspectos colectivos, el papel cada vez más importante de la memoria frente a la inmediatez del entorno y la búsqueda de formas de expresión depuradas y esenciales.

La **PARTICIPACIÓN**, la **MEMORIA** y el **LENGUAJE** han sido los tres *leitmotifs* a partir de los que el crítico, escritor, comisario y director de museos Enrique Juncosa ha concebido este ciclo de exposiciones, que ha asociado de forma muy gráfica con la narrativa y el cine contemporáneos. No existe un único discurso, ninguna explicación que lo engarce todo, ningún trayecto de una única dirección; estamos más bien en un jardín de senderos de infinitas bifurcaciones como el que Jorge Luis Borges imaginó en uno de sus cuentos siguiendo filosofías orientales. En lugar de la sucesión de salas de los museos, ordenadas cronológicamente por escuelas o estilos como autopistas o carreteras generales del conocimiento, nos encontramos ante un laberinto que invita al espectador a seguir su propio camino.

Con esta voluntad de interrogar al visitante, de hacer que participe y de invitarle a construir el sentido de las obras, Enrique Juncosa ha puesto en relación piezas que no acostumbran a compartir los mismos espacios en las salas de exposiciones. «**LENGUAJE**» es una invitación a repensar la aportación del minimalismo en la década de los ochenta y su legado de rigor, precisión y belleza esencial, que conectan con la poesía y la filosofía. El arte, ¿es forma o lenguaje? ¿Hasta qué punto puede prescindir del tema? ¿La proporción y la belleza geométrica crean una emoción más auténtica cuando están desvinculadas de cualquier contenido?

La Colección “la Caixa” de Arte Contemporáneo nació justo cuando el minimalismo ejercía la máxima influencia. Algunas de las piezas que se presentan, como las de **Donald Judd**, **Giovanni Anselmo** o **Bruce Nauman**, son precisamente obras de referencia del arte de los años ochenta. Además, la exposición examina las relaciones de contigüidad, de reflejo y de influencia del minimalismo respecto a diferentes movimientos (como la nueva escultura británica, representada por **Tony Cragg** y **Richard Deacon**) y lenguajes (las fotografías de **Andreas Gursky** e **Hiroshi Sugimoto**), sin olvidar la pintura y el dibujo: **Xavier Grau**, **Jonathan Lasker**, **Peter Halley**, **Juan Uslé** o **Agnes Martin**. La aspiración a lo inefable y lo intangible cristaliza en una última obra, una *performance* de **Tino Sehgal** que, una vez más, aborda el papel del espectador y la importancia de la participación. Los caminos vuelven a confluir en el rincón del jardín.

La Obra Social “la Caixa” desea agradecer la colaboración de los artistas que han participado en *Tres narrativas* y destacar el trabajo del comisario, Enrique Juncosa, que ha creado un discurso muy sugerente e integrador.



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 encontrarse 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.¹ 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, que es tan reflexiva como 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 2666,² 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,³ 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

James Coleman, *Photograph*, 1998-1999



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 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.



«**LENGUAJE**» pone en relación a un grupo de artistas, mucho más heterogéneo que en las anteriores exposiciones, para explorar el rico legado del minimalismo a partir de pinturas, esculturas, fotografías y una videoinstalación. El minimalismo irrumpió en los Estados Unidos a partir sobre todo de la muestra «Primary Structures», organizada por el Jewish Museum de Nueva York en 1966. Los artistas de este movimiento, que en algunos casos fueron también autores de brillantes textos teóricos y críticos, defendieron que el sentido de la obra de arte debía residir en sus características formales, despreciando la posibilidad de lecturas metafóricas, simbólicas, religiosas o sociopolíticas. Los minimalistas desarrollaron lenguajes que eludían el ilusionismo, la expresividad y lo subjetivo para centrarse en la geometría y en las cualidades específicas de las obras: forma, color, superficie, volumen... En busca de un nuevo lenguaje objetivo y neutral, utilizaron además materiales industriales como los que encontramos a nuestro alrededor de forma cotidiana. La influencia de las ideas propugnadas por los minimalistas ha sido enorme, generando incluso obras de arte que hallan su razón de ser siéndoles contrarias.

La muestra empieza con una obra de Donald Judd emblemática de esas ideas. Judd es una de las figuras clave del movimiento, que incluye a otros artistas presentes en la **Colección "la Caixa" de Arte Contemporáneo** como Robert Mangold, Carl Andre, Sol LeWitt y Robert Ryman. Después nos encontramos con una pintura de Agnes Martin, una artista a menudo relacionada con el minimalismo porque su obra se construye, casi exclusivamente, mediante cuidadosas líneas paralelas en composiciones que tienden a lo monocromático. Lo riguroso de su lenguaje y su reducido vocabulario tienen que ver con el minimalismo; sus imágenes estáticas, sin embargo, sugieren también —aunque lo hagan formalmente— ideas extáticas, continuando así las tradiciones espirituales que se encuentran en el origen mismo de la abstracción y que entran en conflicto con las premisas materialistas del minimalismo.

↖ Carl Andre, *Dike*, 1978 ↗



A finales de los sesenta, de hecho, y con el contexto de fondo de una radicalización de los posicionamientos políticos —que evidencian tanto el Mayo del 68 francés como los movimientos por los derechos civiles contrarios a la guerra del Vietnam en los Estados Unidos o la llamada contracultura que se desarrolla en las grandes ciudades occidentales—, numerosos artistas están ya reivindicando la importancia y la necesidad del significado. La forma seguirá siendo importante, pero también lo serán los materiales utilizados, los procesos de creación y el lugar donde se presentan las obras de arte, además de las posibilidades metafóricas

de todo ello. La neutralidad de la que hablaban los minimalistas muy pronto no parece posible y, al poco tiempo, nos encontramos con distintas tendencias (que incluyen el *process art*, el *land art* o el *arte povera*), tanto en los Estados Unidos como en Europa, que ahora suelen agruparse bajo el término general de posminimalismo. Esas ideas están representadas en la exposición por las obras de Giovanni Anselmo y Bruce Nauman, quienes comparten generación, desarrollando planteamientos estéticos similares, con Richard Serra, Jannis Kounellis, Richard Tuttle o Mario Merz, todos presentes en la **Colección "la Caixa" de Arte Contemporáneo**.

↗ Jannis Kounellis, *Untitled*, 1985 ↖



Estos artistas, trabajando desde el ámbito de la escultura, que vivió una verdadera revolución en aquellos años, introdujeron materiales nuevos, a veces blandos y efímeros, subrayando sus características y comportamientos físicos, lo que no deja de ser una continuación del formalismo de las obras minimalistas, si bien con una actitud menos dogmática.

Ya en los años ochenta, aunque se incluyen artistas que trabajaban desde la década anterior, se habló de nuevas abstracciones, o de abstracción posminimalista, identificándose sólo en la pintura una revolución formal equivalente a la que acabamos de describir para la escultura. El hecho de que se tardara en elaborar ese discurso se debió, sin duda, a que en los años de eclosión del minimalismo se hablaba con frecuencia de la «muerte de la pintura», que influyentes teóricos veían como un lenguaje incapaz de evolucionar después de llegar al cuadro monocromo. Entre los protagonistas de esta nueva abstracción nos encontramos con Juan Uslé, Xavier Grau, Peter Halley y Jonathan Lasker (además de muchos otros artistas también presentes en la Colección “la Caixa” como Fiona Rae, Günther Förg, Bernard Frize, Sean Scully, José María Sicilia, Gerhard Richter o Helmut

Dorner). Todos ellos, y de distintas maneras, consideran el legado de la abstracción no como fin en sí mismo, sino como un medio para tratar las más diversas cuestiones. La obra de este grupo de pintores internacionales está en relación con la llamada nueva escultura británica, que se desarrolla en las mismas fechas y que representamos aquí mediante trabajos de Tony Cragg y Richard Deacon.

