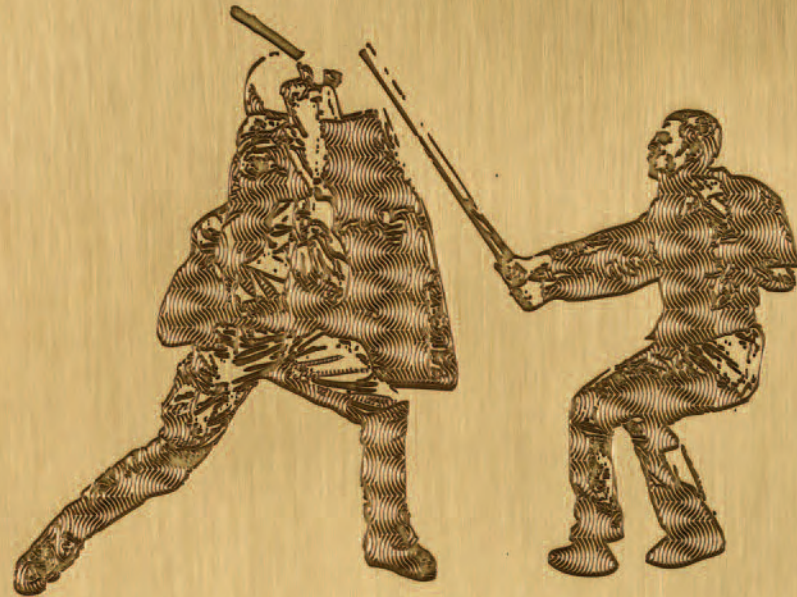


Carlos Garaicoa

Orden Inconcluso / Unfinished Order



Carlos Garaicoa

Orden Inconcluso / Unfinished Order

Madrid 23|11|2014-8|3|2015

Oslo 16|4|2015-23|8|2015

Múnich 9|6|2016-4|9|2016

Comisario / Curator: Agustín Pérez Rubio



Esta versión forma parte de la Biblioteca Virtual de la **Comunidad de Madrid** y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma.



www.madrid.org/publicamadrid

Índice / Index

4	Prólogo	3
8	Foreword	
15	Paseando la ciudad: <i>Orden Inconcluso</i>	
23	Walking the City: <i>Unfinished Order</i>	
	AGUSTÍN PÉREZ RUBIO	
31	Una ciudad que se piensa a sí misma	
37	A City that Thinks of Itself	
	IVÁN DE LA NUEZ	
42	Obras / Works	
187	Carlos Garaicoa: anotaciones inconclusas sobre una práctica artística	
201	Carlos Garaicoa: Annotations on an Artistic Practice	
	ENTREVISTA DE / INTERVIEW BY SUSET SÁNCHEZ	
216	Obras en exposición en CA2M / Works in exhibition at CA2M	
220	Biografía	
222	Biography	
224	Créditos / Credits	

Carlos Garaicoa

CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO, MADRID

23 de noviembre 2014-8 de marzo 2015

NASJONALMUSEET – MUSEET FOR SAMTIDSKUNST / MUSEO DE ARTE

CONTEMPORÁNEO, OSLO

16 de abril-23 de agosto 2015

MUSEO VILLA STUCK, MÚNICH

9 de junio-4 de septiembre 2016

Es para nosotros una alegría y orgullo presentar esta exposición itinerante y colaborativa de Carlos Garaicoa en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo de Madrid, la Fundación Botín de Santander, el Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Oslo y el Museo Villa Stuck de Múnich.

Carlos Garaicoa es uno de los artistas más destacados de la escena artística internacional. Su obra, que comprende instalaciones, dibujos, vídeo, fotografía y escultura, se ha presentado en las Bienales de Venecia, São Paulo y La Habana así como en documenta. Ha realizado exposiciones individuales en el MoCA de Los Ángeles, el ICA de Filadelfia, el Royal Ontario Museum y el Irish Museum of Modern Art, entre otras instituciones. Además, sus trabajos se pueden encontrar en las colecciones privadas y los museos de todo el mundo.

Nuestro esfuerzo conjunto, con una itinerancia por tres países, reúne las obras de producción más reciente concebidas específicamente para esta exposición dentro de un contexto que se remonta a principios de los años dos mil.

La mayoría de los trabajos que presenta esta muestra están relacionados con la política o con la poética del espacio, la dialéctica y las dicotomías inevitables de la utopía y la distopía, la belleza de las ruinas y la desilusión de los sueños rotos, el empoderamiento del cuerpo social frente a las estructuras de poder cinceladas en la piedra de suntuosos

edificios, lo frágil y lo transparente junto a lo duro y lo pesado, la poesía de la calle frente a los eslóganes de los palacios.

Garaicoa está considerado como un gran urbanista y gran parte de su trabajo implica una respuesta a las ciudades. “Todos los días camino por la ciudad y siento su intensidad”, afirma el artista. “Para que mi trabajo progrese, necesito experimentar esa contradicción que late entre la belleza de la ciudad y sus terribles realidades”. Asimismo, Garaicoa ha reconocido la poderosa relación que existe entre su trabajo y los modelos literarios de la ciudad, especialmente el concepto de ciudad como espacio simbólico tal y como aparece en la obra de los escritores Jorge Luis Borges o Italo Calvino. Es precisamente la combinación de la dimensión poética de la obra de Garaicoa en diálogo con los aspectos políticos que ha tratado con mayor frecuencia en los últimos años lo que aporta a su trabajo esa cualidad tan intrigante y poderosa.

La exposición de Madrid posee un significado especial ya que la ciudad se ha convertido en el segundo hogar del artista y el lugar donde tantas de sus obras se materializan y ejercen su impacto directamente sobre la realidad. Es un brillante espectador que estudia minuciosamente cada detalle de lo que ve diariamente. El CA2M está situado en una ciudad periférica, un lugar donde la experiencia de la ciudad se ve reforzada. El museo ha organizado recientemente muestras que proyectan una mirada similar sobre la ciudad y que pretenden cuestionar su orden político. Teresa Margolles se centró en la turbulenta realidad de Ciudad

Juárez. Halil Altindere abordó los conflictos de aburguesamiento que están surgiendo en algunos barrios de Estambul. Rabih Mroué dirigió nuestra mirada hacia los sucesos de la Primavera Árabe que emergió en las plazas públicas de muchas ciudades de Oriente Medio. Lara Almarcegui se fijó en aquello que el ojo no puede ver en Madrid al revelar lo que existe bajo la superficie de la ciudad, una segunda metrópolis de túneles, búnkeres, ruinas y alcantarillas.

En el Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Oslo, la exhibición de Carlos Garaicoa enlaza con una serie de exposiciones de otros destacados artistas internacionales tales como Tacita Dean, Runa Islam, Allora & Calzadilla, Nicolas Hlobo y Fiona Tan. Además, será la primera muestra completa de la obra de Carlos Garaicoa en los países nórdicos y se presenta en un momento en el que el tejido urbano de la capital de Noruega está inmerso en un proceso de rápido cambio que implica una remodelación y una restructuración urbana de gran envergadura.

En Múnich, la exposición se podrá visitar dentro del contexto que proporciona la casa de un artista construida entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Concebida y diseñada por el propio Franz von Stuck como taller y como espacio de representación, Villa Stuck está situada a las afueras del centro de Múnich, en Prinzregentenstrasse, un bulevar que alberga algunas de las instituciones culturales más destacadas de la ciudad. Afín a la trayectoria de una serie de exposiciones colectivas contemporáneas tales como *The short century: independence*

and liberation movements in Africa 1945–1994, Shanghai modern and common grounds, así como de las exposiciones individuales de Ahmet Ögüt, Richard Jackson o Amie Siegel, la muestra de Carlos Garaicoa en Villa Stuck enfatiza uno de los principales objetivos del museo, la presentación de una perspectiva internacional sobre el arte contemporáneo.

Queremos expresar nuestro agradecimiento ante todo al artista por su inspiradora obra, por su compromiso y su entusiasmo, así como a AC/E Acción Cultural Española por su labor como promotor de la cultura española en España y el extranjero, y por su colaboración en esta exposición, ya que ha representado una de las principales fuentes de financiación de este magnífico proyecto.

Igualmente queremos dar las gracias a todas las colecciones públicas y privadas que han prestado generosamente sus obras para la exposición y, con ello, han hecho posible crear esta visión de conjunto. Del mismo modo, agradecemos su colaboración a las galerías de Carlos: Galleria Continua, San Gimignano/París/Pekín, a Elba Benítez, Madrid y Barbara Gross, Múnich. Dirigimos nuestros más sinceros agradecimientos a los autores del catálogo, Iván de la Nuez, Suset Sánchez y a Agustín Pérez Rubio, que ha sido además el espíritu rector del proyecto.

Dedicamos un agradecimiento especial a los equipos del proyecto de cada una de las instituciones por el maravilloso trabajo que han llevado a cabo.

En Oslo deseamos dar las gracias particularmente a la responsable del proyecto, Marthe Tveitan, a Line Engen y a Liva Mork por su programa educativo, a Rune Andreassen y a su equipo de técnicos de exposiciones, así como a Eivind Johansen por garantizar la fluidez de la logística.

En Múnich queremos dar las gracias a Verena Hein, comisaria y directora de exposiciones, y a su equipo por la ejecución de este proyecto, así como a Anne Marr por el programa educativo que acompaña la exposición.

Deseamos a todos los visitantes que disfruten del fascinante universo de sueño y conflicto de Carlos Garaicoa a través de estas exposiciones.

Ferran Barenblit. Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid

Sabrina van der Ley. Nasjonalmuseet, Museum of Contemporary Art, Oslo

Michael Buhrs. Museum Villa Stuck, Múnich

Carlos Garaicoa

CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO, MADRID
November 23, 2014 – March 8, 2015

NASJONALMUSEET, MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, OSLO
April 16 – August 23, 2015

MUSEUM VILLA STUCK, MUNICH
June 9 – September 4, 2016

We are very happy and proud to present a collaborative travelling exhibition of Carlos Garaicoa at the CA2M Centro de Arte Dos de Mayo in Madrid; Fundación Botín, Santander; the Nasjonalmuseet's Museum of Contemporary Art in Oslo and the Museum Villa Stuck in Munich.

Carlos Garaicoa is one of the most significant artists of the international art world. His work, which comprises installations, drawings, video, photography and sculpture, has been shown at the Biennials of Venice, Sao Paulo, and Havana as well as at documenta. Amongst others, he has had solo exhibitions at MoCA, Los Angeles, the ICA in Philadelphia, the Royal Ontario Museum, and the Irish Museum of Modern Art, and his work can be found in private collections and museums throughout the world.

Our joint endeavor, touring three countries, brings together new works especially produced for the exhibition in the context of works dating back to the late 1990s.

Most of the work in the exhibition relates to either the politics or the poetics of space, the inescapable dialectics and dichotomies of utopia and dystopia, the beauty of ruins and the disillusionment of shattered dreams, the empowerment of the social body versus power structures chiseled in the stone of sumptuous buildings, the fragile and transparent next to the hard and heavy, the poetry of the street versus the slogans of the palaces.

Garaicoa has been described as a great urbanist and much of his work involves responding to cities. "Everyday I walk through the city and feel its intensity", he has said. "For my work to progress, I need to experience that contradiction between the city's beauty and its terrible realities." At the same time he has acknowledged a powerful relationship between his work and literary models of the city, particularly the concept of the city as a symbolic space as it appears in the work of the writers Jorge Luis Borges and Italo Calvino. It is precisely the combination of the poetical dimension of Garaicoa's work in dialogue with the political aspects he more frequently has been addressing in recent years that makes his oeuvre so intriguing and powerful.

The exhibition in Madrid has a special meaning as the city is the artist's second home and the place where so many of his works materialize and impact directly on reality. He is a brilliant bystander, poring over each detail of what he sees routinely. CA2M is located in a suburb, a place where the experience of the city is intensified. The museum has recently organized shows that similarly look at the city and try to pose questions about its political order. Teresa Margolles focused on the turbulent reality of Ciudad Juárez. Halil Altindere addressed the conflicts of gentrification in some neighborhoods of Istanbul. Rabih Mroué brought our attention to the events of the Arab Spring that emerged in the public plazas of many Middle Eastern cities. Lara Almarcegui looked at what the eye cannot see in Madrid, by unveiling what it is under the city's surface, a second metropolis of tunnels, bunkers, ruins, and sewers.

For the Nasjonalmuseet's Museum of Contemporary Art in Oslo, the exhibition with Carlos Garaicoa follows a series of exhibitions with other important international artists such as Tacita Dean, Runa Islam, Allora & Calzadilla, Nicolas Hlobo and Fiona Tan. It will also be the first comprehensive presentation of Carlos Garaicoa's work in the Nordic Countries and comes at a time when the urban fabric of Norway's capital is undergoing rapid change, with massive remodeling and restructuring.

In Munich, the exhibition will be seen within the context of an artist's house built in the late nineteenth, early twentieth century. Conceived and designed by Franz von Stuck himself as both a workplace and a representational space, the Villa Stuck is situated outside the main city center on Prinzregentenstrasse, a boulevard which is home to a number of Munich's leading cultural institutions. Following in a line of contemporary group shows such as *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945–1994*, *Shanghai Modern*, and *Common Grounds* as well as solo exhibitions by Ahmet Ögüt, Richard Jackson, or Amie Siegel, Carlos Garaicoa's presentation at the Villa Stuck underlines one of the museum's focal aims, which is to present an international perspective on contemporary art.

Our gratitude is due first and foremost to the artist for his inspiring work, commitment and enthusiasm, and AC/E Acción Cultural Española for its support as promoter of Spanish culture in Spain and abroad, collaborating on the exhibition as one of the basis for the financing of this magnificent project.

Our thanks also go to all the private and public collections which have generously lent works to the exhibition and thereby made this survey possible. The same goes for Carlos' galleries Continua, San Gimignano/Paris/Beijing, Elba Benitez, Madrid, and Barbara Gross, Munich. Sincere thanks go to the catalogue authors Iván de la Nuez, Suset Sánchez, and Agustín Pérez Rubio, the *spiritus rector* of the project.

Special thanks are due to the project teams in each institution for their marvelous work.

In Oslo we particularly wish to thank project leader Marthe Tveitan, Line Engen, and Liva Mork for the educational program, Rune Andreassen and his crew of exhibition technicians, and Eivind Johansen for assuring the smooth flow of logistics.

In Munich we wish to thank Verena Hein, Curator and Head of Exhibitions, and her team for the realization of this project, as well as Anne Marr for the educational program to accompany the exhibition.

We wish all the visitors to the exhibitions an engaging journey through Carlos Garaicoa's universes of dreams and conflicts.

Ferran Barenblit . Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid

Sabrina van der Ley. Nasjonalmuseet, Museum of Contemporary Art, Oslo

Michael Buhrs. Museum Villa Stuck, Munich



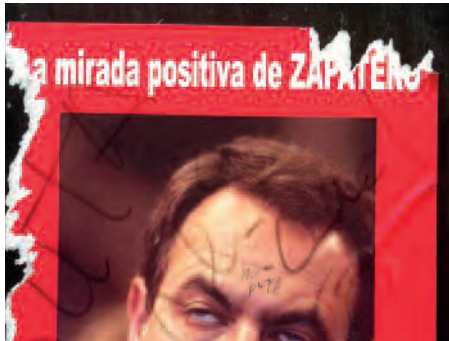
SE ABRE EL TELÓN
Y APARECE RAJOY.
SE CIERRA EL
TELÓN. SE CIERRA
EL TEATRO. SE
CIERRA LA
ESCUELA DE ARTE,
EL
CONSERVATORIO Y
EL CENTRO DE
SALUD.



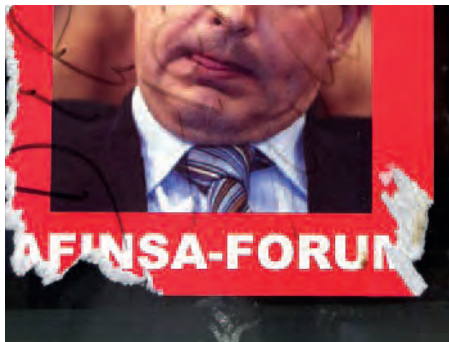
MENOS BATAKADA
Y MAS LUCHA ARMADA



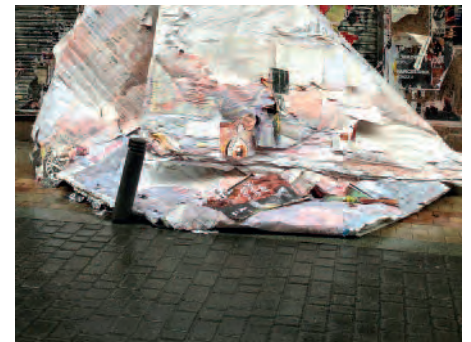
belleza



WOW



RADICAL



Paseando la ciudad: *Orden Inconcluso*

AGUSTÍN PÉREZ RUBIO

Retomo la escritura de este texto justo cuando un acontecimiento importante ha llegado de forma inesperada. Y es que si bien la muestra que inauguramos el pasado 22 de noviembre hunde sus raíces en la propia experiencia personal de Carlos Garaicoa (La Habana, 1967), uno de los referentes fundamentales del arte cubano en las últimas décadas, y un artista que salió a la escena internacional junto a otros destacados creadores cubanos en un intento de apertura artística a través de la Bienal de La Habana y de otros eventos que hicieron captar la atención del público internacional a través de una mirada política y social inserta en los trabajos de muchos de estos artistas; hoy parece que han comenzando a reestablecerse negociaciones diplomáticas entre Cuba y Estados Unidos. Pienso que este hecho le da a la muestra y a la obra de Carlos Garaicoa un sentido más allá de la propia trayectoria internacional del artista; por cuanto los hechos sociales y la historia marcan de por sí las formas de comunicarnos y las maneras en las que es vivida y entendida una sociedad y el arte como parte de la misma.

Si recordamos el caso de Carlos Garaicoa, este tiene sus matices, pues desde los noventa hasta la actualidad siempre ha mantenido un discurso fiel al interés dentro de su obra respecto a los cambios sociales, económicos y políticos derivados de la historia de los siglos XX y XXI, que se codifican en el territorio de la ciudad como campo de estudio, siendo la arquitectura y el urbanismo sus focos principales. Esta labor la ha dejado patente en una larga trayectoria que cada día es más coherente y sólida, y de la que un compendio muy específico es narrado en *Orden*

Inconcluso. En ese sentido, el proyecto toma una palabra como “orden”, contaminada de muchos significados, que van desde el político y religioso al económico y arquitectónico. En el recorrido por *Orden Inconcluso* se despliegan diversas series realizadas por el artista desde los dos mil hasta la actualidad, tendiendo un puente entre la Cuba castrista y las utopías arquitectónicas, para pasar a través del valor económico a posicionarnos en una Europa lastrada por la crisis, donde los poderes vienen sustentados por el imperativo de una falsa identidad europea que hace que el poder individual quede en manos de las macrofinanzas. En este sentido, el proyecto presentado en el CA2M es totalmente consciente de las aseveraciones de un pensador como Michel Foucault —*La arqueología del saber* (1969), *Vigilar y castigar* (1975), entre otros—. La propuesta intenta poner en relación tanto los grandes proyectos sociales de la arquitectura cubana de décadas pasadas, como las nuevas arquitecturas macroeconómicas y las microrrealidades ciudadanas. En un juego paralelo, esta exposición habla de las estructuras económicas globales y de las reivindicaciones locales de la ciudad, del ciudadano y, por ende, del individuo social.

Es cierto que Carlos Garaicoa ya se había encargado antes de todo lo anteriormente comentado, concretamente de los pequeños detalles, al deambular por la ciudad de La Habana en los ochenta y noventa. Extraer pequeñas muestras de edificios, quitar y poner, recomponer y hacer juegos con las partes de las ruinas y de los espacios en la ciudad ya había sido tomado como un ejercicio artístico de la mano de alguien que hacía

planos en papel milimetrado y actuaba del mismo modo que un arquitecto a través de sus investigaciones en el espacio real y en los proyectos de maquetas y dibujos. Aunque estemos más familiarizados con la práctica mixta del arquitecto y del artista, hay que tener en cuenta que desde sus comienzos Garaicoa siempre ha realizado su trabajo artístico bajo el ideario del arquitecto, desarrollando una investigación mixta que no fue bien entendida por el mundo del arte en sus inicios. Quizá fue precisamente ese extrañamiento el que generó esta unicidad transdisciplinar en la obra de Carlos Garaicoa.

De todos modos, en el nuevo proyecto expositivo que nos reúne para esta publicación tienen suma importancia sus orígenes y vivencias, pues aunque siempre han estado presentes de una u otra forma, en esta propuesta Garaicoa toma conciencia de igual modo de dos momentos personales e históricos. Él, que es cubano pero residente en España desde hace algunos años, realiza su primer proyecto contextual alusivo a las dos realidades en las que ha vivido. Por una parte, sus años de desarrollo artístico en un país como Cuba, lleno de contradicciones, entre los movimientos sociales y los valores utópicos que han sesgado parte de las esperanzas de aquel sistema; y por otra, su más cercana y actual confrontación con un país del sur de Europa como España y una ciudad como Madrid, reflejo de la caída de otras utopías, desde otro extremo, el de las sociedades tardocapitalistas y el deseo de un bienestar social. Estos dos polos se unen dentro de las prácticas de la arquitectura y de la ciudad como un verdadero telón de fondo o como escenas desde donde se dan, a

modo de teatro, todas estas coreografías de una acción por la pérdida de un proyecto, entre manifestaciones, pintadas en muros, palabras y actos que reivindican el sentir ciudadano. En cualquier caso, estos trabajos dejan patente la forma que Garaicoa tiene de entender la práctica artística de manera social, reivindicando no solo ciertos discursos al modo de un activista, sino también el carácter formal de los mismos, ya que para él, igual que para cualquier arquitecto, dichos presupuestos deben ir ligados. Ética y estética deben ir de la mano, de otro modo el valor artístico queda menguado y se puede caer en una revalorización de la obra de arte únicamente como discurso político o panfletario, ajeno a toda forma y artisticidad. Nunca lo había pensado, pero quizá este sea también un eje fundamental a la hora de entender el éxito de Garaicoa con la crítica, el público y el mercado. Una tríada que no siempre está bien avenida pero que en el caso de Garaicoa recopila fielmente el sentir social, popular, las citas, así como la estética y plasticidad de la obra artística en pro de un discurso basado en la historia, en el arte, en la sociedad y en los acontecimientos políticos y sociales.

El dispositivo que ha marcado la presentación del proyecto ha sido la calle, es decir, la idea de paseo a modo de *flâneur*, que viene a ser una manera de entender la práctica discursiva pero también la investigación. Para Garaicoa el *flâneur* es tanto el artista, aquel que realiza una acción misma en la ciudad, como el que mira la ciudad como objeto de investigación. El objeto de estudio es también la propia vivencia, y en este caso Madrid como escenario donde a diario Garaicoa enfrenta las

acciones de vivir y pensar el espacio urbano y sus continuos movimientos, tanto los cambios físicos, como las transformaciones sociales del mismo. Este es el recorrido con el cual el ciudadano atraviesa y surca la ciudad como primer protagonista del teatro urbano y foco esencial de la formulación, en primera persona, de las consecuencias de todos los poderes. Esta deriva comienza por presentarnos algunas investigaciones de Garaicoa a principios de la pasada década, en los años en que funda su estudio en La Habana para desarrollar el proyecto *Continuidad de una arquitectura ajena* (documenta 11, Kassel, 2002), en el que se exhibe *¿Es el cuerpo humano igual al cuerpo social?* (2002), como apertura del recorrido y donde se introduce la relación entre el cuerpo humano y la arquitectura. La dimensión del cuerpo social como un concepto angular del marxismo y el materialismo histórico, especialmente desarrollado en los textos de Gramsci, ha sido una preocupación recurrente en la obra de Garaicoa y en su visión de la arquitectura como reflejo de la tensión sobre las funciones de la cultura entre sistema capitalista y socialista. La arquitectura aparece en su obra como una de las herramientas modernas para disciplinar el cuerpo social, como también se podrá observar en otras maquetas incluidas en la exposición.

Si continuamos este paseo por la ciudad, nos encontraremos con una obra que nos lleva al año 2006 con un *Retrato (Europa)*, donde las finanzas son el reflejo de lo que ya Garaicoa empezaba a vaticinar que sería la gran crisis económica iniciada en 2007-2008, y que tendrá las

macrocompañías y macropolíticas europeas como eje central y en la que aún estamos inmersos. Esta pieza contiene las imágenes de las ciudades que componían la Comunidad Europea y el perfil que forman las monedas apiladas como estructuras arquitectónicas a modo de torres de edificios, de monumentos, etc., es el reflejo de las estadísticas de crecimiento de todos estos países. La labor sociológica de Garaicoa nos presenta a través de los euros de cada nación, y de las libras en el caso de Gran Bretaña, el retrato de lo creado. Este paisaje de desniveles que conforma el *skyline* europeo nos pone frente a las desigualdades, idiosincrasias y diferencias de un ente artificial llamado Unión Europea, que con todas las crisis que atraviesa en el presente se resquebraja, aumentando las disparidades entre el norte y el sur. Esta obra se contrapone al deambular, no por las bolsas y las finanzas, sino por las calles de la ciudad, en este caso Madrid, donde Garaicoa vive y, casi como personaje benjaminiano, observa la realidad de los muros y lo que la ciudad quiere decir. En los ocho grandes dípticos de las *Cerámicas Porno-indignadas* (2012-2014), el artista intenta subvertir la publicidad de principios del siglo XX de los azulejos pintados en farmacias, mercerías, ferreterías y almacenes de otra época, y nos devuelve la realidad del sentir actual de la ciudad, entre la protesta, la ironía y casi el chiste social y político con el que ya los españoles, a modo casi grotesco como Valle-Inclán, nos referimos a los acontecimientos y realidades políticas y económicas. Muchos de estos trabajos contienen referencias irónicas a momentos y hechos específicos de la reciente historia política española, desde temas como la corrupción política, la ley del aborto, la legalización

de la marihuana, los desahucios, la historia de las dos Españas, o sobre las libertades sexuales. Todos ellos juegan de forma audaz a presentar el original y la copia, pero justamente con una inversión de los términos. Donde el original es la fotografía, podríamos pensar que es justamente la copia. Mientras que la copia es presentada en cerámica, como objeto físico apoyado sobre la pared. Estas nuevas obras remiten a algunas de las piezas de Garaicoa de los años noventa, donde él establecía esta relación entre lo encontrado, la acción y los significados de las cerámicas u objetos de la ciudad. En ese sentido, trabajos de 1993 como *De cómo el arquitecto centurión perdió su auto*, *Retrato del Arquitecto-Ingeniero Cristóbal Díaz*, *Cuatro animales*, *En busca del Santo Grial* o *Lecciones de Historia* son claros referentes de la exploración de este artista entre los vestigios cerámicos de la ciudad y el registro de los mismos. También hay otras obras donde a veces existe una reformulación de los restos de las cerámicas, como ocurrió en el proyecto *Sloppy Joe's Bar dream* (1995), donde reutiliza las cerámicas de la fachada del mítico lugar para crear una nueva barra de bar. En todos estos proyectos no solo vemos a Garaicoa como observador, sino como accionista visual y catalizador de lo que la ciudad ha dejado en su historia pasada.

Siguiendo este itinerario nos vamos a encontrar una nueva estancia, donde orden y poder se codifican en una sala de alta seguridad que encierra dos joyas en sus cajas fuertes. En ellas, réplicas de oro macizo hechas en miniatura reproducen el Bundesbank alemán, que se contraponen al Banco de España, bajo la vigilancia de un guardia

omnipresente que impone una situación de vigilancia a la entrada de este espacio. Cada pieza contiene su poder en su propia materialización y realización, pero el hecho de que las esculturas de ambos bancos estén de espaldas una a la otra, el poder económico alemán de la Europa de la Sra. Merkel, con el cinturón de acero que ha impuesto a los países del sur, en oposición al Banco de España del actual Sr. Rajoy, con sus continuos casos de corrupción económica, da un fuerte contenido a la obra como instalación. Esto es algo que Garaicoa sabe hacer muy bien, lograr que piezas anteriores o autónomas formulen en un momento determinado una nueva sintaxis que resignifique el contexto y las circunstancias en las que se producen, y en esta muestra creo que se ha logrado con diversas obras realizadas con anterioridad, pero que completadas en serie o presentadas junto a otras propuestas adquieren un nuevo significado.

En la misma habitación de los bancos, algo alejadas de este poder, pero con el mismo valor del preciado mineral, se presentan ocho placas doradas colgadas de la pared a modo de mandamientos donde se leen y escenifican las frases, posturas y sucesos del sentir ciudadano ante este orden y la coerción que ejerce en los individuos, quienes hartos de sufrir protestan y se revelan. En este sentido, en una ciudad como Madrid no podemos olvidar lo que fue para toda una generación de jóvenes, entre los que me incluyo, el 15-M. Este movimiento social fue la reacción a la asfixia de la ciudadanía por parte de determinada clase social, una denuncia por la que los jóvenes en un momento dado dijimos basta. Tras esto, en muchas otras ocasiones, desde la Primavera Árabe a los *Occupy*

movements, se ha dicho basta de muchas formas. Esta contradicción entre los países, sus políticas y economías, frente al clamor social, conlleva que la gente en Grecia o Italia, Colombia o Argentina, llame chorizos o chorros a una casta político-económica que se ha olvidado de lo más importante, de las verdaderas personas que día a día trabajamos y hacemos que el Estado seamos todos. Quizá para un cubano sea algo también que se proclama, pues si bien la revolución ha pergeñado sus eslóganes y las leyendas en las paredes de una ciudad como La Habana, también la gente en otros contextos ha usado la voz, la manifestación, para decir no, como apunta una de esas placas.

Del mismo modo, la instalación *Sin título (Alcantarillas)* (2014) es ni más ni menos un simulacro, puesto que el espectador entra en una calle de la ciudad donde la rebelión y la protesta vienen de abajo, del propio suelo, del asfalto. Este ambiente hace que la ciudad hable y se revele desde el interior, desde lo más profundo, desde el subsuelo, donde los cables de las empresas telefónicas, las grandes eléctricas, las de telecomunicaciones y fibra de vidrio, de agua y gas, vean también invertidos sus eslóganes y logotipos en los reclamos de la gente. Los signos corporativos se han transformado en los dibujos y diagramas económicos en los que resulta explícita la instrumentalización a la que es sometido el ciudadano por estas compañías y multinacionales, con el fin de su solo enriquecimiento y el de algunos individuos que a través de la política han dejado a la población en una verdadera situación de inestabilidad. Si bien el capitalismo en su estrategia macroeconómica

usa las grandes vallas publicitarias del mismo modo que la revolución usa los muros de la ciudad para su propaganda política, los ciudadanos, y en este caso Garaicoa, usan el subsuelo como algo sutil, un sentir desde abajo, cercano al asfalto, a la propia realidad de la ciudad, a sus orígenes y al suelo que pisamos las personas de a pie.

Esa inestabilidad de la que hablaba, Garaicoa la trata en *Entr'acte (après René Clair)* (2014), que no es ni más ni menos que un salto al vacío: esa sensación de estar arriba, de tener un estado de bienestar y euforia, cuando de repente todo se viene abajo. Muchos hemos experimentado ese salto al vacío, el ciudadano al que le han quitado su vivienda, el trabajador que se queda sin empleo, el economista arruinado por su avaricia, o los pobres ancianos a los que les han robado sus ahorros con los fondos tóxicos. En esa inestabilidad es en la que Garaicoa ha fluctuado, desde la Cuba esplendorosa de una arquitectura rotunda y las ruinas en las que se encuentra hoy la ciudad; de la Cuba de cultura y recreo de otros tiempos a la Cuba donde los bloqueos internacionales impiden la llegada de suministros básicos al país. Del mismo modo que en España, donde los intereses de Europa y la conformidad de los políticos han hecho que el ciudadano esté en esta fluctuación, esperando que la economía se recupere para poder salir de ese agujero que lleva años en estado latente.

Buena prueba de ello es que todos estos altibajos se dan en el cuerpo mismo de la ciudad y la arquitectura. En un largo corredor nos vamos a

encontrar con una serie de fotografías impresas en hueso (*La pesadilla ucraniana-Esquina/Piernas; Hospital Bogotá-Pies; Calle Fuencarral-Fémures; Belo Horizonte-Tórax; Túnel de La Engaña-Rótula/Tibia*, etc., todas de 2014), aquel ADN corporal, el mínimo resquicio donde el ser humano se sustenta. Aquello que perdura de nosotros, cuando nosotros ya no estamos más aquí. Esas placas de huesos con malformaciones, fracturados, enfermos, a modo de álbum fotográfico, tienen impresas imágenes tanto de cuerpos —radiografías—, como de paisajes —ruinas—, que se contraponen unos a otros entre lo corpóreo que ya no está y lo arquitectural; algo melancólico y desvaído que ha quedado tanto de una ciudad en ruinas como es La Habana, como de aquellos emprendimientos y urbanizaciones que la burbuja inmobiliaria española ha dejado como verdadera arqueología contemporánea, aunque también vemos imágenes de otros países como Colombia, Brasil o Ucrania. De nuevo la realidad de la crisis económica y política Garaicoa la lleva al ser humano, lo codifica en lo mínimo, en ese reducto corporal que es el esqueleto mismo de la persona y también la plasmación de esos esqueletos arquitectónicos que casi podemos reconocer a nuestro alrededor como fantasmas de hierro y hormigón que esconden la soledad de sus entresijos. En este punto, es interesante el uso que hace el artista en estos dípticos impresos sobre hueso, del documento fotográfico que proviene de sus propios archivos y de la acumulación de imágenes de arquitecturas en desuso en distintas partes del mundo, de las ruinas de la modernidad que ha encontrado en sus viajes. A los primeros se enfrentan en un juego dialéctico, en una relación visual y semántica, en

armonía compositiva o en una relación de extrañamiento, otros documentos fotográficos provenientes de archivos médicos en los que Garaicoa ha ido a investigar otras formas en que la imagen fotográfica se ha constituido como evidencia del cuerpo humano, de aquello que escapa a la visión común. Es aquí donde la fotografía como lenguaje en la obra de Carlos Garaicoa llama una vez más la atención, en tanto estrategia para orientar la mirada sobre aquellas zonas menos visibles de la realidad, porque suponen la inconclusión de cualquier orden. Por otra parte, la abstracción de esas formas que se desvanecen como fantasmagorías sobre las láminas de hueso ensambladas crea una tautología entre soporte, medio y representación, que potencia el sentido inconcluso de toda imagen que percibimos bajo una apariencia u orden reconocible.

Hacia el final del paseo, la última sala nos devuelve quizá al principio, a esos proyectos utópicos de maquetas de sus investigaciones de los dos mil que fueron presentados en la documenta 11 de Kassel, como son *Edificio público como ágora griega* y *Campus o la Babel del conocimiento*, ambas del año 2002. Los opuestos y contrapuntos serán una de las claves que nos van a dar las dicotomías entre las piezas, tanto de una referencia como de otra. Aquí, la arquitectura presentada a modo de maqueta nos viene a hablar de un doble proyecto utópico: lo bíblico y lo político, el saber y la religión, las lenguas y las prácticas, como una sentencia de que aquel orden al que se refiere la exposición ha sido puesto en cuestión. Pero si bien creíamos que el círculo se había cerrado, Garaicoa nos sitúa

de nuevo en esa imposibilidad de fin y en esa continua inestabilidad donde, justo antes de salir de la muestra, aparece contundente y distante la instalación fotográfica compuesta por dos imágenes en forma de esquina que representan dos edificios corporativos del Paseo de la Castellana de Madrid, titulada *Noticias recientes (España II)*, de 2007. Esta obra proviene de una primera pieza que Garaicoa realizó en Brasil cuando miraba los edificios y un amigo le habló de las terribles consecuencias de las balas perdidas en ciudades como Río de Janeiro. De esa manera, esos tótems de edificios de viviendas evocados por la contemplación de la arquitectura modernista carioca poco a poco fueron generando un nuevo poder, como los poderes económicos y políticos representados en estos edificios de la Castellana en Madrid. Estas obras vaticinan lo que ha ocurrido en nuestras ciudades y ese sentir ciudadano que preconiza el estallido social, aunque no son una apología de la violencia, sino una alegoría de lo que ha pasado con aquello que esa misma arquitectura representa. Estas dos fotografías laminadas han sido traspasadas por diversos disparos de un arma de 9 mm, y aunque la obra es de 2007 parece que la realidad se impone, con esa nueva resignificación de las obras de Garaicoa en este proyecto expositivo; lo cual se hace patente en esta despedida cuando llegamos al final del recorrido por las salas del CA2M. El sentir ciudadano y la lucha por subvertir ese orden y los poderes fácticos sigue en pie desde la poética y la política ciudadana, como una sentencia de que aquel orden al que se refiere la exposición ya ha sido puesto en cuestión fuera y dentro de los muros de las instituciones por la ciudadanía. Siendo Garaicoa y yo mismo

parte de ella, y en la medida en que nuestro acercamiento artístico y nuestra experiencia de vida lo han hecho posible, hemos intentado también con este proyecto ser fieles a nosotros mismos.

Walking the City: *Unfinished Order*

AGUSTÍN PÉREZ RUBIO

I resume the writing of this essay just when an important event has occurred that has surprised everyone. Although the exhibition that we inaugurated last November 22 2014 has its roots deep in the personal experience of Carlos Garaicoa (Havana, 1967) — one of the most outstanding figures in Cuban art of the preceding decades and an artist who emerged on the international scene together with other prominent Cuban artists in an attempt to trigger an artistic opening via the Havana Biennial and other similar events that caught the attention of an international audience, on account of the political and social perspective of the works of many of these artists — today it seems that diplomatic relations between Cuba and the US are on their way to being re-established. I believe that this occurrence lends the exhibition and the work of Carlos Garaicoa a significance that goes beyond the specific international career of the artist, to the extent that social events and history themselves mark the ways in which we communicate and the ways in which we experience and understand a society and the art that is a part of it.

If we examine the case of Carlos Garaicoa, then it has its particular differences, because since the 1990s until today he has always maintained a discourse loyal to the interest of his work as regards the social, economic, and political changes derived from the history of the twentieth and twenty-first centuries, codified in the territory of the city as a field of study, with architecture and city planning his principal focuses. He has made this labor obvious in a long career that each day

reveals itself to be more coherent and solid, and of which a very specific synopsis is narrated in *Unfinished Order*. In this sense, this project appropriates a term such as “order”, one contaminated by many meanings, ranging from the political and religious to the economic and architectural. Various different series realized by the artist since 2000 until the present are deployed during the journey through *Unfinished Order*, building a bridge between the Cuba of Castro and of architectonic utopias, passing through the economic value to position ourselves in a Europe fraught by crisis, where power is sustained by the imperative of a false European identity that keeps individual power in hands of big finances. In this sense, the project presented at CA2M is totally conscious of the assertions of a philosopher like Michel Foucault – *The Archaeology of Knowledge* (1972), *Discipline and Punish* (1977), among others. The proposal attempts to establish a relationship between the great social projects of Cuban architecture of previous decades and the new macro-economic architectures and everyday micro-realities. In a parallel game, this exhibition speaks about the global economic structures and the local demands of the city, the citizen, and ultimately, of the social individual.