En los noventa crece enormemente el interés — que todavía perdura— por la fotografía, en gran parte gracias a los artistas alemanes asociados a la llamada escuela de Düsseldorf. En la muestra presentamos este desarrollo artístico con la obra de Andreas Gursky, aunque podríamos haberlo hecho con otros artistas de la colección como Thomas Struth o Thomas Ruff. Son herederos de la tradición objetiva iniciada por Bernd y Hilla Becher, quienes fotografiaron con gran neutralidad, y en blanco y negro, edificios industriales. Los nuevos fotógrafos alemanes hacen ostentación de sus habilidades técnicas en imágenes de gran formato que hablan con frecuencia de sí mismas. Este interés por la fotografía como medio autorreflexivo se convierte pronto en algo muy extendido, y de ahí que incluyamos cuatro obras del

japonés Hiroshi Sugimoto, representante también de esta nueva objetividad y autor de fotografías que ponen de manifiesto un gran dominio técnico, cualidad subrayada en su caso por el uso del blanco y negro.

El hecho de que varias de las obras de los artistas reunidos en la presente muestra no tengan título tiene que ver, creemos, con la herencia minimalista: la obra habla por sí misma y, por lo tanto, los títulos no son necesarios o, cuando existen, no son siempre descriptivos. Eso no quita, como ya hemos advertido, que estas obras puedan incorporar puntos de vista críticos al discurso formalista. Parece evidente, por otra parte, que las nuevas ideas estéticas generadas después, como por ejemplo las defendidas por los artistas relacionales desde finales de los noventa, nos hacen ver las obras que las preceden de una forma distinta, incapaces ahora de extrapolar el contexto en el que surgieron. Por ello, y también para recordar que se trata de una exposición en un ciclo de exposiciones relacionadas, **«LENGUAJE»** se completa con una obra de Tino Sehgal, un artista que trabaja con actores y cantantes realizando obras efímeras que sólo se conservan en la memoria del espectador y que se construyen mediante el encuentro de intérpretes y testigos. La obra de Sehgal está en relación, ya desde lo meramente generacional, con la primera de las exposiciones de este ciclo, dedicada a la **«participación»**, aunque también juega con la **«memoria»** y es el resultado de un **«lenguaje»** tan riguroso como específico que rechaza el objeto y su misma documentación.



Esta obra de Donald Judd (Excelsior Springs, Missouri, 1928 - Nueva York, 1994), proyectada en 1968 y rehecha en 1985, es bien característica de su trabajo, articulado siempre mediante formas geométricas simples como el cubo o el rectángulo. También es típicamente suya por los materiales: aluminio anodizado y metacrilato, que forman parte de su repertorio habitual, que incluye también acero inoxidable, latón o pinturas de acabado metálico. Judd, que había adquirido cierta notoriedad como crítico de arte antes que como artista, defendió por escrito que las obras de arte sólo podían considerarse por ellas mismas, ya que su sentido sólo era cierto si podía verificarse empíricamente al describirlas. Su obra obedece, pues, a planteamientos teóricos rigurosos que abarcan incluso su ubicación en el espacio expositivo, y desarrolla un lenguaje elegante y sorprendentemente sensual a partir de ideas muy precisas.

En este caso nos encontramos con una pieza realizada mediante la soldadura de cinco planchas de aluminio, que forman una suerte de caja con una abertura en un lado sin que exista sugerencia referencial alguna. Parte de lo que podemos llamar interior de la obra, más o menos la mitad más alejada de la abertura, queda cubierta por metacrilato azul. Esta pieza, como otras suyas, se convierte así en una escultura ideal: sabemos exactamente cómo está hecha y de qué trata entendiéndola unitariamente. El espectador tiene que rodear la obra, que no le oculta ningún secreto aunque el color azul del interior pueda leerse como una metáfora de su posibilidad, si bien esta idea es seguramente irónica, ya que no se potencian elementos expresivos ni subjetivos.

1968, 1985

Untitled

DONALD JUDD



La canadiense Agnes Martin (Macklin, Canadá, 1912 - Taos, Nuevo México, Estados Unidos, 2004) vivió en los Estados Unidos desde 1932. Su obra funciona como un eslabón entre los campos de color expresionistas de Barnett Newman y Mark Rothko y la sistematización de los minimalistas. Martin comenzó a exponer en los años cincuenta en Nueva York y ya en la década siguiente había desarrollado su lenguaje característico, que consiste en retículas sutilmente vibrantes dispuestas sobre fondos monocromos con ligeras variaciones tonales. Lo reducido y riguroso de ese lenguaje preciso y repetido se vio en directa relación formal con el minimalismo, que surgía por aquel entonces, aunque la obra de Martin explorara claramente cuestiones espirituales o semánticas divergentes. En 1967 dejó Nueva York y se fue a vivir a Nuevo México para alejarse de las vanidades de la vida urbana, algo que parece coherente con el sentido de su obra.

Untitled No. 7 (1997) es una pintura del período de madurez de la artista que pertenece a una serie de formato cuadrado, su predilecto, compuesta por bandas de colores pastel que flotan sobre fondo blanco. La número 7 presenta dos bandas azules alternadas con dos bandas rosas sobre un fondo blanco, visible en cinco franjas más estrechas. Esta alternancia de colores da a la composición un lento movimiento vertical, ascendente o descendente, mientras que la horizontalidad de las bandas sugiere también expansiones laterales. Las bandas de color, por otra parte, están separadas mediante líneas de grafito realizadas a pulso que confieren a la imagen una suerte de emoción contenida. Esos sutiles espacios de luz y de color evocan ideas de contemplación, recogimiento interior, meditación, calma, silencio e iluminación, todo ello mediante un entendimiento de las posibilidades de la pintura a partir de su mismo lenguaje: forma, color, luz, textura o superficie.





Giovanni Anselmo (Borgofranco d'Ivrea, 1934), una de las figuras clave del *arte povera*, el movimiento posminimalista italiano, comenzó su carrera a mediados de los años sesenta. Su obra destaca por la confluencia de lo conceptual con lo poético y lo material, persiguiendo a menudo una dimensión que podemos calificar de metafísica. Los conceptos de gravedad, peso, masa, energía y equilibrio han sido constantes en su trabajo. En 1980 inició un amplio ciclo de obras titulado *Verso oltremare*, al que pertenece esta imponente pieza sin título. El azul de ultramar es un color que llegó a Europa de las Indias, más allá del mar, y que Anselmo usa como metáfora de un lugar más allá de todo al que sólo se accede mediante la imaginación o la creación. Esta obra consiste en varios bloques de granito amontonados sobre cien lienzos blancos apoyados unos sobre otros contra la pared. Por encima de los bloques de granito, en la pared, se ha pintado un pequeño rectángulo de color azul ultramarino. El propio artista explicó que ese rectángulo pintado actúa como una brújula que orienta la obra en dos direcciones, «una terrestre y otra cósmica». Las piedras, un componente muy característico del trabajo de Anselmo, que normalmente utiliza un granito extraído en los Alpes, representan el peso y se elevan hacia el ultramar, entre el cielo y la tierra, en una situación como de vuelo. Estos bloques de granito representan también el color en la pintura, siendo los lienzos metáfora de ella. Las piedras dan consistencia a la obra, pero son asimismo su posibilidad de ir más allá, flotando, hacia el ultramar de la imaginación y de la poesía. Constituyen, en definitiva, una metáfora del arte, que, a pesar de su naturaleza material y formal, es capaz de complejos y profundos sentidos que no son de otra forma explicable.





El estadounidense Bruce Nauman (Fort Wayne, Indiana, 1941) es uno de los nombres más influyentes de la escena artística internacional. Ha trabajado con una gran variedad de soportes, siendo una figura clave del llamado posminimalismo, que abarca distintas tendencias experimentales surgidas a finales de los sesenta. Su obra, que tiene con frecuencia contenido político, trata de temas que van de la violencia a la angustia existencial creando espacios claustrofóbicos, utilizando sonidos desagradables y construyendo personajes que parecen salidos del teatro del absurdo del escritor irlandés de expresión francesa Samuel Beckett.

Shit in Your Hat - Head on a Chair es una instalación que consiste en una silla de madera con un busto de cera sujeto al asiento. Esta silla pende del techo, de un alambre, ante una pantalla en la que aparece retroproyectada la imagen de un mimo. Todo tiene aquí un gran componente teatral, sugiriéndose un escenario.

El personaje del mimo obedece a una voz de fondo que le da instrucciones absurdas, sin sentido, sobre un sombrero, una mesa y su cuerpo, de modo que, al seguirlas, deja de ser una persona para convertirse en un títere sin voluntad. La silla se ve entonces como algo simbólico, que se refiere a cosas terribles como los interrogatorios policiales, la tortura o las ejecuciones capitales con electricidad. El espacio reducido del personaje en la pantalla sugiere también la idea de celda. Nauman ha utilizado más veces el personaje del mimo, como el del payaso, convertidos ambos en figuras humanas andróginas y abstractas no poco turbadoras que resultan ridículas. Desprovistos de lógica y carentes de libertad para actuar, obedecen a roles preestablecidos para ellos: aquí el mimo tiene que obedecer órdenes arbitrarias con total sometimiento, una referencia clara a la indefensión frente al poder y a la división de trabajos y roles sociales.

1990

Shit in Your Hat - Head on a Chair

25

≈

BRUCE NAUMAN



Xavier Grau (Barcelona, 1951) comenzó su trayectoria artística en los años setenta dentro de los parámetros del minimalismo, a partir de su versión teórica francesa, la llamada *pintura-pintura*, que defendía que ésta debía tener total autonomía. Sus primeras obras se vieron en una exposición programática, «Per una crítica de la pintura» (Por una crítica de la pintura, Galería Maeght, Barcelona, 1976), cuyo catálogo prologó Antoni Tàpies. Pronto, sin embargo, el trabajo de Grau, desengañado con sus iniciales planteamientos teóricos dogmáticos, incorporaría elementos expresivos en espacios emotivos, en pinturas que pueden integrar incluso elementos figurativos. *Sense títol* es característica de una reducción en el uso de colores en la obra de Xavier Grau que se manifiesta al comenzar la década de 1990. Aquí, el blanco, el rojo y el marrón dominan una composición que tiende a lo monocromático, pero con numerosos matices y variaciones. La imagen general es abstracta, aunque algunos elementos están pintados casi como obedeciendo a una finalidad representacional, con formas cilíndricas que empiezan a crear formas circulares semejantes a las de los timones de los barcos antiguos, sugiriendo así engranajes mecánicos e ideas de dirección. Todo parece, sin embargo, improvisado, en una superficie magmática y caótica en la que convergen dibujo, trazo, color, forma, atmósfera y geometría, y no exenta de sentido del humor. Se trata de una pintura dinámica formada a partir de múltiples contradicciones en su dirección, que ilustran el pensamiento y la acción del pintor mientras la pinta, manifestando correcciones y dudas pero también el goce festivo y hedonista del acto de pintar, tal vez como una danza catártica.



1991

Sense títol

XAVIER GRAU





El estadounidense Peter Halley (Nueva York, 1953), que es también un gran escritor teórico, comenzó a exponer a mediados de los ochenta. Su pintura se caracteriza enseguida por el uso de materiales sintéticos, como las pinturas acrílicas Day-Glo y Roll-a-Text, los colores vivos y artificiales y la plasmación de imágenes construidas a partir de rectángulos, cuadrados y líneas o bandas rectas. Su lenguaje es claro heredero del minimalismo en los aspectos formales, pero en sus escritos, en los que se refiere con elocuencia al posestructuralismo francés, explica que sus imágenes tienen que ver con la arquitectura y la tecnología, convertidas en metáforas de una visión carcelaria de la sociedad. Esto las aleja del formalismo y de sus tentaciones o aspiraciones utópicas.

Cell with Conduit es una pintura bien explícita al respecto desde su mismo título. Tenemos que entenderla como una obra que se refiere, para empezar, a la arquitectura: la celda es tanto un lugar de confinamiento en una prisión como una mínima unidad habitable. Al yuxtaponer la palabra «celda» con la palabra «conduit», sin embargo, la primera puede entenderse también como una estación de paso dentro de un circuito mucho más vasto. Algunas de las obras de Halley parecen imágenes de conductos tecnológicos, como los que están en el interior de ordenadores, monitores, televisores o teléfonos. Así, todo se convierte en un comentario sociopolítico sobre la vida que llevamos y la naturaleza de la sociedad que hemos creado. *Cell with Conduit* es una obra de formato horizontal y alargado en dos tonos de color naranja pintado de forma inexpresiva. Dentro del rectángulo vemos otro rectángulo —la celda del título, probablemente— sobre una línea o banda del mismo color que va de extremo a extremo, sugiriendo continuidad, y que entendemos como el conduit. Halley recrea la estética utópica de la abstracción moderna, pero añadiéndole un sustrato crítico.





Como Halley, el también estadounidense y brillante escritor teórico Jonathan Lasker (Jersey City, Nueva Jersey, 1948) es uno de los protagonistas del nuevo interés por la pintura abstracta que comienza en la segunda parte de los años ochenta en su país. Su trabajo constituye un análisis metalingüístico de la abstracción. Pinta grandes cuadros de colores intensos, a partir de pequeños estudios preparatorios realizados con bolígrafo o rotulador, en cuyas superficies flotan grafismos, pinceladas y formas abstractas que configuran un índice de los elementos posibles de la pintura como unidades de significación.

En *Natural Order* se observan cuatro hileras horizontales de una suerte de rectángulos con muescas. Las formas rectangulares son muy pequeñas en la hilera superior y van aumentando de tamaño en las tres restantes, ocupando la última casi la mitad inferior del cuadro. Y naturalmente, al crecer, hay menos en cada una de las hileras. Todas estas formas están

rellenas de una maraña de líneas curvas de color verde que crean una especie de mallas. Flotan, además, sobre un fondo en el que otras líneas componen ese mismo tipo de malla, pero de color rojo. Este orden regular se altera en tres ocasiones: dos piezas de la segunda hilera, en la parte derecha superior del cuadro, están pintadas de un verde sólido; en la parte izquierda flotan dos formas irregulares negras de esa misma malla, y, por último, hallamos una forma marrón, hecha a partir de una gruesa línea replegada en sí misma, en la parte derecha inferior. Se trata, como muchas obras de Lasker, de una pintura de gran formato en la que flotan tres tipos de figuras en una composición muy equilibrada, de colores limitados y no naturalistas. Su pintura es reflexiva y autoreferencial, y el «orden natural» del título puede ser una referencia tanto a las hileras de formas rectangulares repetidas como a la posibilidad de la pintura de crear otros órdenes que requieren pensamiento, reflexión.