It is true that Carlos Garaicoa had already focused — before everything mentioned above — on the small details in particular while walking through the city of Havana in the 1980s and 1990s. Extracting small samples of buildings, taking and putting, recomposing, and playing games with the parts of the ruins and of the spaces in the city had already been taken up as an artistic exercise by someone who drew plans

on ruled paper and acted just like an architect in his investigations of the real space and in the projects of models and drawings. Although we might be more familiar with the mixed practice of the architect and artist, it must be kept in mind that since his beginnings Garaicoa has always realized his artistic work under the ideology of the architect, carrying out a diverse investigation that at the beginning was not well understood by the art world. Perhaps it was precisely that alienation that generated this trans-disciplinary uniqueness in Carlos Garaicoa's production.

In any case, in this new exhibition project that brings us together for this publication, Garaicoa's origins and experiences assume the utmost importance, because, although they have always been present in one form or another, in this project two personal and historic moments become conscious in an identical manner. He, who is Cuban but has lived in Spain for the last few years, has realized his first contextual project alluding to the two realities in which he has lived. On the one hand, the years of artistic development in a country such as Cuba, full of contradictions, in between the social movements and the Utopian values that have cut short part of the hopes of that system; on the other hand, his closer and more recent confrontation with a country in southern Europe and with a city such as Madrid, a reflection of the fall of other utopias, from the other extreme, that of late-capitalist societies and of the yearning for social welfare. These two poles are unified in the practices of architecture and of the city as a true background or as stages

where all these choreographies, as in a theater, are performed in an action for the loss of a project, amongst demonstrations, graffiti, words, and acts that reclaim the sense of citizenry. In any case, these works make obvious the way Garaicoa has of understanding artistic practice in a social manner, not only reclaiming certain discourses like an activist, but also their formal character, since for him, just like for any architect, such proposals have to be linked. Ethics and esthetics have to go hand in hand, otherwise the artistic value is diminished and one can fall into a valuation of the art work solely as a political discourse or pamphlet, far away from any form or artistry. I had never thought about it before, but perhaps this is also a principal axis for understanding Garaicoa's success with critics, the public, and the market. A triad that does not always get on well with one another, but which in Garaicoa's case faithfully gathers together the social and popular feeling, the quotations, as well as the aesthetics and plasticity of artistic work in favor of a discourse based on history, art, society, and political and social events.

The "dispositif" that has characterized the presentation of the project is that of the street, that is, the idea of the walk, as in the *flâneur*, which represents a way of understanding discursive practice but also of research. For Garaicoa the *flâneur* is just as much the artist who realizes an action in the city, as the person who studies the city as an object of research. The object of study is also one's proper experience, and in this case Madrid, as the stage where every day Garaicoa confronts the actions of living in and thinking of the urban space and its continuous

movements, its physical changes as much as its social transformations. This is the itinerary that the citizen transverses and plows through the city, as the first protagonist in the urban theater and as the essential focus of the formulation, in the first person, of the consequences of all the powers. This shift commences by presenting various research projects by Garaicoa from the beginning of the last decade, in the years in which he founded his studio in Havana in order to develop the project *Continuidad de una arquitectura ajena* [Continuity of a Distant Architecture] (documenta 11, Kassel, 2002), which displays *¿Es el cuerpo humano igual al cuerpo social?* [Is the Human Body the Same as the Social Body?] (2002), as the opening of the journey and where the relationship between the human body and architecture is introduced. The dimension of the social body as a key concept of Marxism and historic materialism, as developed particularly in Gramsci's writings, has been a recurrent concern in Garaicoa's works and in his vision of architecture as a reflection of the tension arising from the functions of culture between a capitalist and socialist system. Architecture appears in his work as one of the modern tools for disciplining the social body, as can also be observed in other models present in the exhibition.

If we continue the walk through the city, we encounter a work that takes us back to 2006 in *Retrato (Europa)* [Portrait (Europe)], where finances are a reflection of what Garaicoa already began to foresee would be the great economic crisis appearing in 2007-2008, with European macro-companies and macro-policies as the central axis, and in which we are

still immersed. This work contains the images of the cities that make up the European Community and the outline formed by coins piled-up in architectonic structures such as building towers, monuments, etc., as the reflection of the growth statistics of all these countries. Garaicoa's sociological effort presents us, by means of the Euros of each nation, and of pounds in the case of the United Kingdom, the portrait of what has been created. This landscape of differences that forms the European skyline brings us face-to-face with the inequalities, idiosyncrasies, and differences of an artificial entity called the European Union, which are undermined with all the crises it is presently experiencing, augmenting the disparities between the north and south. This work is contrasted with walking, not through the stock exchanges and finances, but through the streets of the city, in this case Madrid, where Garaicoa lives, and, almost like one of Benjamin's characters, observes the reality of the walls and of what the city wants to say. In the eight large diptyches of *Cerámicas Porno-indignadas* [Porno-Indignant Ceramics] (2012-2014), the artist attempts to subvert the publicity from the beginning of the twentieth century of painted tiles on pharmacies, haberdasheries, hardware stores, and storerooms from other epochs, and he gives us back the reality of the present-day feeling of the city, somewhere between protest, irony, and almost the social and political joke with which we Spaniards, like Valle-Inclán in a grotesque manner, refer to political and economic events and realities. Many of these works contain ironic references to specific moments and incidents of recent Spanish political history, from issues like political corruption, abortion law, the legalization of marijuana,

evictions, the history of the “two Spains”, or sexual liberties. All of them play in a daring manner with the presentation of the original and the copy, but precisely with an inversion of the terms. Where the original is a photograph, we could think it is precisely the copy, while the copy is presented in ceramic, as a physical object placed against the wall. These new works refer to some of Garaicoa’s pieces from the 1990s, where he established a relationship between the found object, the action, and meanings of the ceramics or objects of the city. In this sense, works from 1993 such as *De cómo el arquitecto centurión perdió su auto*, *Retrato del Arquitecto-Ingeniero Cristóbal Díaz*, *Cuatro animales*, *En busca del Santo Grial* o *Lecciones de Historia*¹ are clear references to this artist’s exploration among the ceramic remains of the city and of their recording. He has also created other works where a reformulation of the remains of ceramics sometimes exists, such as happened with *Sloppy Joe’s Bar Dream* (1995), where he re-used the ceramics of the façade of the mythical site to create a new counter for the bar. In all of these projects we not only see Garaicoa as an observer, but as a visual activist and catalyst of what the city has left of its historical past.

Continuing on this itinerary we encounter a new room, where order and power are codified in a high security setting that contains two jewels in safes. In them, miniature replicas in solid gold reproduce the German

¹ Where the Architectural belt Lost its Automobile, Portrait of the Architect-Engineer Cristóbal Díaz, Four Animals, In Search of the Holy Grail or History Lessons.

Bundesbank and, contrasted with it, the Spanish Banco de España, both under the watchfulness of an omnipresent security guard, who imposes a situation of vigilance at the entrance to the room. Each piece contains its power in its own materialization and realization, but the fact that the sculptures of both banks have their backs to one another, the German economic power of Ms. Merkel’s Europe, with the steel fence she has imposed on the countries of southern Europe, in opposition to the Banco de España of the current Mr. Rajoy, with the repeated cases of economic corruption, contributes a distinct new content to the work as an installation. This is something that Garaicoa knows how to do very well; having previous or independent works formulate, in a certain moment, a new syntax that re-signifies the context and the circumstances in which they are produced. In this exhibition I believe it has been achieved with several works previously realized, but which completed with new ones to constitute a series, or presented together with other works, acquire a new meaning.

In the same room of the banks, placed somewhat away from this power, but with the same value of the precious mineral, there are eight gilded plaques hung on the wall, like commandments where one can read and see the phrases, postures, and events of civic feeling before this order and the coercion that it exercises on individuals, who fed up with suffering, protest and make themselves heard. In this sense, in a city like Madrid, we cannot forget what 15-M meant to a whole generation of young people, among which I include myself. This social movement was the

reaction to the suffocation of the citizenry by a certain class of society, it was a denunciation in which youth at a certain moment said “enough”. After this, in many other occasions, from the Arab Spring to the Occupy movements, “enough” has been said in many ways. This contradiction between countries, between their policies and economies, before the social clamor, has led to people in Greece or Italy, in Colombia or Argentina, denouncing the political-economic caste as “thieves”, who have forgotten the most important thing, that the real people who day after day work and constitute the state are all of us. Perhaps for a Cuban this is something that is also proclaimed, since even if the revolution has arranged its slogans and legends on the walls of a city such as Havana, the people too in other contexts have employed their voices, the demonstration, to say no, as one of these plaques indicates.

In the same way, the installation *Sin título (Alcantarillas)* [Untitled (Sewers)] (2014) is nothing less than a simulacrum, since the spectator enters a city street where rebellion and protest come from below, from the very ground, from the asphalt. This ambience allows the city to speak and reveal itself from the inside, from the most profound, from the subsoil, where the cables of telephone companies, major electrical companies, those of telecommunications and fiberglass, the gas and water conduits, see their slogans and logos inverted into the demands of the people. The corporate signs have been transformed into the drawings and economic diagrams that make explicit the instrumentalization to which the citizenry is subjected by these

companies and multinationals, with the objective of their sole enrichment and that of a few individuals, who by means of politics have left the population in a true situation of instability. Although capitalism in its macro-economic strategy uses large advertising billboards in the same manner that the revolution uses the walls of the city for its political propaganda, the citizens, and in this case Garaicoa, use the subsoil as something subtle, a feeling from below, close to the asphalt, close to the actual reality of the city, to its origins and to the ground that those of us who are on foot step on.

This instability mentioned above is treated by Garaicoa in *Entr'acte (après René Clair)* [Entr'acte (after René Clair)] (2014), which is no less than a leap into the void: that sense of being on top, of being in a state of well-being and euphoria, when suddenly everything comes tumbling down. Many of us have experienced that leap into the void, the people who have lost their home, the worker left without a job, the economist ruined by his/her greed, or the poor elderly who have been robbed of their savings by toxic assets. This is the instability in which Garaicoa has fluctuated, from the brilliant Cuba of an emphatic architecture and the ruins in which the city is today; from the Cuba of leisure and recreation of other times to the Cuba where international blockades hinder the arrival of basic goods to the country. The same way that in Spain, where the interests of Europe and the conformity of politicians have placed the citizenry in this fluctuation, waiting for the economy to recuperate in order to get out of the hole in which they have been for years in a latent state.

Proof of this is that all of these ups and downs occur in the very body of the city and its architecture. In a large corridor we will find a series of photographs printed on bone (*La pesadilla ucraniana-Esquina/Piernas; Hospital Bogotá-Pies; Calle Fuencarral-Fémures; Belo Horizonte-Tórax; Túnel de La Engaña-Rótula/Tibia*,² etc., all of them from 2014), that corporeal DNA, the minimum chink where the human being sustains itself. That which survives of ourselves when we are no longer here. Those plaques made of bones with deformations, fractures, diseases, are printed like a photo album with the images of bodies — X-rays — as well as of landscapes – ruins that contrast one with another, between the corporeal no longer here and the architectural; something melancholic and vague that remains of a city in ruins such as Havana, as of those projects and residential communities that the Spanish real estate bubble has left behind as a true contemporary archeology, even if we also see images from other countries such as Colombia, Brazil, or the Ukraine. Once again, Garaicoa takes the reality of the economic and political crisis to the human being, he codifies it in the minimum, in that corporeal redoubt that is the very skeleton of the person as well as the shape of those architectonic skeletons that we can almost recognize in our environment, like ghosts of steel and cement that hide the loneliness of their secrets. In this point it is interesting to see what use the artist makes of these diptychs printed on bone, of the photographic document

² [The Ukrainian-Corner Nightmare/ Legs; Hospital Bogotá-Feet; Fuencarral Street Femurs; Belo Horizonte-Thorax; La Engaña Tunnel-Kneecap/Tibia]

taken from his own archive and from the accumulation of images of abandoned architectures in different parts of the world, of the ruins of modernity that he has discovered during his travels. The former are confronted with in a dialectic game, in a visual and semantic relationship, in compositional harmony or in a relationship of alienation, with other photographic documents derived from medical archives, in which Garaicoa has gone to research other forms in which the photographic image is constituted as evidence of the human body, of what escapes normal vision. It is here where photography as a language in the works of Carlos Garaicoa once again attracts attention, as a strategy to orient the gaze to those zones of reality less visible, because they assume the inconclusiveness of any order. On the other hand, the abstraction of those forms that dissipate like phantasmagorias on the plates of assembled bone creates a tautology between material, medium, and representation that reinforces the inconclusive meaning we perceive beneath a recognizable appearance or order.

Towards the end of the itinerary, the last room returns us perhaps to the beginning, to those Utopian projects of models from his research from 2000 that were shown at documenta 11 in Kassel, such as *Edificio público como ágora griega* [Public Building as a Greek Agora] and *Campus o la Babel del conocimiento* [Campus or the Babel of Knowledge], both from 2002. The opposites and the confronted are one of the keys that will give us the dichotomies between the works, of one reference as much as the other. Here architecture presented in the

manner of a model speaks to us of a double Utopian project: the Biblical and the political, knowledge and religion, languages and practices, as though a sentence of that order referred to by the exhibition has been questioned. Yet if we think that the circle has been closed, Garaicoa has once again situated us in that impossibility of ending and in that continuous instability where, just before we leave the exhibition, the photographic installation forcefully and distantly appears composed of two images in the form of a corner representing two corporate buildings located in the avenue Paseo de la Castellana in Madrid, titled *Noticias recientes (España II)* [Recent News (Spain II)], from 2007. This work arose from a first work Garaicoa created in Brazil, when he looked at the buildings and a friend told him about the terrible consequences of the stray bullets in cities such as Rio de Janeiro. In this way, those totems of residential buildings evoked by the contemplation of modernist Brazilian architecture little by little generated a new power, like the economic and political powers represented by these buildings in the Castellana avenue in Madrid. These works foresaw what has occurred in our cities and that sense of citizenry that extols the social explosion, although they are not an apology of violence, but an allegory of what has happened with what this architecture represents. These two laminated photographs have been traversed by several bullets from a 9 mm gun, and though the work is from 2007 it seems as if reality imposes itself, with that new re-signification of Garaicoa's works in this exhibition project, which becomes obvious in this farewell when we arrive at the end of the

journey through the rooms of CA2M. The sense of citizenry and the fight to subvert this order and the powers-that-be is carried on from the poetic and from civic politics, like a judgment stating that the order referred to by the exhibition's title has already been questioned outside and inside the walls of these institutions by the citizenry. Being Garaicoa and I myself part of it, and to the extent that our artistic cooperation and our experience of life has made it possible, we have also attempted with this project to be loyal to ourselves.

Una ciudad que se piensa a sí misma

IVÁN DE LA NUEZ

Esculturas, grafitis, acciones efímeras, estatuas ecuestres, murales...

La historia del arte es, *también*, la historia de una intervención continua en la ciudad. La larga marcha de los artistas dejando su impronta en el espacio urbano, su obsesión por marcar a las urbes con la huella de sus obras.

Durante más de dos décadas, Carlos Garaicoa ha seguido el camino contrario en esta dilatada trayectoria. La suya ha sido una persistente indagación en la huella que la ciudad deja en el arte; al menos, en su arte. Da igual si reconocemos en ella a las ruinas de La Habana o a utopías imposibles, al dinero que perfila las construcciones urbanas o a la ciudad convertida en una especie de biblioteca a la intemperie, encargada de organizar el léxico de nuestros pasos por el trazado urbano.

Para Garaicoa la ciudad es, como la antigua Grecia o el moderno Nueva York, un estado mental antes que un estado físico.

Si la obra de arte ideal para Nietzsche es aquella que se construye a sí misma, la ciudad ideal que Garaicoa nos propone es la que se piensa a sí misma. Por eso su propuesta pasa por ese regreso mencionado al diccionario que las ciudades nos proponen.

Y por su revisión absoluta del término *especulación*.

No cabe duda de que el arte contemporáneo ha traído consigo una crítica creciente a la gentrificación y al encarecimiento de todo tipo de zonas urbanas. Tampoco caben dudas, a estas alturas, de que ese mismo arte ha sido uno de los cómplices más activos en ese proceso.

Barcelona, Berlín, Brooklyn, Pekín...

Garaicoa emplea, pues, la especulación en su aserción filosófica, desde ese punto reflexivo en el que la ciudad, más que ponerse en venta, parece ponerse a pensar. Esta estrategia convierte su obra en un ensayo visual que comparte con nosotros, en tiempo real, la meditación que emana de la propia ciudad y que, en lugar de cosificarla, no tiene otra opción que humanizarla.

Como pudo apreciarse en sus piezas del proyecto *Postcapital*, ante esa ciudad que pierde funciones como *la capital* —de un país, un Estado, una nación, una comunidad, el mundo—, aquí se ejerce una crítica a la ciudad que ejerce sus funciones para *el capital* —de un país, un Estado, una nación, una comunidad, el mundo—...

Ese ensayo, por otra parte, desvela nuevos estilos de lo que en otros tiempos se llamó “el intelectual”, tal como lo deja explícito Peter Sloterdijk en *Normas para el parque humano*. Ahora, se trata de un intelectual que rompe con la tradición sembrada por la filosofía durante 2,500 años, cuando todavía éramos capaces de alcanzar “síntesis políticas

y culturales sobre la base de instrumentos literarios, epistolares y humanísticos”.

Es, desde la perspectiva de ese cambio, que los artistas quedan conminados a convertirse en los intelectuales de la era de la imagen. Y es ahí donde podemos encontrar su sentido último al pensamiento generado por estos dibujos, fotografías o maquetas. Por estos bocetos —ensayos, a fin de cuentas— de una ciudad pensante a la que nada urbano le es ajeno y, por eso mismo, a la que todo lo urbano le resulta cuestionable.

No resulta fácil, en cualquier caso, plantearse una ciudad-pensamiento donde Paul Virilio detectó la ciudad-pánico, una ciudad-cerebro opuesta a la ciudad-franquicia, una ciudad visceral —esto es, orgánica— capaz de enfrentar con alguna garantía a la ciudad escenográfica.

Todo resulta arduo para este trabajo que pone bajo sospecha un momento en el cual el destino de toda ciudad la encamina a convertirse en su postal, a precipitarse sobre su estereotipo y confirmar en nuestra retina todo lo que ya esperábamos de ella misma, de manera que ya no nos quede la más mínima posibilidad de descubrirla sino de confirmarla.

Poco importa que esa ciudad se haya resistido a la colonización, a los imperios, al Enemigo, a la peste... Al final, sucumbirá devorada por la información turística que nos dirá qué hacer y qué no hacer, qué vale y qué no vale, dónde comer y dónde dormir una vez que nos instalemos en ella.

Con la globalización, el espectro de esa postal se ha multiplicado, hasta el punto de que ya es prácticamente imposible salirse de esas premoniciones urbanas que, aunque las visitemos por primera vez, ya conocemos de antemano. Todo esto, por supuesto, se transmite a los habitantes de tales ciudades, figurantes de esta opereta en la que —aunque abunden el cemento, el ladrillo y el acero— todo acaba siendo de atrezzo, del mismo modo que los movimientos de los urbanitas acaban convertidos en una coreografía.

Y es que, por más que insistamos en visitar una ciudad, al final lo que realmente visitamos es su *spot* publicitario. Nos desplazamos por sus anuncios, corroboramos sus guías, confirmamos, en fin, todo lo que las agencias de viaje nos han vendido con esas puestas de sol tan luminosas como frías.