Juan Uslé (Santander, 1954), residente a tiempo parcial en Nueva York desde 1986, es uno de los artistas españoles que goza de un mayor reconocimiento internacional. Su pintura ha evolucionado desde un expresionismo inicial, seguido de unos paisajes marinos oscuros y románticos, hasta una pintura de tipo metalingüístico y puramente abstracta que se consolida a principios de los años noventa. Uslé trabaja sin bocetos, directamente sobre el lienzo. Sus pinceladas, a veces metódicas y repetidas, pueden formar extensas tramas rítmicas que son ecos de la respiración y los latidos del corazón. Preguntado sobre el origen y el sentido de *Asa - Nisi - Masa*, Uslé respondió que provenía de dos recuerdos diferentes. Uno tiene que ver con su primer enfrentamiento con la pintura, observando un retrato tenebroso de una monja que se conservaba en un convento rural donde trabajaban sus padres durante su infancia. Al mirar el cuadro y desplazarse ante él, percibió que los ojos de la monja retratada le perseguían siempre, sensación evocada por las tres líneas blancas que recorren rápida y horizontalmente la superficie del cuadro a alturas diferentes. El segundo recuerdo es el de una reja de metal con púas por la que podía introducirse la cabeza de un niño, sugerida aquí por una segunda serie de líneas luminosas horizontales, más numerosas, de un marrón anaranjado sobre un fondo oscuro y marcadas intermitentemente por puntos blancos. La imagen final, de un gran dinamismo, recuerda a los puntos de luz que entrevemos desde la ventanilla de un coche o de un tren que se desplaza veloz en la noche. Cada una de las líneas apresuradas blancas, nuevamente según el artista, corresponde además a las tres palabras misteriosas que dan título a la obra y que remiten a una fórmula mágica o encantatoria. La pintura de Uslé es un repositorio de experiencias vividas transformadas en un lenguaje pulsante y gozoso.



Richard Deacon (Bangor, Gales, Reino Unido, 1949) es una de las figuras principales de la llamada nueva escultura británica. Su obra recibe la influencia del minimalismo en varios aspectos. Para empezar, se manifiesta en su preferencia por materiales industriales como acero inoxidable, acero galvanizado, latón, cobre, moqueta, linóleo o madera laminada, manipulados y fijados de forma que muestren los elementos que han permitido su construcción: tornillos, clavos, escuadras, remaches, colas...

Se hacen así comprensibles los procesos de fabricación y la idea que ha dado origen a cada una de las obras. Por otra parte, y aunque tiene preferencia por las formas orgánicas y curvas y no descarta de plano su potencial metafórico, sus obras siguen siendo abstractas y autorreferenciales.

Esta en concreto pertenece a una serie realizada con madera laminada a finales de los ochenta, en un momento de enorme proyección. En el año 1987 obtuvo el premio Turner, su obra fue objeto de una retrospectiva en la Whitechapel Art Gallery de Londres y llevó a cabo un gran proyecto al aire libre en Münster. Volviendo a la obra, presenta una forma abierta o hueca, ligeramente ovalada, y descansa directamente sobre el suelo. Las diferentes capas de madera están pegadas con una cola de color rojo perfectamente visible, que da a la composición un aire inacabado y revelador de su proceso que, como hemos comentado, es habitual en este artista. Deacon ha declarado tener preferencia por las formas huecas porque así se subraya que las obras no esconden nada.





Tony Cragg (Liverpool, Reino Unido, 1949), otro de los grandes de la nueva escultura británica, es autor de una obra de muy amplios registros, con creaciones que se extienden por el suelo o por la pared además de obras exentas. Trabaja con numerosos materiales, que incluyen maderas y plásticos encontrados, elementos industriales, objetos cotidianos y materiales escultóricos más tradicionales. Sus obras, además, van de imágenes y formas representacionales precisas, aunque no realistas, a otras puramente abstractas. *Mollusk* fue realizada en un momento de transición en su trayectoria, cuando pasaba de piezas realizadas por acumulación de objetos de colores a obras más sencillas en su planteamiento compositivo. Aquí vemos tres piezas exentas realizadas con acero y presentadas una junto a otra formando un ángulo abierto. Las tres son abstractas. La central, que es la más alta, recuerda la forma de un obús o de una bala, y las dos laterales remiten a una vasija y a una suerte de champiñón boca abajo, o incluso a una rueda de costado medio deshinchada. Las tres formas tienen un cierto aspecto funcional, aunque éste no sea en absoluto explícito. El título de la obra, «molusco», es hermético, o como mínimo desconcertante más allá de remitirnos a la idea de las formas naturales orgánicas en constante evolución o de equiparar, tal vez, la labor artística con los mecanismos propios de las ciencias naturales. El aspecto industrial de las tres formas indica ideas de funcionalidad y avance tecnológico.

1987
Mollusk

TONY CRAGG





El alemán Andreas Gursky (Leipzig, 1955) es una de las grandes figuras de la fotografía contemporánea. Trabaja con una cámara muy pequeña y visita varias veces los lugares que quiere fotografiar para lograr lo que describe como «imágenes mentales». A veces manipula las fotos con ordenador y cuenta que lo hace no para crear efectos que no ha visto, sino para reflejar aspectos que, por cuestiones técnicas, la cámara no ha podido recoger por sí sola. Sus imágenes, incluso cuando muestran multitudes de personas, desprenden siempre una idea de objetividad, claridad y monumentalidad, si bien requieren una mirada atenta que no deje escapar los numerosos detalles que las caracterizan. Aunque en sus inicios no fue así, desde los noventa Gursky trabaja con formatos grandes y envolventes, por los que el espectador casi podría transitar, si es que eso, claro, fuera posible.

Theben, West es un paisaje, aunque su formato sea vertical. En este caso, tal formato da a la fotografía una gran profundidad, subrayada por la imagen misma. Se trata de una vista que parece aérea de unas ruinas arqueológicas, donde vemos una carretera recta y central, convertida en un eje vertical, que continúa con otras líneas formadas por ruinas de paredes rectas y paralelas y con la vertical que también dibuja el flujo de visitantes. La zona del aparcamiento, una franja horizontal, forma una cruz. Como en todas sus imágenes, nos asombra aquí la absoluta nitidez y definición de lo que vemos, muy superior probablemente a la que nos permitiría nuestra visión natural. Es por ello que el trabajo de Gursky nos remite muchas veces a los paisajes sublimes del romanticismo alemán, donde los personajes, como aquí mismo, son figuras menores e irrelevantes dentro del mundo natural. Aquí, además, los hombres deambulan en el desierto, entre unas ruinas que contrastan con las tierras cultivadas y fértiles que hay en la distancia junto al Nilo.



HIROSHI SUGIMOTO

Lake Michigan,
Gills Rock
1995

North Pacific Ocean,
Mt. Tamalpais
1994

English Channel,
Weston Cliff
1994

Sea of Japan
1987



Residente en Nueva York desde mediados de los setenta, cuando comenzó a exponer, el fotógrafo japonés Hiroshi Sugimoto (Tokio, 1948) es heredero de dos tradiciones muy distintas, la del fotodocumentalismo norteamericano de la costa oeste, encarnado por los paisajes de Ansel Adams relacionados con la tradición romántica del paisaje, y la representada por el minimalismo. Esto último se manifiesta en su preferencia por las series y la repetición y por un discurso crítico hacia el realismo fotográfico, evidente en los planteamientos metalingüísticos de su trabajo, que explora entre otras cosas la propia naturaleza del medio. Su obra es consciente de la posibilidad de su impacto emocional, con imágenes próximas a menudo a lo sublime, y analiza el medio cuestionando su objetividad ya que fácilmente puede manipular la realidad.

Estas cuatro obras pertenecen a una de las series más conocidas de Sugimoto, integrada por numerosos paisajes marinos tomados en distintas partes del mundo. Inició la serie en Jamaica en 1980, y las imágenes que la constituyen son siempre similares aunque incorporan un gran número de matices. Son similares en su composición, obtenida mediante dos rectángulos horizontales creados por la línea del horizonte que separa el mar del cielo. Y son diferentes porque, según el momento del día, el contraste entre cielo y mar es mayor o menor. En algunas fotografías, la niebla desdibuja ese horizonte y provoca una mayor ambigüedad. Siempre abarcan un gran campo visual, que subraya ideas de lejanía. Todas las imágenes son semejantes aunque estén realizadas en lugares que pueden ser enormemente distantes, lo cual recalca que nuestro entendimiento de lo que vemos puede estar alejado de la realidad. Por otra parte, esta serie nos remite a nociones de meditación y recogimiento interior.