Bajo esta circunstancia, la ciudad de Garaicoa se transforma en un perímetro de resistencia. Como salida de aquel consejo radical de Antonin Artaud, por el cual jamás debíamos ser *reales*, pero siempre debíamos ser *verdaderos*. Una ciudad cuya tenacidad es, de alguna manera, *antiartística*, de ahí que tenga que salirse del cuadro. Desenfocarse y aguantar por un tiempo para no quedar convertida en uno de esos cromos, siempre reales, pero nunca verdaderos, que las hordas globales consumen hoy sin contratiempos.

No es la Gotham City de *Batman*, la Metrópolis de *Superman*, la Zion de *Matrix* o la ciudad Esmeralda de *El Mago de Oz*...

Las ciudades que referimos son realmente existentes, ciudades anti-Artaud, que pueden llegar a funcionar como estudios cinematográficos, como un inmenso plató que cambia tanto su fisonomía como la vida de sus habitantes.

Hablo de esas ciudades que, como la Almería del sur de España, allá por los años sesenta con los *spaghetti western* de Sergio Leone y compañía, consiguen incluso paliar la pobreza por un tiempo. Así el Miami que aloja series y anuncios que reparten trabajo, mueven zonas de ocio, hacen correr el dinero. O Rosarito, cerca de Tijuana, donde se filmó *Titanic* y de la que hoy se ha adueñado la crisis más profunda, hasta hundirla como el famoso trasatlántico. O la Barcelona de Woody Allen, de Pedro Almodóvar o de Alejandro González Iñárritu.

Y Los Ángeles, el viejo San Juan, Praga...

Todas ellas convertidas, durante algún rodaje, en gigantescos estudios donde el cine resuelve lo que los Gobiernos no consiguen. Urbes convertidas en espacios de ilusión a las cuales la ficción les ha mejorado alguna vez la realidad entre película y película. Ciudades, en fin, que reviven al grito de “¡Acción!” y comienzan a apagarse cuando el director dice: “¡Corten!”.

El asunto es que, mientras más urbana se vuelve la vida, resulta que más perdemos la conexión *verdadera* con las ciudades. Entre otras cosas,

porque nuestra identidad está tan agrietada como ellas. Y si bien ya no podemos permanecer pasivos ante la demolición que tiene lugar a nuestro alrededor, tampoco podemos hacer mucho cuando las catástrofes —bien del clima, bien de la política— se nos vienen encima sin contemplaciones y empiezan a llovernos piedras sobre la cabeza. Trozos de ladrillos de una ciudad que ha estallado y de la que casi nada nos está permitido detener; solos, como estamos, en medio de la multitud.

Acaso, más que para ser *vivida*, la ciudad pensante que ha ido construyendo Garaicoa se nos ofrece como un manual de instrucciones para que esta, al menos, pueda ser *sobrevivida*. Tal vez el *ciudadano* pudo alguna vez, o pueda en algún momento futuro, “vivir” la ciudad, pero al *habitante* no le queda otro remedio que “sobrevivirla”.

Aquí se pone en solfa a una ciudad que ha abandonado a su gente. Y lo que se intenta evitar, a todo precio, es que en algún momento esa gente termine por convertirse, también, en piedra, demolición, ruina. Todo ello desde la certeza de que lo que hoy habitamos no es exactamente una ciudad, sino un estadio posterior en el que se da la paradoja de que ya no queda casi nada fuera de la experiencia urbana.

La frase de Marx en el *Manifiesto Comunista*, “Todo lo sólido se desvanece en el aire”, dio título a ese portentoso libro sobre la modernidad que escribió Marshall Berman desde su experiencia en el Bronx. Desde su experiencia iniciática en La Habana, Carlos Garaicoa ha decidido hablarle

sin complejos a la ciudad global e interrogarla sobre toda la carga que lleva a sus espaldas. La responsabilidad del bienestar y de la democracia, la de la justicia y la del crecimiento, la de la educación y la de la configuración de una ciudadanía sin fronteras.

En el mundo posterior a 1989, algo nos dice que todo esto ha desbordado a un régimen social al que ya no le quedan ni las argucias ni el crédito que le otorgaba el Enemigo al otro lado del telón de acero. Porque si el año 1968, como se ha llegado a decir con demasiada alegría, agotó las pulsiones revolucionarias de Occidente, ese 1989 llevó a su límite las posibilidades progresistas del orden liberal.

La pérdida del Enemigo mayúsculo al otro lado del Muro ha dejado en una curiosa posición a la ciudad capitalista, la cual exhibe hoy, en toda su desnudez, que el sentido fundamental de su existencia no es otro que la productividad del sistema, por encima de todo, incluida la democracia, con su más que obvia preferencia por la rentabilidad que por la libertad.

Al final, la ciudad de Carlos Garaicoa son muchas de esas ciudades, todas problemáticas, surgidas de su experiencia cubana y de su experiencia global. Arquetipos urbanos a los cuales hemos de atravesar para llegar a un punto adecuado de comprensión. Así, ciudades fronterizas y paraísos de la gentrificación, ciudades postcomunistas y ciudades vanguardistas, ciudades-protesta que cambian la fisonomía de las plazas europeas,

árabes, asiáticas o americanas y ciudades demolidas por la crisis, ciudades armadas por la utopía marxista y ciudades construidas por las distopías neoliberales, ciudades mastodontes —hiperpobladas— y pueblitos marginales con ínfulas urbanas.

Una penúltima lección puede que aluda a la estandarización. Hace veinte años, el sociólogo norteamericano George Ritzer dio a conocer *La McDonalización de la sociedad*, libro en el que alertaba sobre la colonización que la famosa cadena de hamburguesas iba imponiendo sobre otros campos en la organización urbana del capitalismo contemporáneo. Mediante parámetros tales como el cálculo, la predicción, la eficacia o el control —importados desde la cadena de montaje inaugurada por Ford—, Ritzer dejó patente que el problema era grave y sobrepasaba de largo al colesterol y las delicias de la carne molida. Por distintas que fueran las ofertas —con sus toques mexicanos o asiáticos, con doble queso o *veggies*—, el universo McDonald's se perpetuaba como una entidad estratégica que estandarizaba usos y costumbres de consumo.

Esa es la escala que define a las franquicias. Y aunque estas no tienen una vida demasiado larga dentro de la cultura capitalista, han conseguido marcar una “tradición” creciente en el perímetro urbano que evoca a la base militar o el enclave turístico, el colonialismo o las cruzadas.

No es casual, en ese sentido, que un emirato pueda hoy recibir el desembarco del Louvre, la Sorbona o el Guggenheim. Lo que sí resulta más

contradictorio es que ciudades con un entramado cultural más complejo que ese emirato se lancen a este tipo de aventuras que glorifican los valores inalterables por encima de aquellos más creativos y dinámicos. Y resulta más contradictorio, si cabe, en tiempos como los que estamos viviendo, en los que las instituciones están seriamente mermadas por la crisis.

Cuando las ciudades se convierten en “marcas”, resulta difícil evitar que las marcas se resistan a la tentación de alcanzar, ellas mismas, la categoría que ostentan las ciudades.

Hay, por último, algo de ciudad caníbal en esta ciudad pensante. Algo relativamente normal para un artista cubano, latinoamericano, occidental, bregado en las metáforas puestas en boga en la primera mitad del siglo XX por la antropofagia cultural brasileña, las ideas de Lévi-Strauss sobre la incidencia de la preparación de la comida en la cultura, el uso del término “transculturación” de Fernando Ortiz en el Caribe y su famosa teoría del ajiaco (potaje u olla podrida criolla), que Malinowski asumió como una buena teoría para cobijar a la identidad cultural. En esa cuerda, esta ciudad no establece a priori una división entre “extranjeros” y “autóctonos”, sino que da un paso más allá.

Y es que no se trata de una ciudad para urbanitas o ciudadanos, sino para eso que hoy intentamos recuperar a marchas forzadas y que solíamos llamar *ciudadanos*.

A City that Thinks of Itself

IVÁN DE LA NUEZ

Sculpture, graffiti, ephemeral actions, equestrian statues, murals...

The history of art is *also* the history of a continuous intervention in the city. The long march of artists, leaving their trace on the urban space, their obsession about marking the city with the traces of their works.

For more than two decades, Carlos Garaicoa has pursued an opposite path during his long career. His has been a persistent investigation into the traces that the city leaves in art, at least, on *his* art. It does not matter if we recognize in his work the ruins of Havana or impossible utopias, the money that outlines urban constructions, or the city converted into a type of outdoor library, tasked with organizing the lexis of our walks through an urban route.

For Garaicoa, the city is like ancient Greece or modern New York, more a state of mind than a physical state.

If the work of an ideal art for Nietzsche is that which creates itself, the ideal city that Garaicoa proposes is that which thinks of itself. For this reason his project goes through the dictionary mentioned above that cities suggest to us.

And through his absolute revision of the term *speculation*.

There is no doubt that contemporary art has brought about a growing critique of gentrification and of the price increase in all types of urban areas. There also exists no doubt today that this same art has been one of the most active accomplices in this process.

Barcelona, Berlin, Brooklyn, Beijing...

Garaicoa employs, therefore, speculation in his philosophical assertion from a reflective perspective, in which the city, instead of offering itself for sale, seems to begin to think. This strategy converts his work into a visual essay that shares with us, in real time, the meditation emanating from the city itself and which, instead of objectifying it, has no other option but to humanize it.

As one can appreciate in the works of his project *Postcapital*, faced with the city that loses its functions as a capital —of a country, a state, a nation, a community, a world— here he levels a critique at the city that exercises its functions for capital —of a country, a state, a nation, a community, a world—...

That essay, on the other hand, reveals new styles of what in other times was termed “the intellectual”, just as Peter Sloterdijk makes explicit in his *Rules for the Human Zoo*. Now we are concerned with an intellectual that breaks with the tradition maintained by philosophy for 2500 years, when we were still able to achieve “political and cultural synthesis only marginally through literary, letter-writing, humanistic media.”

From the perspective of this change, artists are obliged to convert themselves into the intellectuals of the age of the image. And that is where we can find the ultimate meaning of the thinking generated by these drawings, photographs, or models. By these proposals —essays, after all— of a thinking city familiar with everything urban and, for that very reason, for which everything urban seems questionable.

It is not easy, in any case, to conceive of a city-thinking where Paul Virilio detected the city-panic, a city-brain opposed to the city-franchise, a visceral city —that is, organic— capable of confronting with some guarantee the staged city.

All this is arduous for the task that makes a moment suspect in which the fate of any city is to turn itself into its own postcard, to plunge into its stereotype and confirm in our retina everything that we expected of it, so that now we are left without the least possibility of discovering it, but only of confirming it.

It matters little that the city has resisted colonization, empires, the Enemy, the plague... Ultimately it will succumb to that touristic information that will inform us of what to do and of what not to do, what is worth it and what is not, where to eat and where to sleep, once we have settled in it.

With globalization, the specter of that postcard has multiplied, to the point that it is almost practically impossible to leave those urban

premonitions that, although we might be visiting them for the first time, we already know from before. All of this, of course, is transmitted to the inhabitants of such cities, extras in this operetta in which —even if concrete, brick, and steel abound— everything ends up being theater props, in the same way that the movements of urbanites end up transformed into a choreography.

Because, even if we insist on visiting a city, ultimately what we really visit is its publicity spot. We move through its advertisements, corroborate its city guides, confirm finally everything that the travel agencies sold us with those sunsets as luminous as they are cold.

Under these circumstances, Garaicoa's city is transformed into a perimeter of resistance. As though springing from the radical advice of Antonin Artaud, that we should never be *real*, but always be *true*. A city whose tenacity is, in some manner, *anti-artistic*, which is why it tends to leave the frame. Unfocus and hold on for a little while longer, in order to not be transformed into one of those picture cards —always real, but never true— that the global hordes happily consume nowadays.

It is not the Gotham City of *Batman*, the Metropolis of *Superman*, the Zion of *Matrix*, or the Emerald City of *The Wizard of Oz*...

The cities we are referring to truly exist, they are anti-Artaud cities, which can function like film studios, like an immense set that changes its physiognomy as much as the life of its inhabitants.

I am talking about those cities that like Almeria in southern Spain, with the *spaghetti westerns* by Sergio Leone and others in the 1970s, were even able to alleviate their poverty for some time. Like the Miami that is home to TV series and advertisements that distribute work, move leisure zones, make money flow. Or Rosarito, near Tijuana, where the *Titanic* was filmed and which today has been devastated by the most profound crisis, sinking it like the famous ocean liner. Or the Barcelona of Woody Allen, Pedro Almodóvar, or Alejandro González Iñárritu.

And Los Angeles, old San Juan, Prague...

All of them converted, during some film shoot, into gigantic studios where film solves what governments are not able to. Metropolises converted into spaces of illusion, to which fiction has improved their reality occasionally, between one film and another. Cities, finally, that wake up to the shout of “action!” and start to shut down when the director says “cut!”.

The truth is, that while life becomes ever more urban, the result is that we increasingly lose the *true* connection with cities. Among other reasons, because our reality is as cracked as they are. And if we cannot remain passive anymore before the demolition that occurs around us, we can also not do much when catastrophes—whether of the climate, whether of politics—descend upon us abruptly and stones start to rain down on us. Pieces of bricks of a city that has burst, of which we are

allowed to stop almost nothing, alone as we are in the midst of the multitude.

Perhaps, more than being *experienced*, the thinking city that Garaicoa has been constructing appears to us as an instruction manual so that the city, at least, can be *survived*. Maybe the *citizen* could at one time, or will be able to in the future, to “experience” the city, but for the inhabitant there is no other choice but to “survive” it.

Here a city that has abandoned its people is made to look ridiculous. And what one attempts to avoid, at all costs, is that those people at some point end up converting themselves too into stone, demolition, ruin. All of this from the certainty that what we inhabit today is not precisely a city, but a subsequent phase in which the paradox exists that there is almost nothing outside the urban experience.

Marx’s phrase in the *Manifesto of the Communist Party*, “All that is solid melts into air,” supplied the title for that marvelous book that Marshall Berman wrote based on his experiences in the Bronx. From his own initiatory experiences in Havana, Carlos Garaicoa has decided to frankly address the global city and ask it about all of the burden it carries on its shoulders. The responsibility of well-being and of democracy, of justice and of growth, of education and of the configuration of a citizenry without borders.

In the post-1989 world, something tells us that all this has overwhelmed a social regime that neither possesses the cleverness nor the credit ascribed to it by the Enemy on the other side of the Iron Curtain. Because if 1968, as has been often stated with too much glee, exhausted all of the revolutionary thrust of the West, 1989 pushed to the limits all of the progressive possibilities of the liberal order.

The loss of the Enemy —with a capital— on the other side of the wall has left the capitalist city in a curious position; today the city evidences in all its nakedness that the fundamental meaning of its existence is, above all, none other than the productivity of the system, even more than democracy, with its more than obvious preference for profitability than for liberty.

Ultimately, the city for Carlos Garaicoa consists of many of these cities, all of them problematic, derived from his experience in Cuba and in the world. Urban archetypes that we have to traverse in order to arrive at an adequate point of comprehension. Thus, border cities and paradises of gentrification, post-communist cities and avant-garde cities, protest cities that change the physiognomy of European, Arab, Asian, and American squares, and cities devastated by the crisis, cities erected by Marxist utopias and cities built by neo-liberal dystopias, behemoth cities —overpopulated— and tiny marginal villages with urban pretensions.

A penultimate lesson could allude to standardization. Twenty-two years ago, the US-American sociologist George Ritzer published *The McDonaldization of Society*, in which he warned against the colonization that the well-known hamburger chain was imposing on other spheres of urban organization in contemporary capitalism. Using parameters such as efficiency, calculability, predictability, and control —imported from the assembly line inaugurated by Ford— Ritzer made clear that the problem was serious and exceeded by far the issue of cholesterol or the delicacies of ground meat. Even if its product range might be varied —with Mexican or Asian touches, with double cheese or veggie— the McDonald universe perpetuates itself as a strategic entity that standardizes the uses and customs of consumption.

This is the scale that defines the franchises. And although these might not have a very long history within capitalist culture, they have been able to define a growing “tradition” in the urban perimeter that evokes a military base or a tourist enclave, colonialism or crusades.

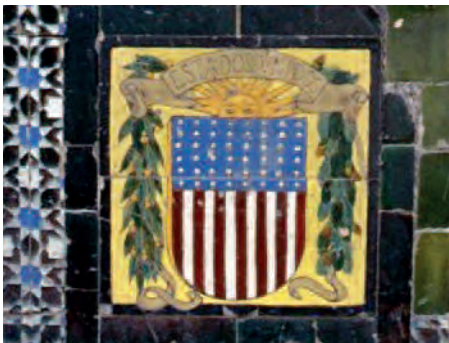
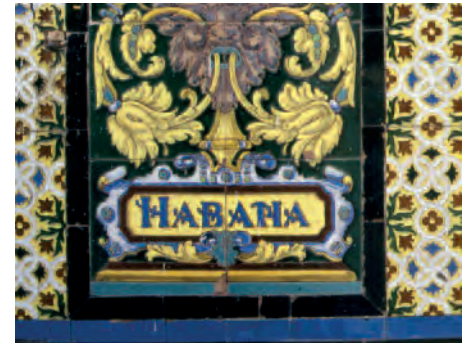
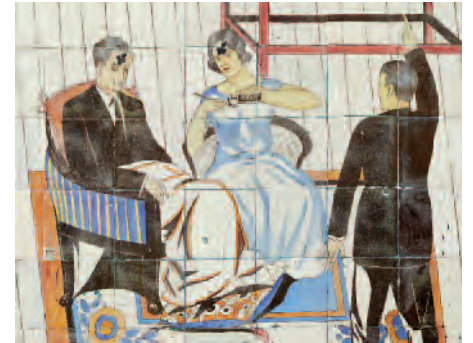
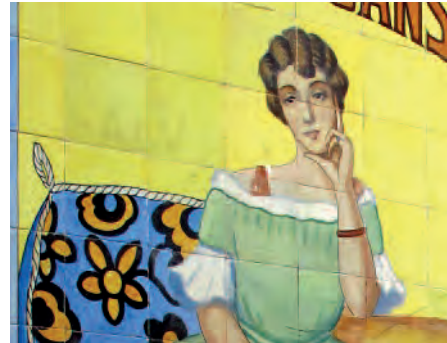
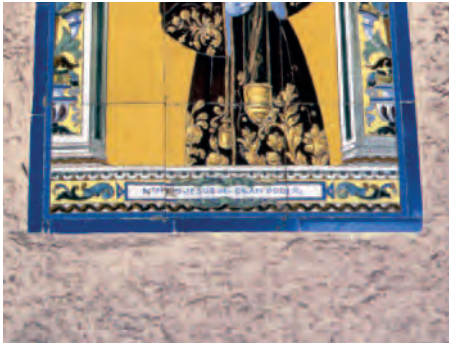
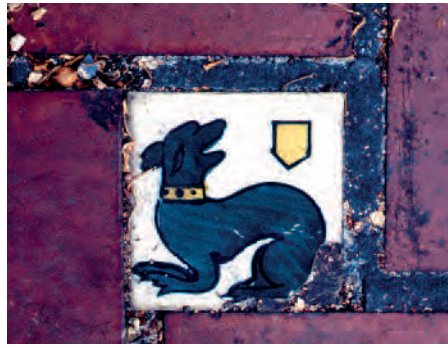
It is not by chance, in this sense, that an emirate can welcome the disembarking of the Louvre, the Sorbonne, or the Guggenheim. What is more contradictory is that cities with a more complex cultural framework than that emirate pounce on that type of adventures glorifying the unalterable values above the more creative and dynamic values. And this is more than contradictory, in fact, in these times, when institutions are gravely affected by the crisis.

When cities are turned into “brands” it is difficult to avoid the brands resisting the temptation of achieving, by themselves, the category that cities occupy.