Tino Sehgal (Londres, 1976), que es de origen británico, indio y alemán y vive en Alemania, se formó primero como coreógrafo y ha trabajado con compañías tan renovadoras como la belga Les Ballets C de la B. Sus obras, que se presentan en museos y galerías en lugar de en teatros y que él denomina —tomando la expresión de Guy Debord— «situaciones construidas», son siempre efímeras y nunca son fotografiadas oficialmente, de modo que sólo permanecen en la memoria de quienes las hayan visto en directo. Para crearlas, Sehgal trabaja con la voz, el lenguaje, el movimiento corporal y la interacción de los intérpretes y el público, en proyectos tan complejos como *These Associations* (Tate Modern, Londres, 2012), con 70 intérpretes.

Para *This You* se necesita a una cantante de más de cuarenta años que se dirige a los espectadores y les sorprende cantándoles individualmente una canción que cree puede gustarles por su aspecto y por la energía que desprenden. Con este tipo de obras, Sehgal destaca la importancia del espectador para la obra de arte, que necesita de éste para existir. La elección de una mujer madura en este trabajo subraya que su carga emocional y experiencial es más importante que la sensual. El espectador se encuentra frontalmente con una experiencia emocional y en un ambiente público, no privado, y su respuesta depende tanto de su personalidad como de las circunstancias precisas en las que en ese momento se halla. Las obras de Tino Sehgal suelen producir reacciones emocionales intensas e impredecibles al ser fruto de una colaboración con alguien hasta entonces desconocido.

Donald JuddUntitled (Sin título), 1968, 1985Aluminio anodizado y metacrilato
122 × 155 × 274 cm**Agnes Martin**Untitled No. 7 (Sin título núm. 7),
1997Acrílico y grafito sobre tela
152,4 × 152,4 cm**Giovanni Anselmo**Senza titolo (Verso oltremare)
[Sin título (Hacia ultramar)], 1986Piedras, lienzos y pintura mural
330 × 170 × 525 cm**Druce Nauman**Shit in Your Hat - Head on a Chair
(Caga en tu sombrero - Pon la
cabeza sobre una silla), 1990Videoinstalación: retroproyección, vídeo
transferido a DVD (color, sonido), silla de
madera y busto de cera**Xavier Grau**Sense títol (Sin título), 1991Acrílico sobre tela
200 × 235 cm**Peter Halley**Cell with Conduit (Celda con
conducto), 1988Acrílico y Roll-a-Text sobre tela
152,5 × 320,2 cm**Jonathan Lasker**Natural Order (Orden natural),
1993Óleo sobre tela
196 × 244 cm**Juan Uslé**Asa - Nisi - Masa, 1994-1995Pintura vinílica, dispersión y pigmentos
sobre tela
244 × 153 cm**Richard Deacon**Untitled (Sin título), 1987Madera laminada
160 × 185 × 64 cm**Tony Cragg**Mollusk (Molusco), 1987Acero
77 × 85,5 cm; 257 × 80 cm; 72 × 121 cm**Andreas Gursky**Theben, West (Tebas, Oeste),
1993Fotografía en color
183 × 144 cm**Hiroshi Sugimoto**Sea of Japan (Mar del Japón),
1987English Channel, Weston Cliff
(Canal de la Mancha, acantilado
de Weston), 1994North Pacific Ocean, Mt.
Tamalpais (Océano Pacífico del
Norte, monte Tamalpais), 1994Lake Michigan, Gills Rock
(Lago Michigan, Gills Rock), 1995Fotografías en blanco y negro
42 × 54,2 cm**Tino Sehgal**This You (Este tú), 2006*Performance*

The exhibition **LANGUAGE** concludes the **THREE NARRATIVES** series, which, since the first show opened in the autumn of 2014, has offered visitors to CaixaForum Barcelona an opportunity to experience the “la Caixa” Collection of Contemporary Art from a new perspective. The Collection, one of the most important in Europe, has been built up since the 1980s in parallel with the evolution of the art world and the emergence of new artists and subjects. It focuses particularly on collective concerns, the increasingly important role of memory in relation to the immediacy of the environment, and the search for refined, essential forms of expression.

PARTICIPATION, MEMORY and **LANGUAGE** are the three leitmotifs that critic, writer, curator and museum director Enrique Juncosa came up with for this exhibition series, which he has explicitly related to contemporary narrative and film. There is no single discourse, no explanation that ties everything together, no one-way journey. Instead, we find ourselves in a garden criss-crossed by endless forking trails, like the one imagined by Jorge Luis Borges in one of his stories rooted in Eastern philosophy. Rather than a succession of rooms in museums, ordered chronologically by school or style, like motorways or main roads of knowledge, we are faced with a labyrinth that invites viewers to find their own way.

With the aim of posing questions to the visitor, of getting each individual to participate and inviting him or her to construct the meaning of the works, Enrique Juncosa has brought together pieces that do not usually share the same spaces in exhibition rooms. **LANGUAGE** invites us to rethink the contribution of Minimalism in the 1980s and its legacy of rigour, precision and essential beauty, which connect with poetry and philosophy. Is art form or a language? To what extent can it dispense with the subject? Do proportion and geometric beauty generate more authentic emotion when they are not linked to any expressive content?

The “la Caixa” Collection of Contemporary Art was established just when the influence of Minimalism was at its peak. Some of the pieces presented in the exhibition—such as those by **Donald Judd, Giovanni Anselmo** and **Bruce Nauman**—are considered seminal works in the art of the 1980s. The show also examines the relationships of contiguity, reflection and influence between Minimalism and various movements (such as New British Sculpture, represented by **Tony Cragg** and **Richard Deacon**), languages (the photographs of **Andreas Gursky** and **Hiroshi Sugimoto**), and in relation to painting and drawing: **Xavier Grau, Jonathan Lasker, Peter Halley, Juan Uslé** and **Agnes Martin**. The aspiration towards the ineffable and the intangible crystallises in the final artwork, a performance work by **Tino Sehgal** which, once again, addresses the role of the viewer and the importance of participation. The paths converge again in the corner of the garden.

Social Projects “la Caixa” gratefully acknowledges the collaboration of the artists who have participated in *Three Narratives* and, in particular, the work of the curator, Enrique Juncosa, who has created a thought-provoking and integrative discourse.

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 way that is both reflective and dynamic. 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 the Düsseldorf School of Photography in Germany, 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).

LANGUAGE brings together a much more heterogeneous group of artists than the previous exhibitions in the series, exploring the rich legacy of Minimalism through paintings, sculptures, photographs and a video installation. Minimalism emerged in the United States, particularly in the wake of *Primary Structures*, an exhibition presented at the Jewish Museum in New York in 1966. The artists associated with the movement, some of whom were also the authors of brilliant theoretical and critical texts, argued that the meaning of an artwork should be found in its formal characteristics, rejecting the possibility of metaphorical, symbolic, religious or sociopolitical readings. The Minimalists developed languages that shunned illusionism, expressiveness and the subjective, focusing instead on geometry and the specific qualities of works: form, colour, surface, volume, and so on. In their pursuit of a new language that was objective and neutral, they also used industrial materials of the kind that surround us in our everyday lives. The ideas put forward by the Minimalists have been highly influential and have even led to the creation of artworks whose *raison d'être* is to challenge them.

The exhibition starts with a work by Donald Judd that encapsulates these ideas. Judd is one of the key figures in the movement (which includes other artists represented in the **“la Caixa” Collection of Contemporary Art**: Robert Mangold, Carl Andre, Sol LeWitt and Robert Ryman). The next work is a painting by Agnes Martin, an artist often associated with Minimalism because her works are constructed almost exclusively using carefully drawn parallel lines in compositions that tend towards the monochrome. The artist’s language and reduced formal vocabulary suggest a connection to Minimalism, but her static images also point to ecstatic ideas, though they do so in formal terms. In this way, they reflect the spiritual traditions that lie at the roots of abstraction and are at odds with the materialistic premises of Minimalism.

By the late 1960s, however, against a backdrop of increasingly radicalised

political positions—evident in the events of May 1968 in France, the civil rights movements opposing the Vietnam War in the US, and the so-called counterculture that developed in major Western cities—many artists were asserting the importance of and need for meaning. Form remained significant, but the materials used, the processes involved in creating an artwork, the place where it was presented, and the metaphorical possibilities it embodied came to be seen as equally important. The neutrality the Minimalists spoke of soon seemed unattainable, and it was not long before a number of different tendencies emerged, including process art, land art and Arte Povera, forms developed in the United States and Europe that now tend to be grouped together under the catch-all of Post-Minimalism. In this exhibition, these ideas are reflected in works by Giovanni Anselmo and Bruce Nauman, who belong to the same generation as Richard Serra, Jannis Kounellis, Richard Tuttle and Mario Merz (all of whom are represented in the **“la Caixa” Collection of Contemporary Art**) and whose aesthetic approaches are similar to those of these artists. Working in the field of sculpture, which underwent a veritable revolution in those years, these artists introduced new materials, including soft and ephemeral elements, foregrounding their physical characteristics and behaviours in a continuation of the formalism of Minimalist works, though with a less dogmatic attitude.

As early as the 1980s, people began to talk about ‘new abstractions’, or Post-Minimalist abstraction (referring in some cases to artists who had begun working in the previous decade), identifying a formal revolution in painting equivalent to the one that had already taken place in sculpture. The elaboration of this discourse was no doubt delayed by the fact that in the years when Minimalism was emerging there was much talk of the ‘death of painting’, which was viewed by many influential theorists as a language incapable of evolving beyond monochrome painting. Artists at the forefront of this new abstraction included Juan Uslé,

Xavier Grau, Peter Halley and Jonathan Lasker (along with many others represented in the “la Caixa” Collection of Contemporary Art, such as Fiona Rae, Günther Förg, Bernard Frieze, Sean Scully, José María Sicilia, Gerhard Richter and Helmut Dorner). In different ways, they all see the legacy of abstraction not as an end in itself, but rather as a means of addressing a broad range of issues. The work of this group of international painters is related to New British Sculpture, a term that describes a loose grouping of young British artists that emerged around the same time, represented in this show by pieces by Tony Cragg and Richard Deacon.

In the 1990s photography became the focus of a great deal of interest that continues to the present day. This was thanks in large part to the German artists associated with the Düsseldorf School of Photography, a group of photographers who studied at the Kunstakademie Düsseldorf. This artistic development is represented in the show by the work by Andreas Gursky, though, once again, works by other artists included in the collection—Thomas Struth and Thomas Ruff—could also have served this purpose. These artists are heirs to the ‘objective’ tradition initiated by Bernd and Hilla Becher, who took highly neutral black-and-white photographs of industrial buildings. The new German photographers showed off their technical skills in large-format photographs that are often self-referential. This interest in photography as a self-reflective medium soon became widespread. We have also included in the exhibition four works by the Japanese artist Hiroshi Sugimoto, another exemplar of this new objectivity and the creator of photographs that show great technical mastery, underscored by his use of black and white.

The fact that several of the works by the artists featured in the show do not have titles probably reflects the Minimalist legacy. The works speak for themselves, so titles are unnecessary, and when they do exist, they are not always descriptive. That does not mean, as we have already noted, that these works cannot incorporate a

critical take on formalist discourse. It seems clear, moreover, that the new aesthetic ideas that emerged later—for example, those advocated by relational artists from the late 1990s on—make us see the works that preceded them differently; we are no longer able to extrapolate the context from which they emerged. For this reason, and also to remind visitors that the show belongs to a series of related exhibitions, the final work presented in **LANGUAGE** is one by Tino Sehgal, an artist who works with actors and singers to create ephemeral pieces that live on only in the viewer’s memory, and which are constructed through the encounter between their interpreters and those who witness them. Simply by virtue of the generation to which the artist belongs, there is a link between Sehgal’s work and the first exhibition in the series, which focused on the theme of ‘**participation**’, though he also plays with ‘**memory**’, and his work is the result of a rigorous, specific ‘**language**’ that rejects the object and its documentation.

This piece by **Donald Judd** (Excelsior Springs, Missouri, 1928 – New York, 1994), designed in 1968 and remade in 1985, is characteristic of his work, which is always composed of simple geometric forms such as the cube and the rectangle. It is also representative of his oeuvre in its constituent materials: anodised aluminium and Perspex, both part of his usual repertoire, which also includes stainless steel, brass and metallic finish paints. Judd, who had gained attention as an art critic before coming to prominence as an artist, argued that artworks could only be considered as standalone objects since their meaning was only true if it could be empirically verified by describing them. His work thus reflects rigorous theoretical positions that extend even to its placement in the exhibition space, and he employs an elegant, surprisingly sensuous language grounded in very precise ideas.

Untitled is a form made by welding together five aluminium sheets to create a kind of box that is open on one side. It does not suggest any external reference. Part of what we could call the inside of the work, roughly the half furthest from the opening, is covered with blue Perspex. Like other pieces by the artist, this work assumes the status of an ideal sculpture: we know exactly how it is made and what it is, and we understand it as a unitary form. The viewer has to move around the work, which conceals no secrets, though the blue colour of the interior could be read as a metaphor for the sense of possibility it embodies, an idea almost certainly intended to be ironic given that expressive or subjective elements are not accentuated.

✕

Canadian artist **Agnes Martin** (Macklin, Canada, 1912 – Taos, New Mexico, USA, 2004) lived in the United States from 1932. Her work serves as a link between the expressionist colour fields of Barnett Newman and Mark Rothko, and the systematisation of the Minimalists. Martin started exhibiting the 1950s in New York and by the following decade had developed her characteristic language, defined by subtly vibrating grids set against monochrome backgrounds with slight tonal variations. The stripped-down, rigorous nature of this precise, repeated language was seen in direct formal relationship to Minimalism, which was emerging at the time, though Martin’s work clearly explored different spiritual and semantic issues. In 1967 she left New York and moved to New Mexico to get away from the vanities of urban life, a move that seems consistent with the meaning conveyed by her work.

Untitled No. 7 (1997) is a painting from the artist’s mature period that belongs to a series of square-format works (her preferred format) composed of pastel bands of colour that float on white backgrounds. In *No. 7*, blue and pink bands (two of each) alternate against a white background visible in five narrower strips. The alternation of colours lends the composition a sense of slow vertical movement, ascending or descending, while the horizontality of the bands also suggests lateral expansions. The bands of colour are separated by graphite lines, drawn freehand, that imbue the image with a kind of restrained emotion. Martin’s subtle spaces composed of light and colour suggest contemplation, inward withdrawal, meditation, calm, silence and illumination—all achieved thanks to the artist’s firm grasp of the possibilities offered by the language of painting: form, colour, light, texture and surface.