There is, finally, something of the cannibal city in this thinking city. Something relatively normal for the Cuban, Latin American, Western, artist, immersed in the metaphors made fashionable in the first half of the twentieth century by Brazilian cultural anthropophagy, the ideas of Lévi-Strauss on the event of the preparation of food in culture, the use of the term “trans-culturation” by Fernando Ortiz Fernández in the Caribbean and his famous theory of the *ajiaco* (a criollo Cuban stew), that Malinowski proposed as a good theory for defining cultural identity. In this line, this city does not establish a priori a division between “foreigners” and “natives”, but rather takes a step beyond.

Because the idea is not a city for urbanites or for city dwellers, but for what we are attempting to recuperate as quickly as possible and what we used to call *citizens*.





Cerámicas Porno-indignadas, 2012-2014

Instalación. Ocho dipticos. Impresión digital en frío sobre cerámica. Impresión Ilfordjet montada y laminada en aluminio. Diferentes medidas
Vista de la instalación en el CA2M, Madrid







ELIJAN EN TODOS NUESTROS PREPARADOS EL NOMBRE REGISTRADO "JUANSE" DE AUTENTICIDAD





Cerámicas Porno-indignadas (Provocación), 2012

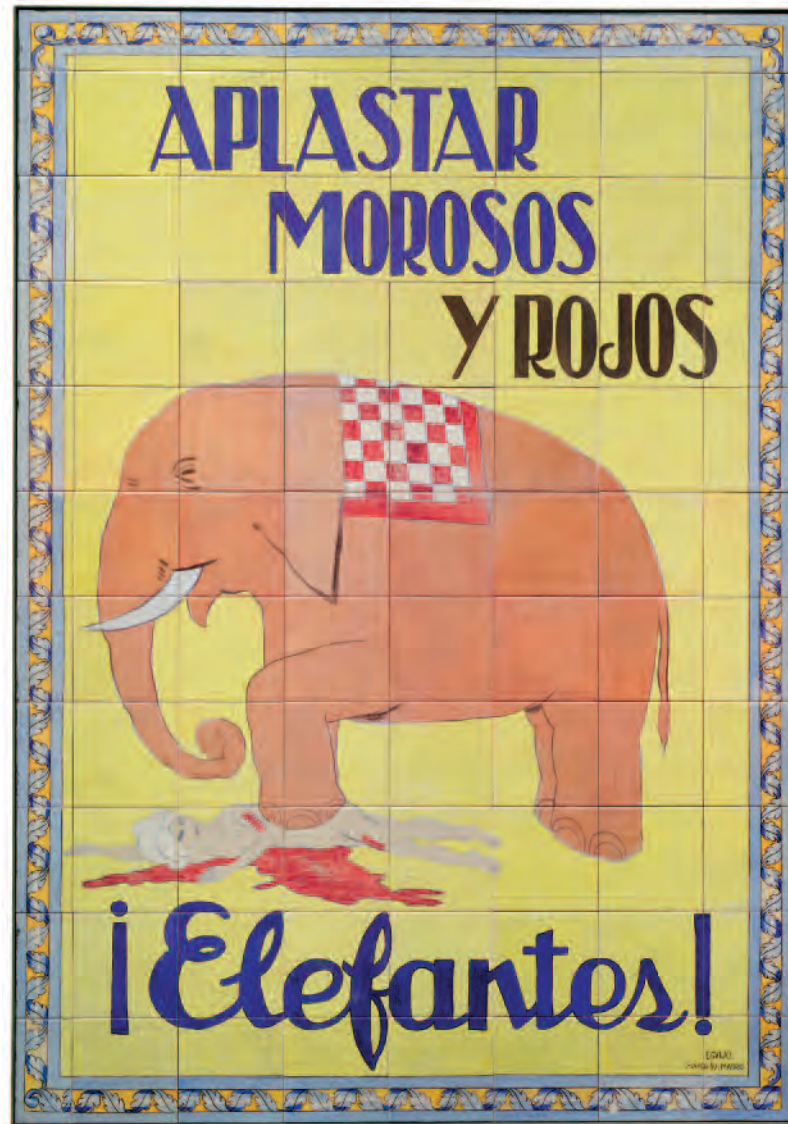
Diptico. Impresión digital en frío sobre cerámica 117 x 168 x 3 cm. Impresión Ilfordjet montada y laminada en aluminio 279 x 224 cm





Cerámicas Porno-indignadas (Diarretil), 2014
Díptico. Impresión digital en frío sobre cerámica 158 x 182,3 x 3 cm. Impresión Ilfordjet montada y laminada en aluminio 279 x 184 cm





Cerámicas Porno-indignadas (¡Elefantes!), 2014

Díptico. Impresión digital en frío sobre cerámica 158,6 x 111,1 x 3 cm. Impresión Ilfordjet montada y laminada en aluminio 279 x 111 cm



Cerámicas Porno-indignadas (Para un chacal una trampa), 2014
Díptico. Impresión digital en frío sobre cerámica 188,7 x 62,2 x 3 cm
Impresión Ilfordjet montada y laminada en aluminio 279 x 64 cm

**Té
Purgante**
PARA TODA LEY
CONTRA TODO AJUSTE



**SE HACE
EN INFUSIÓN
COMO EN EL
SISTEMA
CHINO**

PARA LAS LOMBRICES
PIDAN LOMBRICINA

PARA UN CHACAL
UNA TRAMPA

PARA UN CORRUPTO
10 MILLONES O MÁS





Cerámicas Porno-indignadas (Para combatir), 2014

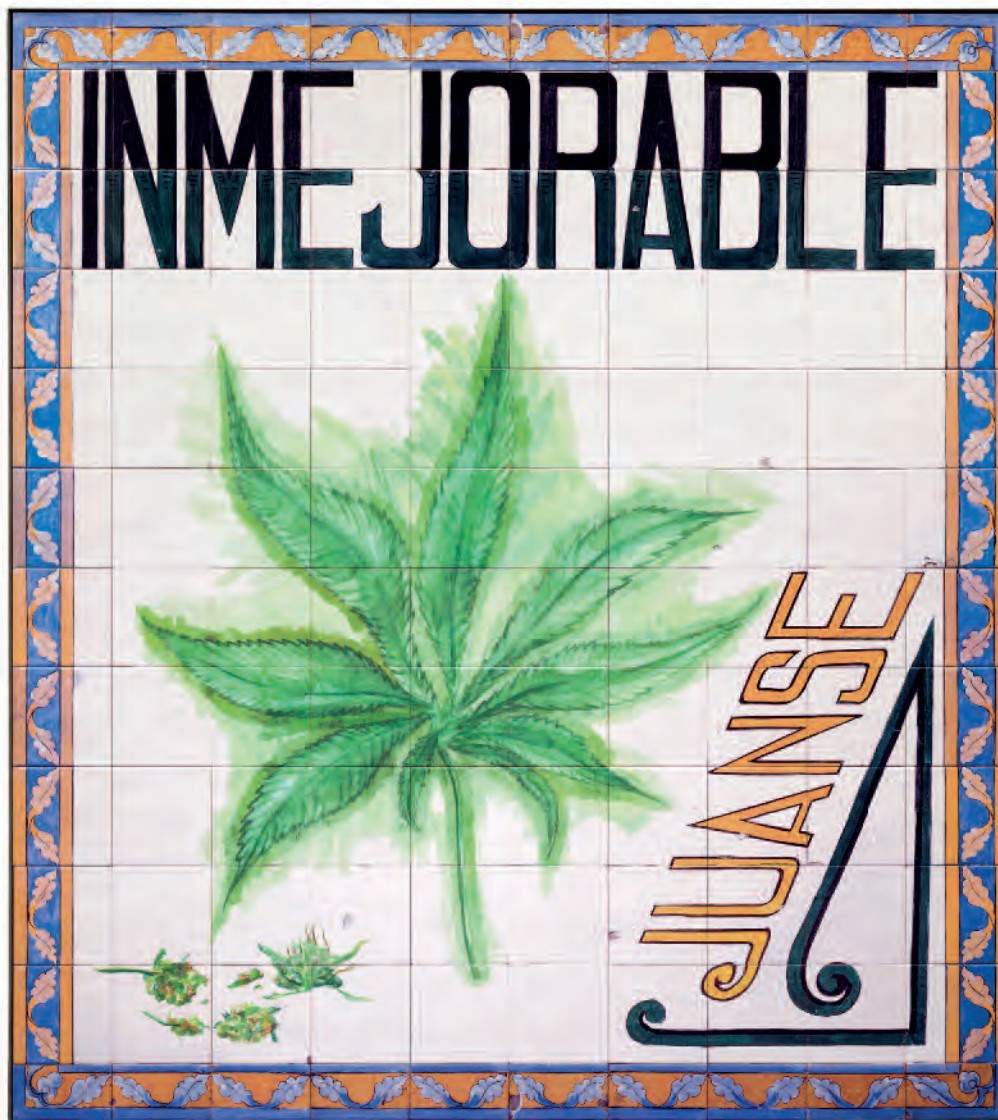
Díptico. Impresión digital en frío sobre cerámica 162,3 x 115 x 3 cm. Impresión Ilfordjet montada y laminada en aluminio 279 x 116 cm





Cerámicas Porno-indignadas (Un consuelo eficiente), 2014
Díptico. Impresión digital en frío sobre cerámica 177,32 x 117,96 x 3 cm. Impresión Ilfordjet montada y laminada en aluminio 279 x 119 cm





Cerámicas Porno-indignadas (Inmejorable), 2012

Díptico. Impresión digital en frío sobre cerámica 167,2 x 150 x 3 cm. Impresión Ilfordjet montada y laminada en aluminio 279 x 175 cm



PARA LA LIMPIEZA DE BOCA Y DIENTES ETC. USEN EL
PERBORATO DE SOSA AROMATIZADO "JUANSE"





Cerámicas Porno-indignadas (Política bucal), 2014
Díptico. Impresión digital en frío sobre cerámica 171 x 180 x 3 cm. Impresión Ilfordjet montada y laminada en aluminio 279 x 178 cm



PARA LA LIMPIEZA DE BOCA Y DIENTES ETC USEN EL
PERBORATO DE SODA AROMATIZADO "JUANSE"



PARA LA LIMPIEZA DE BOCA Y DIENTES ETC USEN LA
VERDAD EN TODO MOMENTO. EVITEN ENGANAR
¡POLITICOS, NO SEAN TAN "BUCALES"! ¡





EMPLASTOS
POROSOS
ROJOS
El Elefante

INMEJORABLE
JUANSE

APLASTAR
MOROSOS
Y ROJOS
¡Elefantes!

USAR CONTRA LAS DIABECAS
BURETEL
JUANSE

USAR CONTRA LAS DIABECAS
BURETEL
JUANSE

PARA
EMPLEO
EMBOGACION
JUANSE

¡JUAN EN TODOS NUESTROS PREPARADOS EL NOMBRE
REGISTRADO "JUANSE" DE AUTENTICIDAD

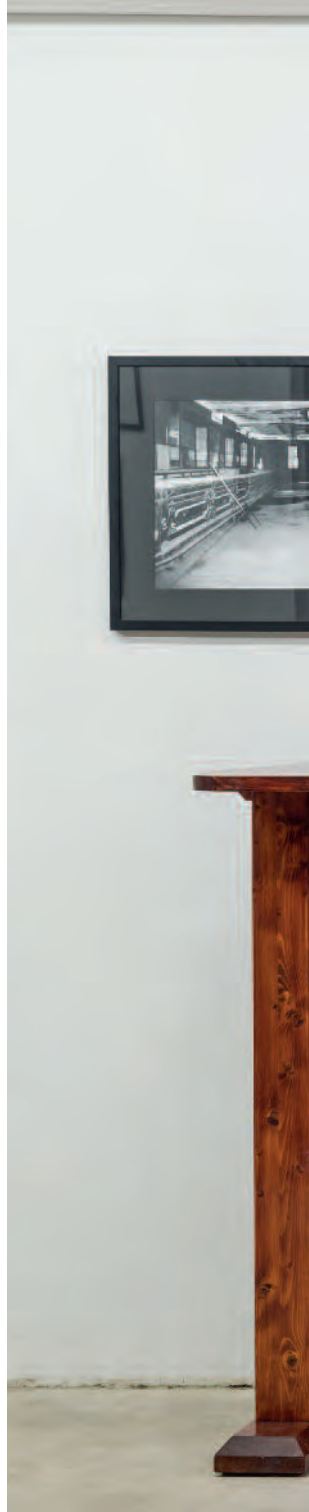
PARA
EMPLEO
PROVOCACION

Cerámicas Porno-indignadas, 2012-2014. Vista de la instalación en el CA2M, Madrid

Sloppy Joe's Bar Dream..., 1995

Instalación. Madera, cerámica industrial pintada a mano, acrílico, cristal, cartulina, jukebox. Tres fotografías a color en papel Duraflex, 117 x 84 cm, tres fotografías sobre gelatina de plata, 50 x 60 cm, una fotografía vintage, 40 x 40 cm, cuarenta y ocho fotografías de archivo de varias dimensiones
Dimensiones variables

Vista de la instalación en Galería Continua Le Moulin, Boissy-le-Châtel, Francia







Sloppy Joe's Bar Dream..., 1995





Sloppy Joe's Bar Dream..., 1995





Sloppy Joe's Bar Dream..., 1995









Lecciones de Historia, 1993. Instalación. Tres cerámicas industriales pintadas a mano, acrílico, 25 x 25 cm cada una, y una fotografía Cibachrome, 30 x 40 cm. Dimensiones variables



Lecciones de Historia, 1993. Detalle

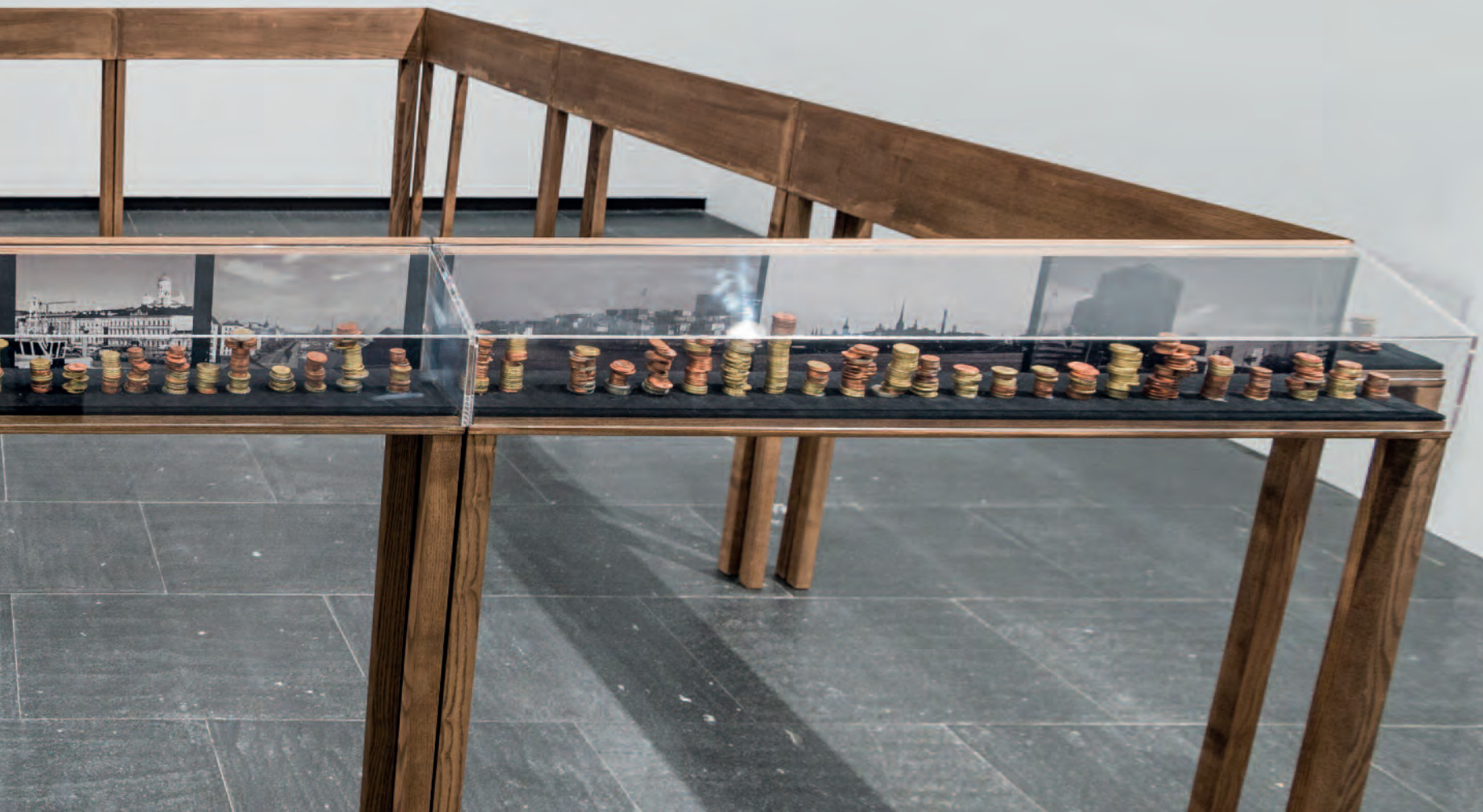


Retrato (Europa), 2006

Instalación. Fotos a color y blanco y negro, monedas, madera, PVC. Dimensiones variables

Vista de la instalación en el CA2M, Madrid









Retrato (Europa), 2006
Detalles de la instalación en el CA2M, Madrid



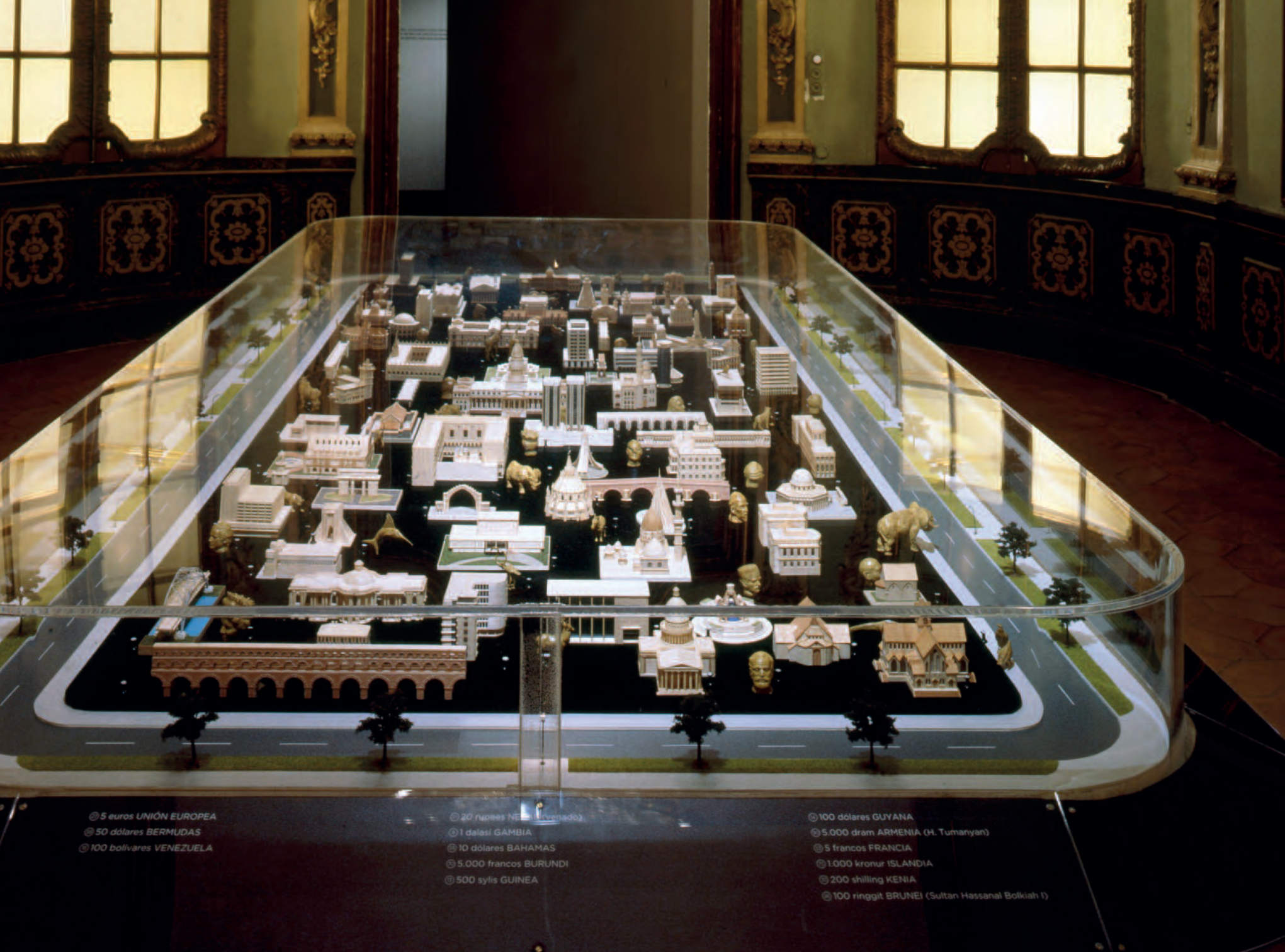
Postcapital, 2006

Instalación. Madera, metal, yeso policromado, PVC, cartón. 100 x 320 x 140 cm

Vista de la instalación en el Palau de la Virreina, Barcelona

Colección Ontario Art Gallery (AGO), Toronto





Ⓢ 5 euros UNIÓN EUROPEA

Ⓢ 50 dólares BERMUDAS

Ⓢ 100 bolívares VENEZUELA

Ⓢ 20 rupees NEPAL (Nepal)