✕

Giovanni Anselmo (Borgofranco d'Ivrea, 1934)—one of the key figures of Arte Povera, the Italian Post-Minimalist movement—embarked on his career in the mid-1960s. A defining feature of his work is the confluence of the conceptual, the poetic and the material in pursuit of a dimension we might call metaphysical. The concepts of gravity, weight, mass, energy and balance have been a constant feature of his work. In 1980, Anselmo began an extensive series of works entitled *Verso oltremare*, to which this imposing untitled work belongs. Ultramarine is a colour that came to Europe from the East Indies, beyond the sea (the Italian word *oltremare* means both 'ultramarine' and 'overseas'). Anselmo uses the colour as a metaphor for a place that is beyond everything and can only be reached through acts of imagination or creation. The work presented in the exhibition consists of a number of blocks of granite piled on top of a hundred white canvases that lean, one on the next, against the wall of the exhibition space. Painted on the wall above the granite blocks is a small ultramarine rectangle. Anselmo himself has spoken very eloquently about this work, explaining that the painted rectangle acts as a compass that orients the work in two directions, 'one earthly and the other cosmic'. Stones, usually granite quarried in the Alps, are a characteristic feature of Anselmo's work and serve to represent weight. In this case they are raised towards what lies 'overseas', between heaven and earth, as if in flight. The granite blocks also represent colour in painting, for which the canvases serve as a metaphor. The stones give the work a sense of solidity but also express the possibility of going beyond, of floating towards the overseas of the imagination and poetry. They thus function as a metaphor for art, which despite its material and formal nature is able to convey complex and profound meanings that cannot be articulated any other way.

✱

The American artist **Bruce Nauman** (Fort Wayne, Indiana, 1941) is one of the most influential figures on the international art scene. He has worked in a variety of media and is a key figure in so-called Post-Minimalism, which encompasses a number of experimental tendencies that emerged in the late 1960s. His work is often political in tone and explores themes ranging from violence to existential angst. Nauman creates claustrophobic spaces, uses unpleasant sounds, and constructs characters that seem to have stepped straight out of the absurdist plays of Irish writer Samuel Beckett (who wrote in both French and English).

Shit in Your Hat – Head on a Chair is an installation consisting of a wooden chair with a wax bust attached to the seat. The chair is suspended on a wire that hangs from the ceiling, in front of a screen on which we see a back-projected image of a mime artist. The entire composition has a strong theatrical component and is suggestive of a stage. The mime obeys an off-screen voice that issues a series of absurd, senseless instructions involving a hat, a table, and her own body. In doing so, she ceases to be a person and becomes a puppet with no will of its own. At this point, we come to see the chair as an object that symbolises terrible things such as police interrogations, torture, and executions by electrocution. The cramped space in which the on-screen character finds herself also suggests the idea of a cell. Nauman has used mimes and clowns in other works, turning them into androgynous, abstract, and rather unsettling human figures. They appear ridiculous or illogical; lacking the freedom to act, they can only conform to their predetermined roles. In *Shit in Your Hat – Head on a Chair*, the figure must submit completely to arbitrary orders, a clear reference to our defencelessness against power and to the division of labour and of social roles.

✱

Xavier Grau (Barcelona, 1951) began his career in the 1970s within the framework of Minimalism, specifically the French theoretical version of the movement known as *peinture-peinture* ('painterly painting'), which held that painting should be completely autonomous. The artist's first works were featured in an exhibition entitled *Per una crítica de la pintura* (Galería Maeght, Barcelona, 1976), the catalogue for which featured a foreword by Antoni Tàpies. However, Grau soon grew disillusioned with the theoretical principles that had initially underpinned his work and started to incorporate expressive elements in emotive spaces, in paintings that can even include figurative elements. *Sense títol* illustrates the reduced palette Xavier Grau began to use in his work from the early 1990s. In this piece, white, red and brown predominate in a composition that tends toward the monochromatic, but with many nuances and variations. The image as a whole is abstract, though some elements are painted as if with representational intent: circular shapes like the wheels of old ships start to emerge from cylindrical forms, suggesting mechanical gears and ideas related to direction. At the same time, everything seems improvised, on a magmatic, chaotic surface where drawing, line, colour, form, atmosphere and geometry all converge, and where the artist's sense of humour is also evident. *Sense títol* is a dynamic painting constructed out of multiple contradictions in its direction, which reflect the thought and action of the painter as he paints, pointing to corrections and doubts, but also expressing the festive, hedonistic joy that comes from the act of painting, possibly as a kind of cathartic dance.

✱

American artist **Peter Halley** (New York, 1953), also a noted writer on art theory, started exhibiting in the mid-1980s. Right from the start of his career, his paintings were characterised by the use of synthetic materials such as acrylic paints (Day-Glo and Roll-a-Tex), bright, artificial colours, and images constructed out of rectangles, squares and straight lines or bands. His pictorial language owes a clear debt to Minimalism in its formal aspects, but in his writings, where he eloquently discusses French post-structuralism, he explains that they are related to architecture and technology, which serve as metaphors for a vision of society as a prison. This clearly sets his work apart from formalism and its utopian temptations or aspirations.

Cell with Conduit is a painting that makes this very clear, even in its title. It should be understood, first of all, as a work that refers to architecture: a cell is both a place of confinement in a prison and the smallest possible habitable unit. When the word 'cell' is juxtaposed with 'conduit', however, the first word can also be understood as referring to a way station on a much vaster circuit. Some of Halley's pieces appear to be images of technological conduits, such as those found inside computers, monitors, TVs and telephones. His work thus becomes a sociopolitical commentary on the way we live and the nature of the society we have created. *Cell with Conduit* is an elongated, horizontal piece in two tones of orange, painted in an inexpressive way. Inside the rectangular space of the painting, we see another rectangle, probably the cell referred to in the title, above a line or band in the same colour that runs right across the painting, suggesting continuity. It is this line that we understand as the conduit. Halley recreates the utopian aesthetic of modern abstraction but adds a critical subtext.

✱

Like Halley, **Jonathan Lasker** (Jersey City, New Jersey, 1948)—also American and a brilliant writer on art theory—was one of the key figures behind a renewed interest in abstract painting in the United States in the second half of the 1980s. His work constitutes a metalinguistic analysis of abstraction. Working from small preliminary studies in pen or marker, he paints large pictures with intense colours. On the surfaces of these images, graphic signs, brushstrokes and abstract forms appear to float, comprising an index of the units that can be used to convey meaning in painting.

In *Natural Order* a series of notched rectangles are laid out in four horizontal rows. The rectangular shapes are very small in the top row and become progressively larger in each of the three below it, with the last row occupying almost the entire lower half of the painting. As they get bigger, naturally fewer of the shapes fit in each successive row. All the rectangular forms are filled with a tangle of curved green lines that form a kind of mesh. The shapes float against a background full of lines that form the same kind of mesh, but here the lines are red. This regular order is disrupted at three points: two of the shapes in the second row, in the upper right part of the canvas, are painted solid green; two irregular shapes, containing the same mesh of curved lines but in black, float on the left side of the painting; and in the lower right part of the canvas there is a brown shape, formed by a thick line that folds back on itself. Like many works by Lasker, *Natural Order* is a large-format painting in which three types of figures float in a balanced composition executed in a limited number of non-naturalistic colours. The artist's painting is reflexive and self-referential. The 'natural order' of the title may refer simply to the repeated rows of rectangular shapes, or it might point to the possibilities inherent in painting as a means of creating other orders that require thought and call on us to reflect.