Ⓢ 1 dalasi GAMBIA

Ⓢ 10 dólares BAHAMAS

Ⓢ 5.000 francos BURUNDI

Ⓢ 500 sylis GUINEA

Ⓢ 100 dólares GUYANA

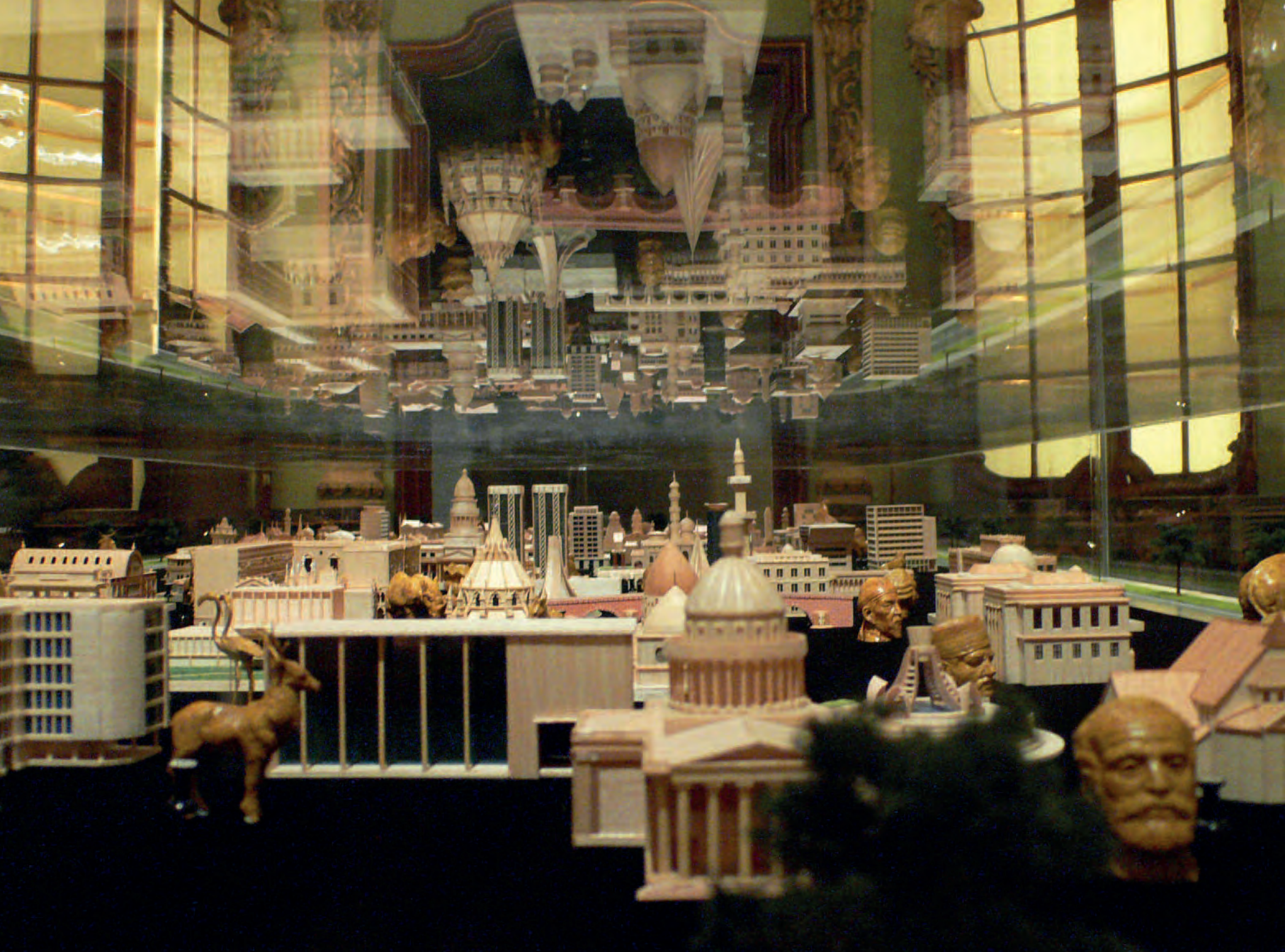
Ⓢ 5.000 dram ARMENIA (H. Tumanyan)

Ⓢ 5 francos FRANCIA

Ⓢ 1.000 kronur ISLANDIA

Ⓢ 200 shilling KENIA

Ⓢ 100 ringgit BRUNEI (Sultan Hassanal Bolkiah I)

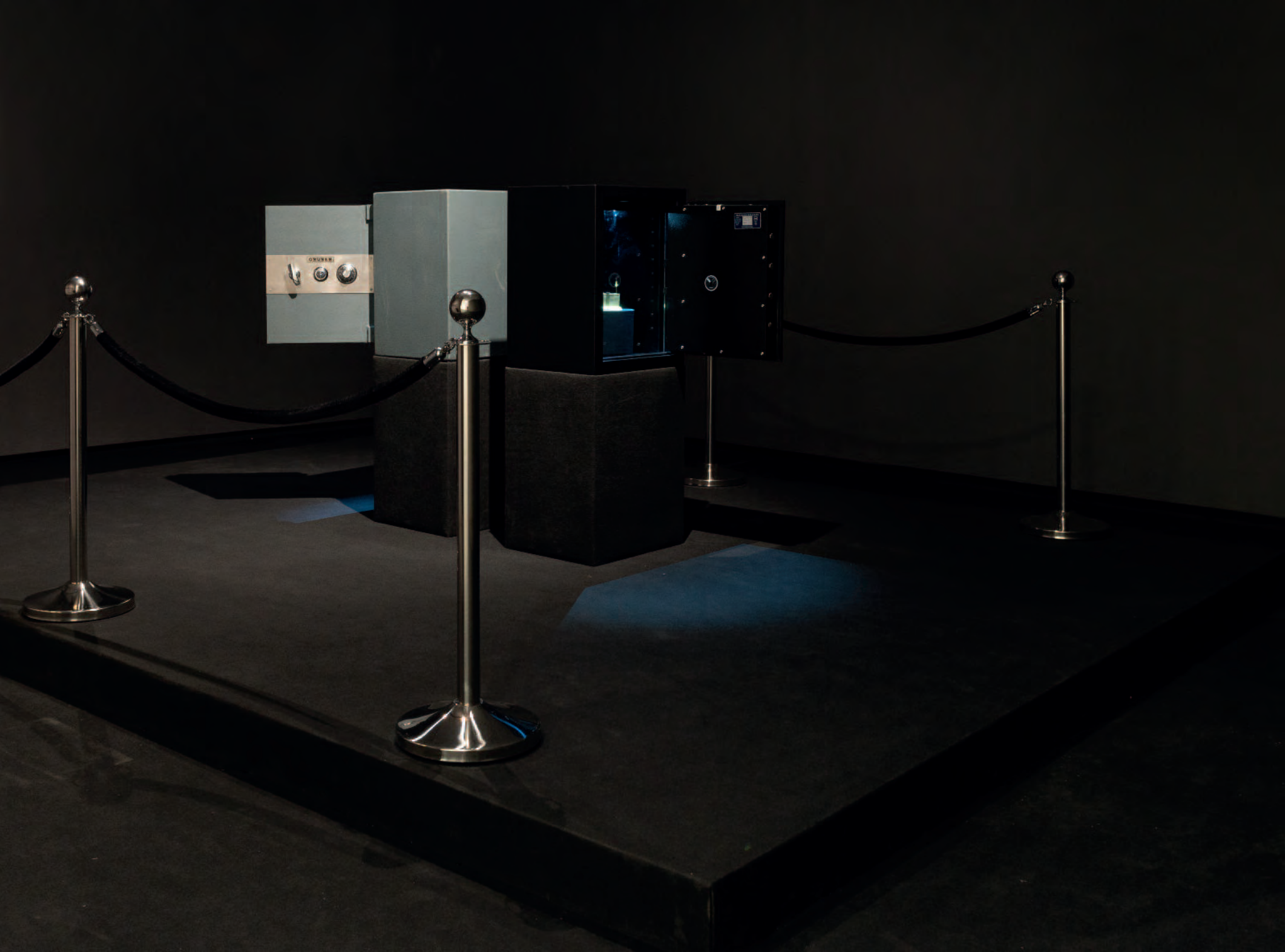


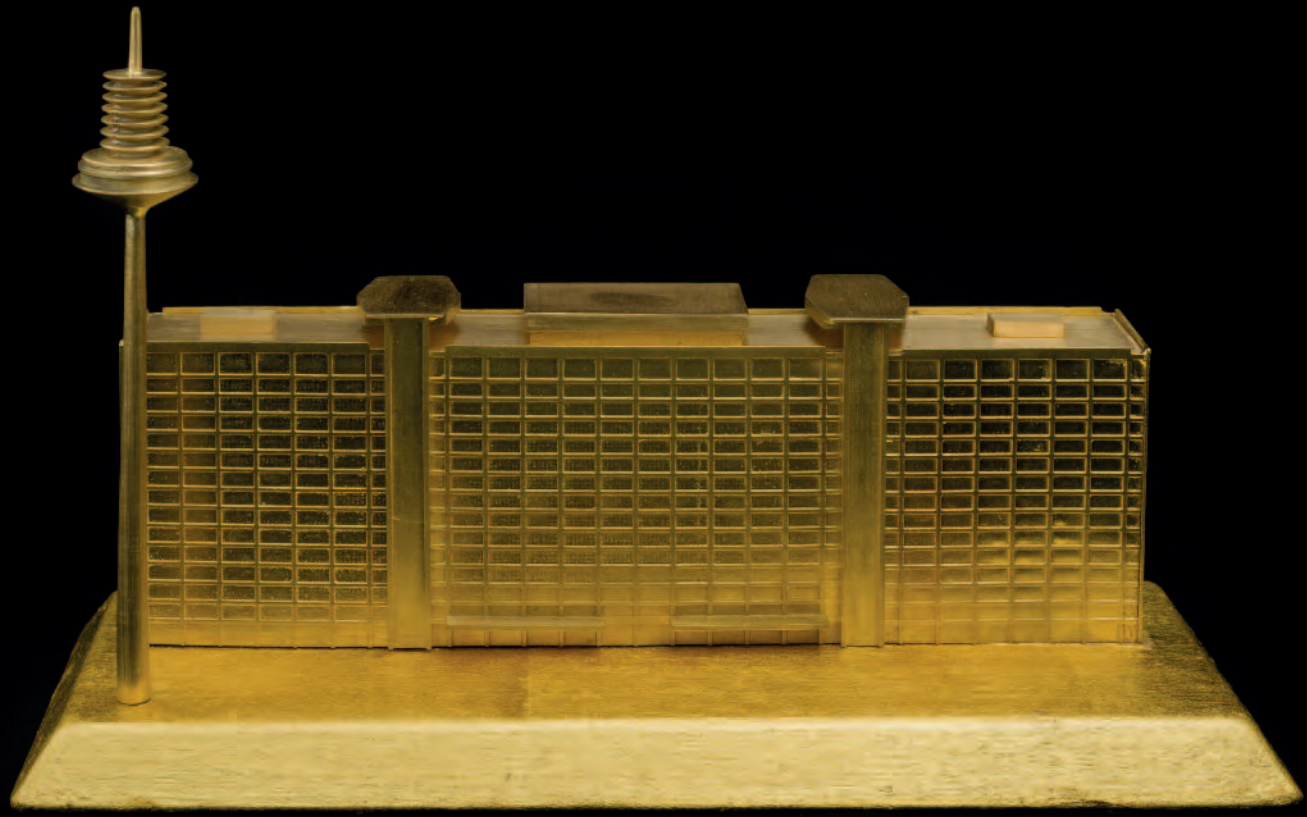


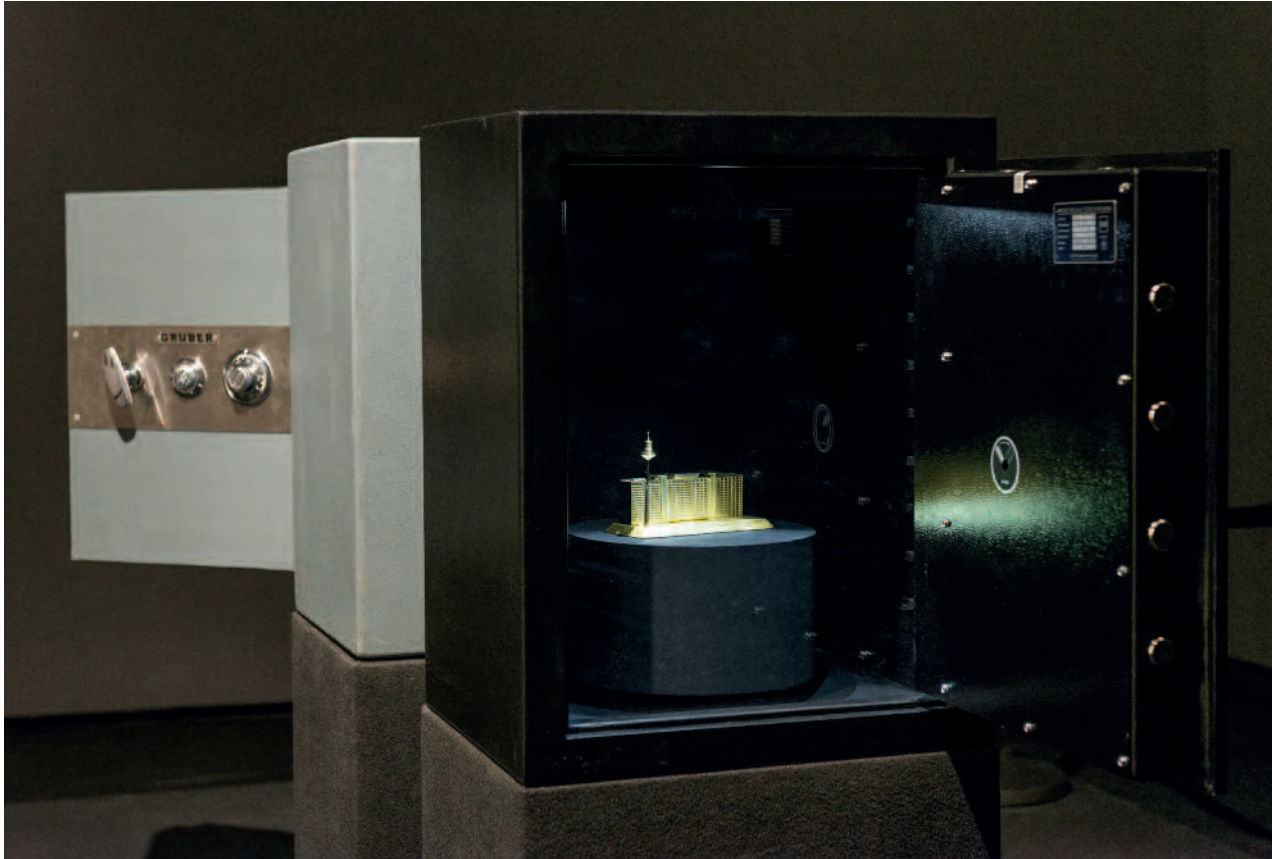
Postcapital, 2006
Detalles de la instalación en el Palau de la Virreina, Barcelona

Saving The Safe (Bundesbank y Banco de España), 2013-2014
Instalación. Dos esculturas de oro de 21 K y 22 K, dos cajas de seguridad, dos
plataformas giratorias, luz led, madera. Dimensiones variables
Vista de la instalación en el CA2M, Madrid









Saving The Safe (Bundesbank), 2013

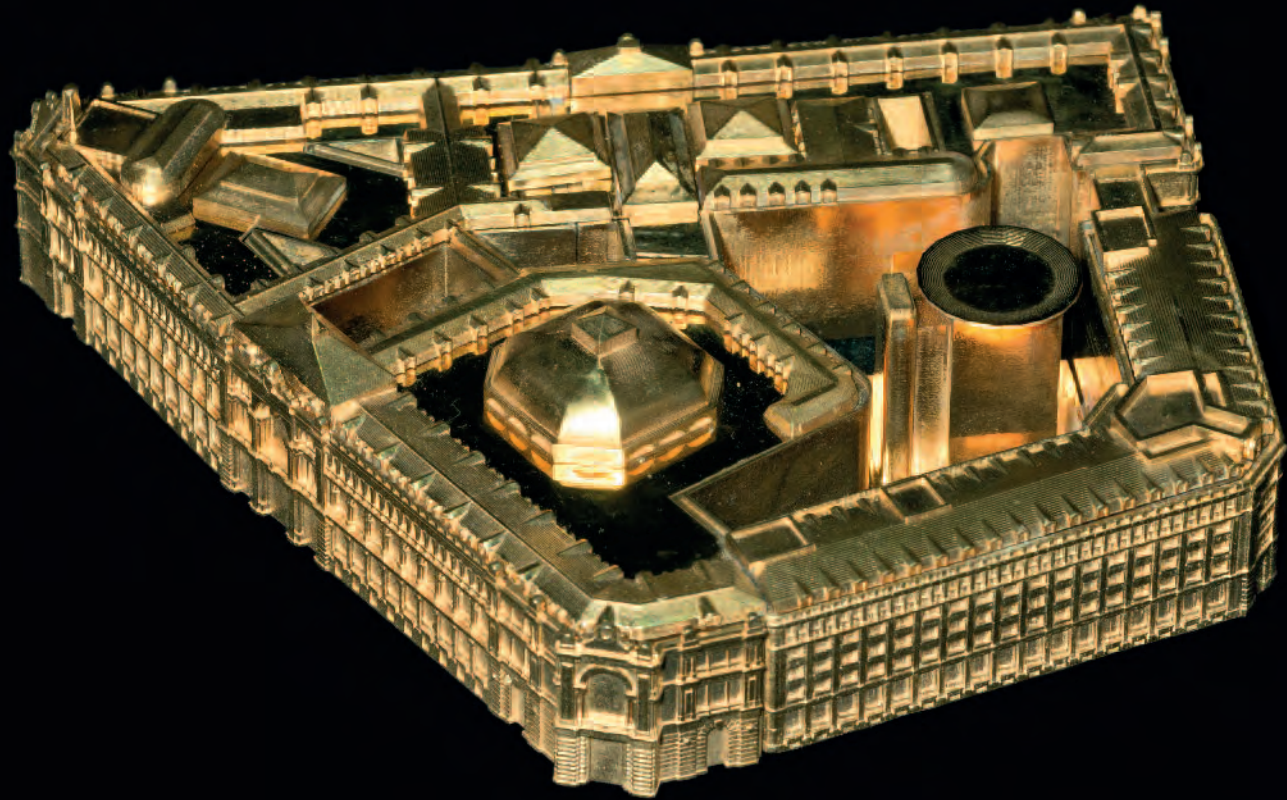
Instalación. Escultura en oro de 21 K, 10 x 16,5 x 6,5 cm. Caja de seguridad, plataforma giratoria, luz led, madera. Dimensiones variables
Vista de la instalación en el CA2M, Madrid

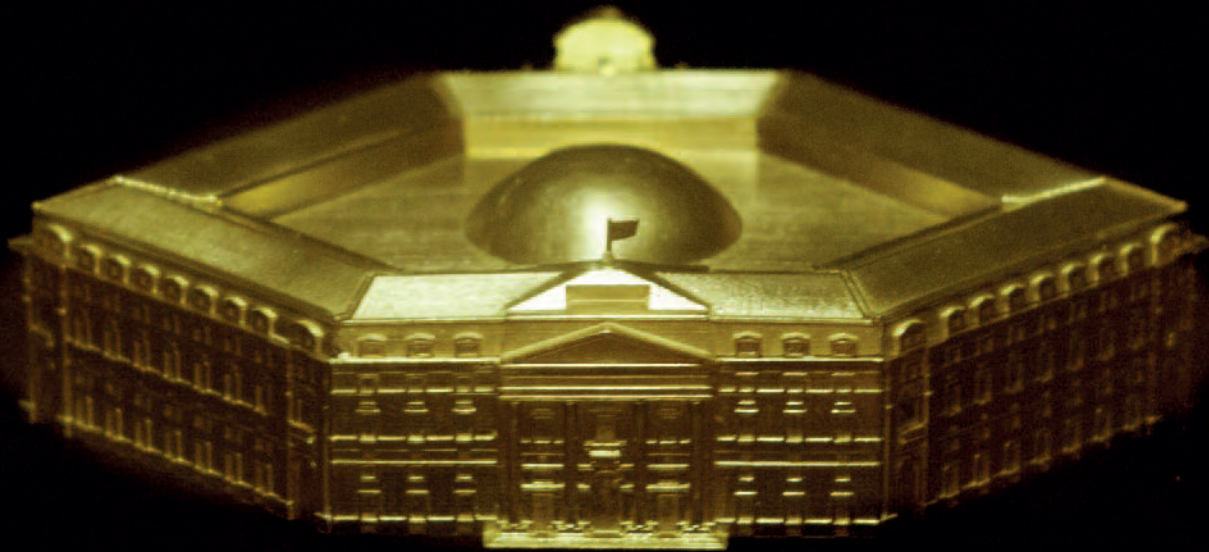


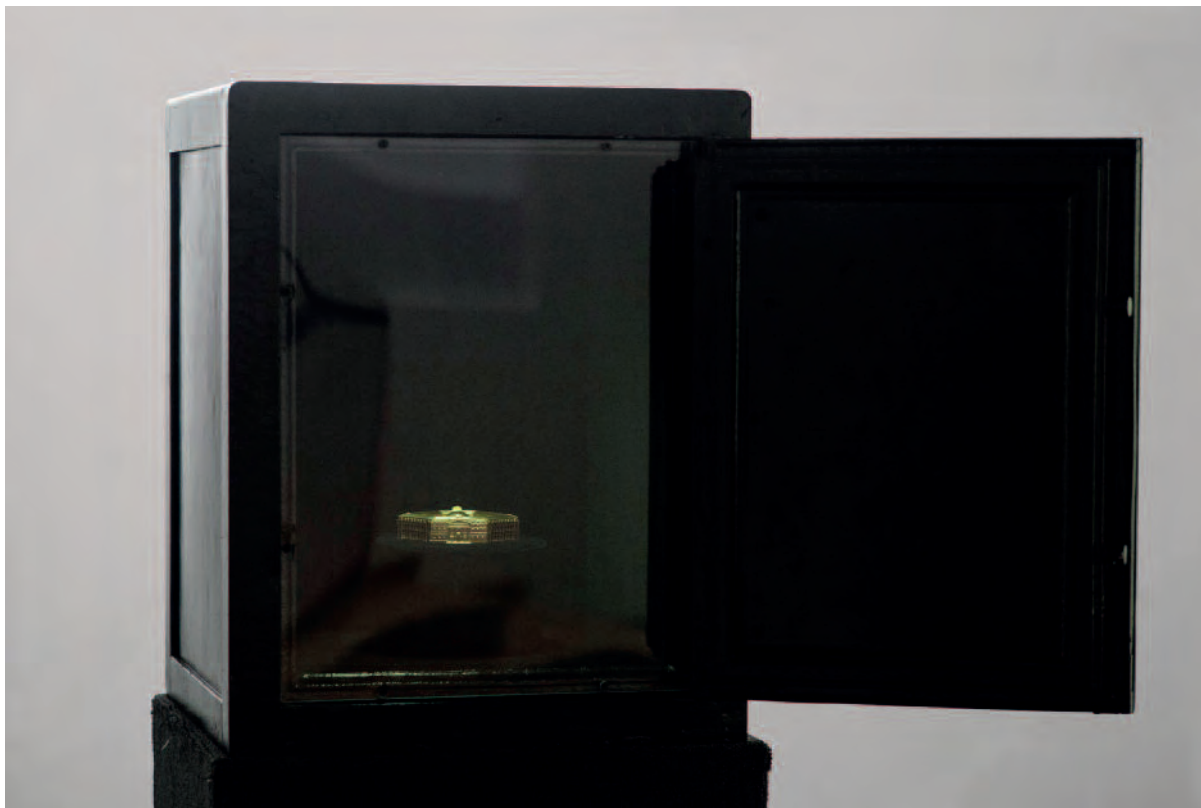
Saving The Safe (Banco de España), 2014

Instalación. Escultura en oro de 22 K, 3,2 x 13,4 x 14,9 cm. Caja de seguridad, plataforma giratoria, luz led, madera. Dimensiones variables

Vista de la instalación en el CA2M, Madrid







Saving The Safe (Banco de la Nación Argentina-Banco de la República Argentina), 2013
Instalación. Escultura en oro de 21 K, 3 x 13 x 8 cm, caja de seguridad, plataforma giratoria, luz led, madera
Dimensiones variables
Vista de la instalación en la Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires
Colección privada, Buenos Aires





Portafolio, 2013

Instalación. Ocho placas de latón grabado, 29,7 x 21 cm cada una, terciopelo, caja de cuero, madera y metal, 41,5 x 33 x 9 cm

Dimensiones variables

Vista de la instalación en el CA2M, Madrid

CHORIZO

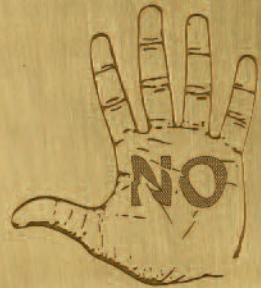


CHORROS



BASTA!





SEM FUTURO



ΑΣΤΥΝΟΜΙΑ





PUPPETS







Sin título (Alcantarillas), 2014

Instalación. Cinco bajo relieves en bronce, adoquines, proyección de fotos fijas

Dimensiones variables

Vista de la instalación en el CA2M, Madrid







Sin titulo (Saturno devorando a sus hijos), 2014. Bajo relieve en bronce. 0,8 x 62 cm





Sin título (Laberinto), 2014. Bajo relieve en bronce. 0,8 x 58,5 x 58,5 cm

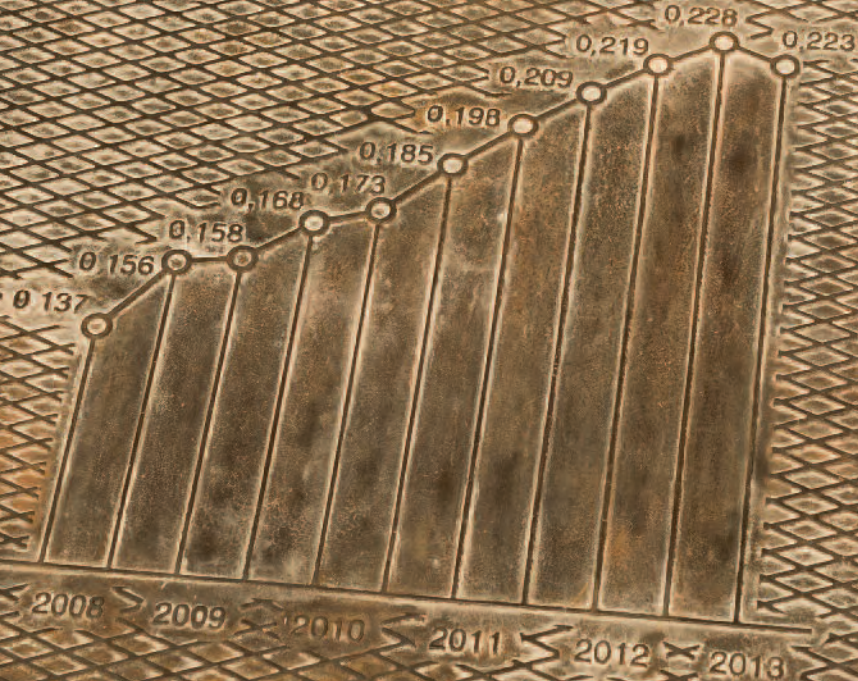




Sin título (kWh), 2014. Bajo relieve en bronce. 0,8 x 79 x 79 cm



KW/H





Sin título (Madrid a medio a gas), 2014. Bajo relieve en bronce. 0,8 cm x 14,5 cm



MADRID - A MEDIO GAS



Sin título (Alumbrado público), 2014. Bajo relieve en bronce. 0,8 x 59,5 x 59,5 cm



ALUMBRADO PUBLICO





Sin título (Alcantarillas), 2014

Instalación. Cinco bajo relieves en bronce, adoquines, proyección de fotos fijas

Dimensiones variables

Vista de la instalación en el CA2M, Madrid

Fin de silencio, 2010-2012

Instalación. Doce tapices en técnica mixta, varias dimensiones, y dos proyecciones en loop de videos Mini DV transferidos a DVD, 15 min 45 s cada uno
Dimensiones variables

Vista de la instalación en Matadero, Madrid







EL PENSAMIENTO

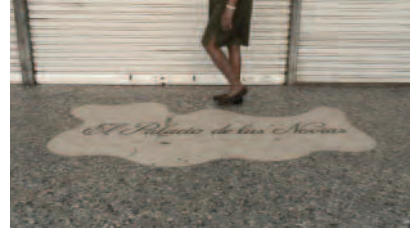


El Pensamiento, 2010. Tapiz. Lana, algodón mercurizado, trevira-cs, algodón y acrílico. 286 x 478 cm



La General, 2010. Tapiz. Algodón, lana, trevira-cs, lurex (aluminio) y algodón mercurizado. 285 x 535 cm

Fin de silencio / Suelos colores, 2010. Vídeo instalación. Proyección de Vídeo Mini DV transferido a DVD. 15 min 45 s. Stills del vídeo



El Cairo, 2012
Tapiz. Algodón, lana, trevira-cs, lurex (aluminio) y algodón mercurizado
250 x 500 cm



πω

LA CUNA DE LOS FARAONES

ENAMORADOS

EL TIEMPO DE LOS INDIGNADOS

frustración
de sueños

in
de silencios

in
de siglo

alseverad
de sombras

atalidad
de abejas

estinos
de anore



Fin de Siglo, 2010. Tapiz. Algodón, trevira-cs, lana, lurex (aluminio) y poliéster. 284 x 483 cm

Fin de silencio, 2010-2012

Instalación. Doce tapices en técnica mixta, varias dimensiones, y dos proyecciones en loop de Vídeos Mini DV transferidos a DVD, 15 min 45 s cada uno

Dimensiones variables

Vista de la instalación en la Galería Continua, San Gimignano



EL PENSAMIENTO

SIN RIVAL SIN RIVAL

La Generalidad de
Cataluña

Regime destruye
o regime

SIN RIVAL

El Poder
Cataluña
Municipales
Esperamos

LA LUCHA ES DE TODOS
DE TODOS ES LA LUCHA

reina

destru

o ree

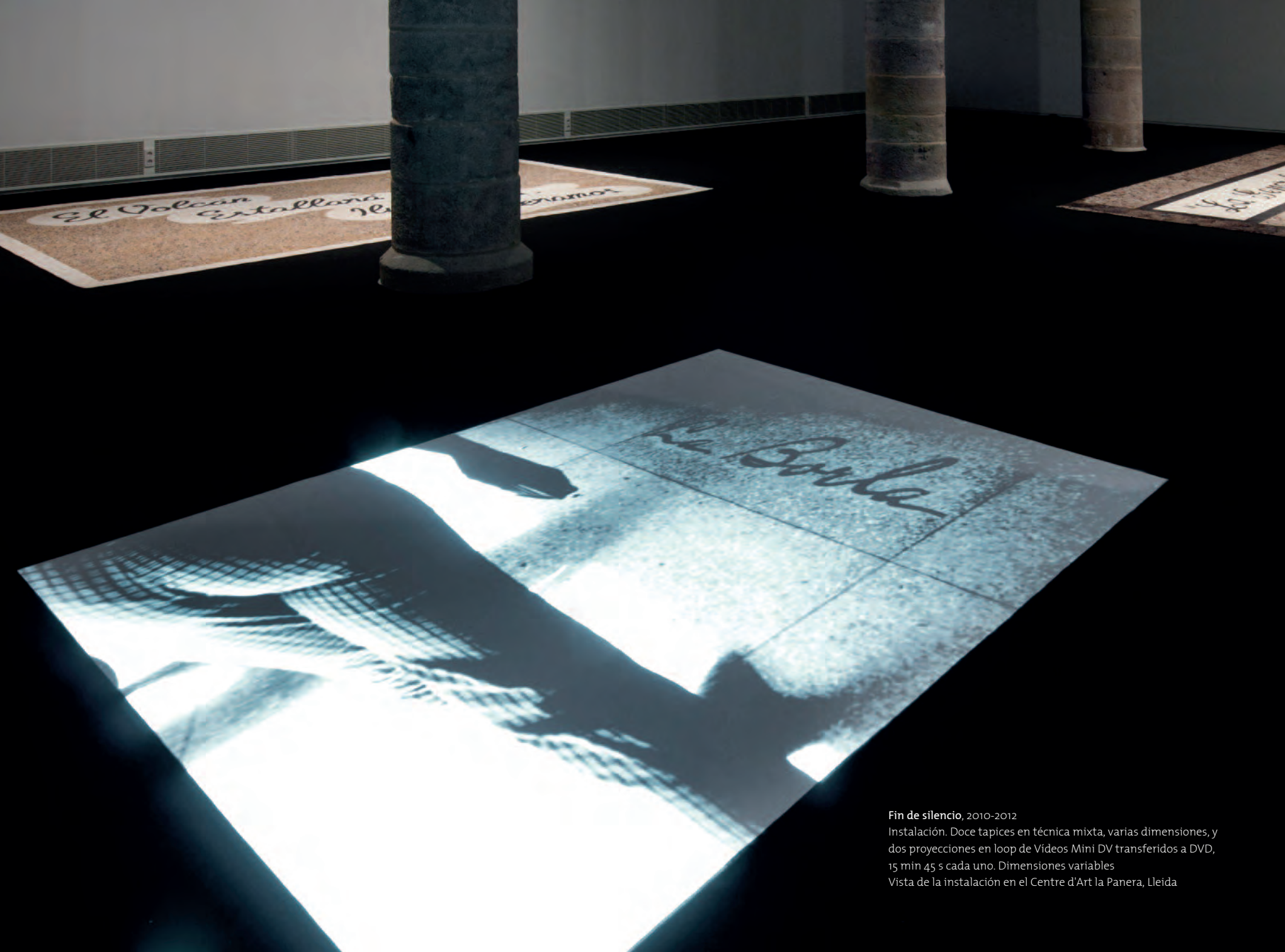


Reina, 2010

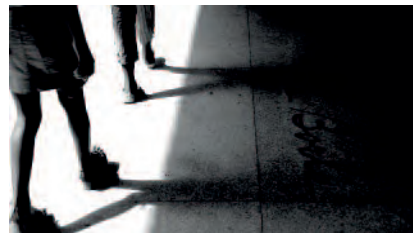
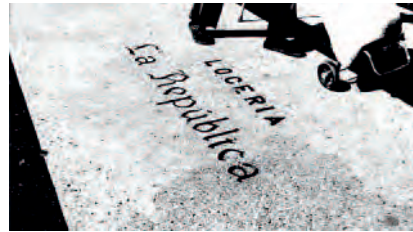
Tapiz. Algodón, trevira-cs, lurex (aluminio) y lana
406 x 859 cm







Fin de silencio, 2010-2012
Instalación. Doce tapices en técnica mixta, varias dimensiones, y dos proyecciones en loop de Vídeos Mini DV transferidos a DVD, 15 min 45 s cada uno. Dimensiones variables
Vista de la instalación en el Centre d'Art la Panera, Lleida