✖

Juan Uslé (Santander, 1954), a part-time resident of New York since 1986, is one of the most internationally recognised Spanish artists. His early expressionistic approach to painting was followed by a period in which he produced dark, romantic seascapes, and in the early 1990s he developed a metalinguistic, purely abstract style. Uslé works directly on the canvas without using sketches. His brushstrokes, which are sometimes methodical and repeated, can form broad, rhythmic weave patterns that echo breathing and the beating of the heart. When asked about the origin and meaning of *Asa – Nisi – Masa*, Uslé replied that the work grew out of two distinct memories. One related to his first encounter with painting, when his attention was drawn to a gloomy portrait of a nun that hung in a rural convent where his parents worked during his childhood. As he looked at the painting and moved around in front of it, Uslé noticed that the nun's eyes always followed him, the same feeling evoked by the three white lines that run across the canvas at different heights. The second memory is of a metal grille with spikes between which a small child's head would fit, an image suggested in this piece by a second series of luminous horizontal lines. These ones, orangey brown in colour and more numerous than the white streaks, are set against a dark background and marked intermittently by white points. The image as a whole is bursting with energy and brings to mind the points of light we glimpse from the window of a car or train as it speeds through the night. According to the artist, each white streak corresponds to one of the three mysterious words that appear in the title of the work, which refer to a magic or incantatory formula. Uslé's painting is a repository of lived experiences transformed into a pulsing, joyful language.

✖

Richard Deacon (Bangor, Wales, United Kingdom, 1949) is one of the leading figures in the movement known as New British Sculpture. His work reflects the influence of Minimalism in several ways. First, it is evident in his preference for industrial materials such as stainless steel, galvanised steel, brass, copper, carpeting, linoleum and laminated wood, which he manipulates and puts together in ways that show their constructive elements: screws, nails, brackets, rivets, glue, and so on. The visibility of these components enables the viewer to understand the fabrication processes involved and the idea that has given rise to each piece. Although Richard Deacon prefers organic, curved forms and does not reject their metaphorical potential, his works remain abstract and self-referential. This piece belongs to a series in laminated wood that the artist produced in the late 1980s, when he came to international recognition. In 1987, he was awarded the Turner Prize, his work was the subject of a retrospective at the Whitechapel Art Gallery in London, and he produced a large-scale outdoor project in Münster. The work featured in this exhibition is open or hollow in form, slightly ovoid, and stands directly on the floor. The layers of wood are joined with red glue that is plainly visible, which gives the composition an unfinished air and reveals the process used to make it in a way that is typical of the artist's work. Deacon has said he prefers to create hollow forms to emphasise that the works conceal nothing.

✖

Tony Cragg (Liverpool, United Kingdom, 1949), another leading figure in New British Sculpture, has produced work in a broad range of registers. He has created works composed of objects arranged on the floor or wall, as well as freestanding pieces. He employs many different materials, including found objects made of plastic and wood, industrial elements, everyday objects, and more traditional sculptural materials. His work ranges from precise representational (though not realistic) images and forms to purely abstract pieces. Cragg made *Mollusk* at a time when he was in transition from pieces composed by arranging various coloured objects to works based on a simpler compositional approach. In this piece we see three freestanding abstract pieces made of steel, presented one next to the other in the form of an open angle. The form of the piece in the middle, the tallest of the three, recalls a shell or bullet. One of the lateral pieces resembles a bowl, and the other looks something like an upside down mushroom, or perhaps a half-deflated wheel lying on its side. The three forms have a utilitarian look to them, though their functions are in no way made explicit. The title of the work is hermetic, or at least unsettling, suggesting natural, constantly-evolving organic forms, or perhaps drawing a parallel between artistic work and the mechanisms usually associated with the natural sciences. The industrial appearance of the three forms evokes the idea of functionality and technical progress.

✖

German artist **Andreas Gursky** (Leipzig, 1955) is one of the leading figures in contemporary photography. He works with a very small camera and visits the sites he wants to photograph several times to achieve what he describes as ‘mental images’. In some cases he digitally manipulates his photographs. According to the artist, this is not to create effects he did not actually see, but rather to reflect aspects which, for technical reasons, the camera alone was unable to capture. Even when they show crowds of people, his images always convey a sense of objectivity, clarity and monumentality, though an attentive gaze is required to detect the numerous details that characterise his work. Since the 1990s Gursky has used large, immersive formats that make viewers feel they could walk through the spaces shown (an approach that differs from his early work).

Theben, West is a landscape, though its format is almost vertical. In this case, the chosen format gives the picture a great sense of depth, which is reinforced by the content of the shot. The photograph shows what appears to be an aerial view of archaeological ruins. In the centre we see a straight road that functions as a vertical axis, which finds continuity in other lines formed by the remains of straight, parallel walls, and in the vertical line drawn by the queue of visitors. The horizontal strip of the parking area intersects with the road to form a cross. As in all Gursky’s images, what is striking here is the sharpness and definition of what we see, which is probably much greater than we would be able to see with our unaided vision. It is because of this feature that his work often evokes the sublime landscapes of German Romanticism, in which people are minor, irrelevant figures within the natural world. *Theben, West* perfectly exemplifies this aspect of his work. Here the human figures wander among the ruins in a desert environment that contrasts with the fertile, cultivated land along the Nile that can be seen in the distance.

Hiroshi Sugimoto (Tokyo, 1948), who has lived in New York since he began exhibiting in the mid-1970s, is heir to two distinct traditions: the documentary photography of the American West Coast—epitomised by the landscapes of Ansel Adams, which hark back to the Romantic landscape tradition—and the tradition represented by Minimalism. The latter connection is reflected in his preference for series and repetition, as well as in his critical approach to photographic realism, evident in the metalinguistic approaches he deploys in his work, which explores, among other things, the nature of the medium itself. Sugimoto’s work reflects an awareness of the possibility of its emotional impact, presenting images that often approach the sublime. He also engages in an analysis of the medium, questioning the view that photography—which can easily be used to manipulate reality—is an objective medium.

These four pieces belong to one of the artist’s best-known series, consisting of numerous seascapes shot in different parts of the world. The series, which he started working on in Jamaica in 1980, is made up of images that are always similar but contain many nuances. They resemble each other in terms of the composition obtained: two horizontal rectangles created by the dividing line of the horizon that separates the sea and the sky. And they differ because, depending on the time of day, the contrast between the sky and the sea is more or less marked. In some cases, mist blurs the horizon, lending the image as a whole a greater sense of ambiguity. The photographs always present a broad visual field that emphasises the idea of distance. All the images are alike, even though shot in places that may be separated by great distances. This draws attention to the gulf that can lie between our understanding of what we see and reality. The series also evokes a sense of meditation and inward withdrawal.

✕

Tino Sehgal (London, 1976) is an artist with a British, Indian and German background who lives in Germany. He first trained as a choreographer and worked with such groundbreaking companies as Les Ballets C. de la B. His works—which he calls ‘constructed situations’, a term borrowed from Guy Debord—are presented in museums and galleries rather than theatres. The pieces are always ephemeral and are never officially photographed, so they live on only in the memory of those who witness them. To create these situations, Sehgal uses the raw material of voice, language, movement, and interaction between what he calls ‘interpreters’ and the audience. He has produced highly complex projects, including *These Associations* (Tate Modern, London, 2012), which involved 70 interpreters. *This You* requires a female singer over the age of 40 who engages with visitors and surprises them by singing them a song she thinks they may like based on their appearance and the vibe they give off. In works of this kind, Sehgal emphasises the importance of the viewer, without whom the artwork cannot exist. The fact that it is a mature woman who appears in the work highlights that the depth of her emotion and experience is more important than her sensuality. The viewer is directly confronted with an emotional experience in a public space. The way each individual responds will depend on their personality and the particular circumstances they find themselves in at the time. Tino Sehgal’s works often evoke intense emotional reactions, the precise nature of which cannot be predicted given that they are the result of interaction with previously unknown individuals.

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.

**DONALD JUDD
AGNES MARTIN
GIOVANNI ANSELMO
BRUCE NAUMAN
XAVIER GRAU
PETER HALLEY
JONATHAN LASKER
JUAN USLÉ
RICHARD DEACON
TONY CRAGG
ANDREAS GURSKY
HIROSHI SUGIMOTO
TINO SEHGAL**



Obra Social "la Caixa"