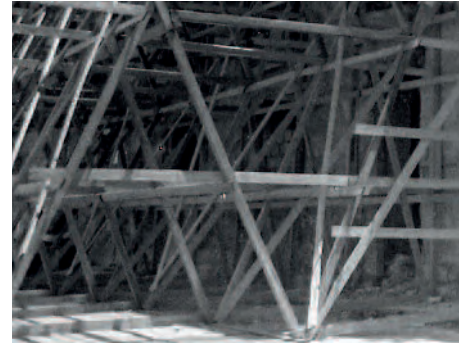


La Fortuna
112
de los Hombres

El Infortunio

358

de los Hombres







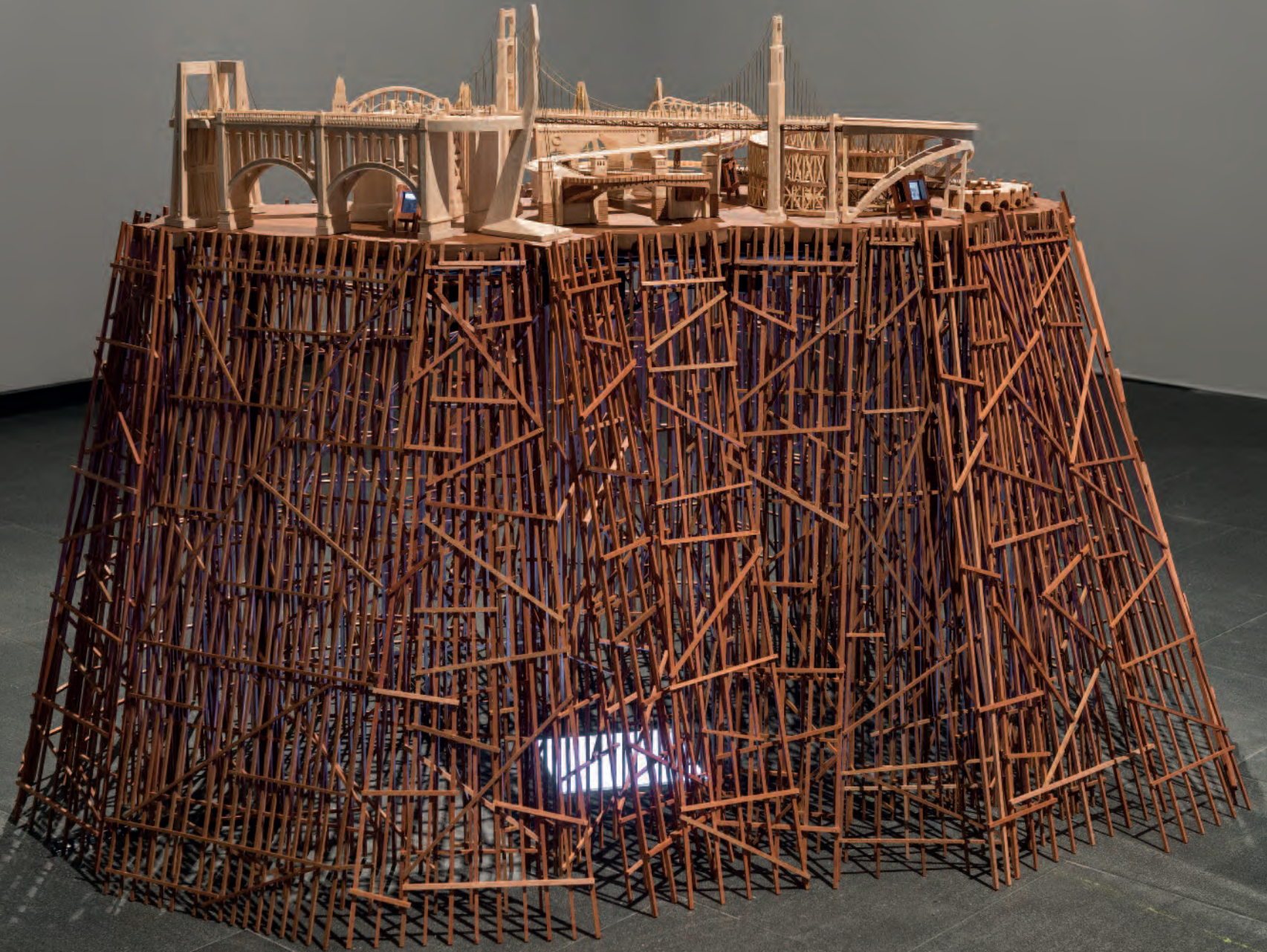
Entr'acte (après René Clair), 2014

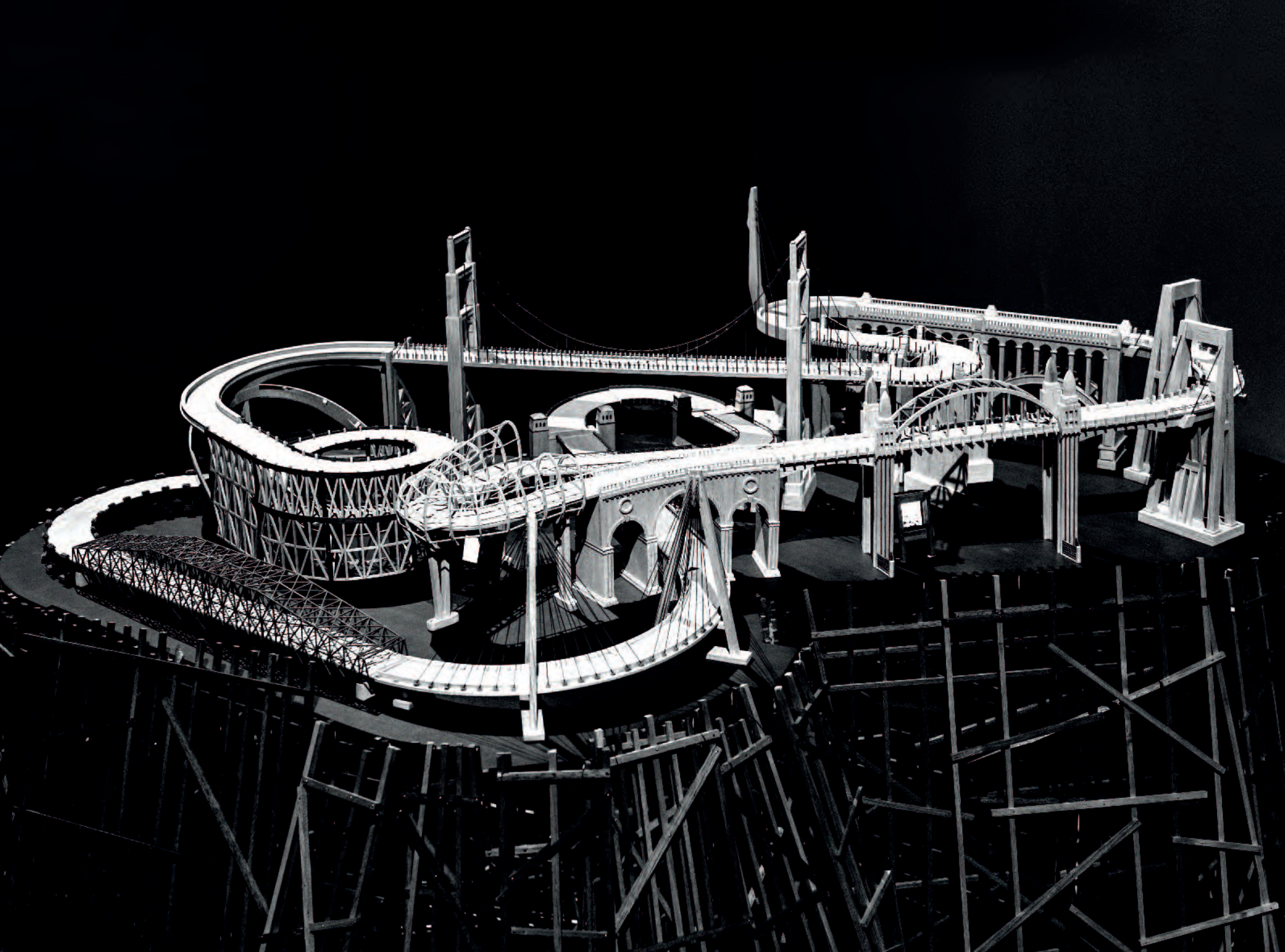
Instalación. Maqueta en madera de balsa, metal y MDF. Vídeo proyección y cuatro reproductores MP4, 3,8 x 3,4 cm

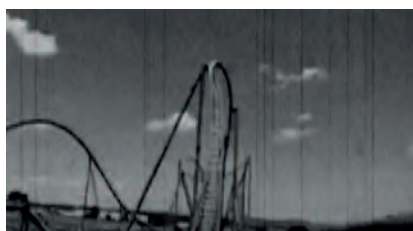
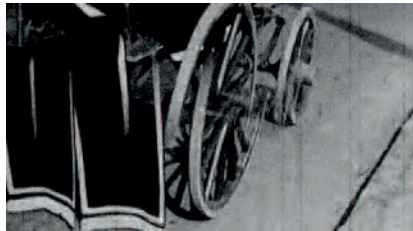
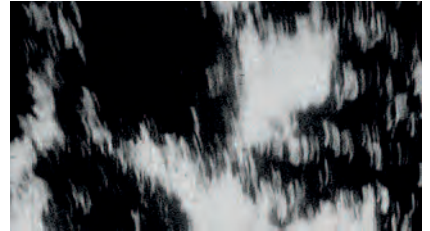
Fragmentos del filme de René Clair *Entr'acte*, 1924 y de vídeos de dominio público descargados de Internet

105 x 125 x 165 cm

Vista de la instalación en el CA2M, Madrid







Entr'acte (après René Clair), 2014. Detalle de la instalación en el CA2M, Madrid, y stills de los videos

Entr'acte (après René Clair), 2014
Detalle de la instalación en el CA2M, Madrid







Carta a los censores, 2003

Instalación. Maqueta en madera, PVC, plexiglás, cera, metal y cartón, 140 x 225 x 115 cm

Diez cajas de luz con fotografías blanco y negro sobre Duratrans, 18,7 x 20,5 x 5,7 cm cada una, DVD y proyector

Vista de la instalación en Volumel, Roma

Tate Modern Collection, Londres

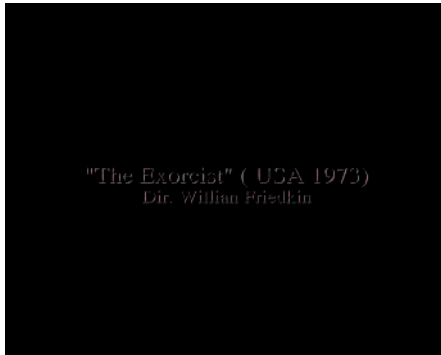




"La Dolce Vita" (Italy 1959)
Dir. Federico Fellini



"Viridiana" (Spain 1961)
Dir. Luis Buñuel



"The Exorcist" (USA 1973)
Dir. William Friedkin



"La Ola" (Cuba 1995)
Dir. Enrique Díaz





"Salò" (Italy 1975)
Dir. Pier Paolo Pasolini



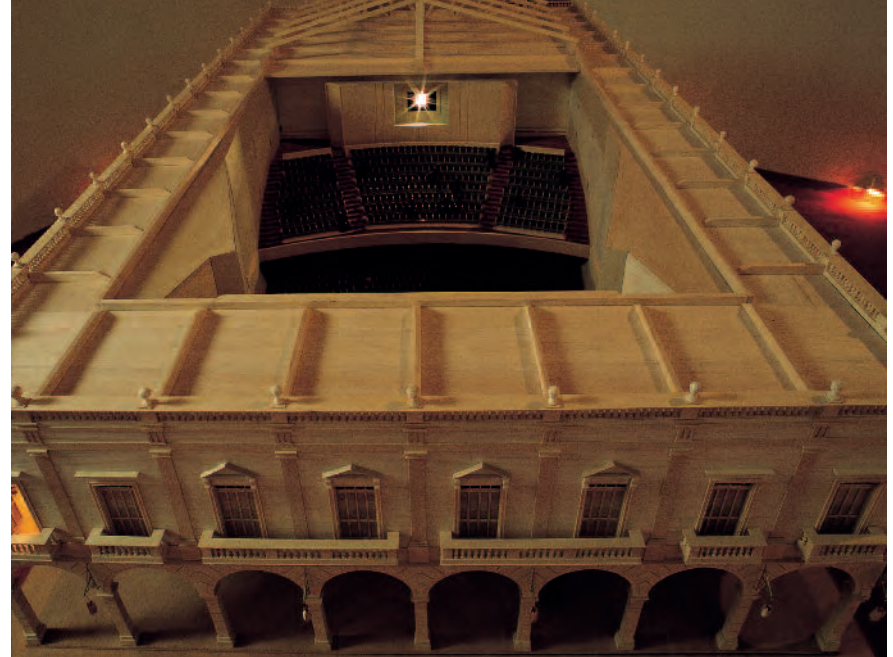
"Mashgh-e-sab" (Iran 1985)
Dir. Abbas Kiarostami



"Zerkalo" (Soviet Union 1974)
Dir. Andrei Tarkovsky



Carta a los censores, 2003
Detalles de la instalación en Volume!, Roma





Vista de la instalación de diez fotografías en el CA2M, Madrid
Impresión de pigmento sobre hueso cubierto de gelatina
12,9 x 29,1 cm cada una





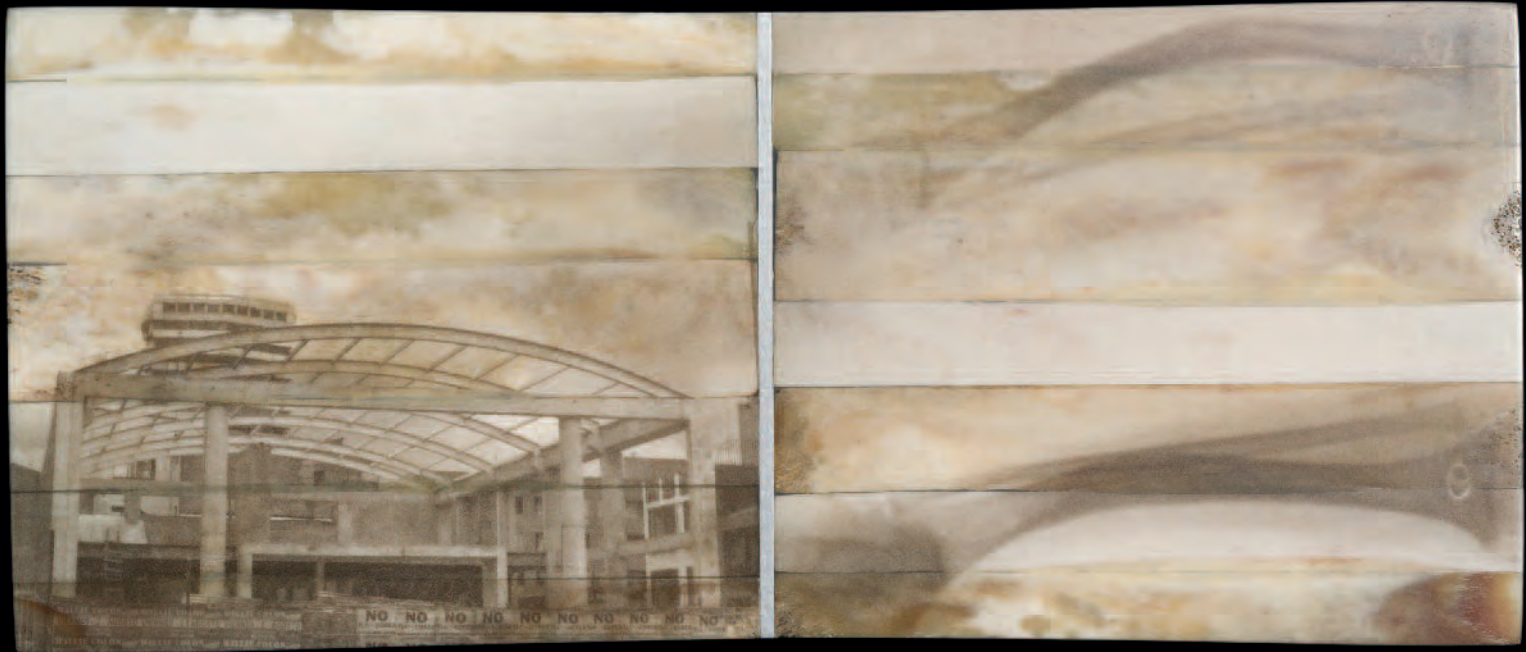
Santa María Loma-Flores/Isquion, 2014
Impresión de pigmento sobre hueso cubierto de gelatina, 12,9 x 29,1 cm



Hospital Bogotá-Pies, 2014
Impresión de pigmento sobre hueso cubierto de gelatina
29,1 x 12,9 cm



Edificio Techo inclinado, 2014
Impresión de pigmento sobre hueso cubierto de gelatina, 12,9 x 29,1 cm



Edificio Arcos-Fémures curvados, 2014

Impresión de pigmento sobre hueso cubierto de gelatina, 12,9 x 29,1 cm



Calle Fuencarral-Fémures, 2014
Impresión de pigmento sobre hueso cubierto de gelatina
29,1 x 12,9 cm



Detalle Entrepisos-Pelvis, 2014.

Impresión de pigmento sobre hueso cubierto de gelatina. 12,9 x 29,1 cm



La pesadilla ucraniana-Esquina/Piernas, 2014.
Impresión de pigmento sobre hueso cubierto de gelatina. 12,9 x 29,1 cm



Túnel de La Engaña-Rótula/Tibia, 2014
Impresión de pigmento sobre hueso cubierto de gelatina. 12,9 x 29,1 cm



Calle Amanuel-Carpo/Metacarpo/Falange, 2014
Impresión de pigmento sobre hueso cubierto de gelatina, 12,9 x 29,1 cm



Belo Horizonte-Tórax, 2014
Impresión de pigmento sobre hueso cubierto de gelatina
29,1 x 12,9 cm





¿Es el cuerpo humano igual al cuerpo social?, 2002

Instalación. Maqueta en madera y cartulina, 20 x 96 x 144 cm. Tres fotografías color montadas y laminadas en aluminio, 63 x 80 cm cada una. Una fotografía blanco y negro montada y laminada en aluminio, 125 x 160 cm
Dimensiones variables

Vista de la instalación en el CA2M, Madrid



Horizontal lines of text, likely a list or index, displayed on the wall.





¿Es el cuerpo humano igual al cuerpo social?, 2002. Detalles





¿Es el cuerpo humano igual al cuerpo social?, 2002. Detalles

¿Es el cuerpo humano igual al cuerpo social?

¿Compartimos las mismas necesidades y dolencias? ¿Padecemos las mismas inquietudes

¿Qué nos desvela? ¿Qué nos hace temer? ¿Qué nos oprime?

¿Nuestro próximo trasplante o la siguiente pildora nos aliviarán y nos sacarán de un estado anémico? ¿Nos devolverán la esperanza?

¿Hablamos de cuerpo y hablamos de la extensión de nuestra mente, o de una simple prolongación fáctica? ¿O acaso hablamos de una estructura mayor que nos comprende y define?

¿Quién piensa y decide por nosotros?

¿Nuestra función es únicamente la corpórea, una condición física poco leve y rotunda?

¿Qué esperan de nosotros?

¿Qué esperamos de ellos?

¿Ser curados, salvados o simplemente enmendados?

¿Qué fluye por nosotros y hacia dónde confluímos?

Is the human body equal to the social body?

Do we share the same needs and pains? Do we suffer the same anxieties?

What is it that keeps us awake? What makes us fear? What oppress us?

Our next transplant or the next pill will relieve us and take us out of an anemic state? Will it bring our hope back?

Do we say body and we talk about the extension of our mind, or some mere factual continuation? Or maybe we talk about a bigger structure that understands and defines us?

Who thinks and decides for us?

Is our function only the corporeal one, a physical condition slightly trivial and round?

What do they expect from us?

What do we expect from them?

To be cured, saved or just amended?

What is it that flows through us and where do we converge?



Edificio Público como Ágora Griega

El edificio es un espacio público de uso común, donde todos los ciudadanos se reúnen para discutir y tomar decisiones sobre los asuntos de la comunidad.

El edificio es un espacio público que permite a los ciudadanos discutir y tomar decisiones sobre los asuntos de la comunidad. El edificio es un espacio público que permite a los ciudadanos discutir y tomar decisiones sobre los asuntos de la comunidad.

El edificio es un espacio público que permite a los ciudadanos discutir y tomar decisiones sobre los asuntos de la comunidad. El edificio es un espacio público que permite a los ciudadanos discutir y tomar decisiones sobre los asuntos de la comunidad.

El edificio es un espacio público que permite a los ciudadanos discutir y tomar decisiones sobre los asuntos de la comunidad. El edificio es un espacio público que permite a los ciudadanos discutir y tomar decisiones sobre los asuntos de la comunidad.

El edificio es un espacio público que permite a los ciudadanos discutir y tomar decisiones sobre los asuntos de la comunidad. El edificio es un espacio público que permite a los ciudadanos discutir y tomar decisiones sobre los asuntos de la comunidad.

El edificio es un espacio público que permite a los ciudadanos discutir y tomar decisiones sobre los asuntos de la comunidad. El edificio es un espacio público que permite a los ciudadanos discutir y tomar decisiones sobre los asuntos de la comunidad.

El edificio es un espacio público que permite a los ciudadanos discutir y tomar decisiones sobre los asuntos de la comunidad. El edificio es un espacio público que permite a los ciudadanos discutir y tomar decisiones sobre los asuntos de la comunidad.

El edificio es un espacio público que permite a los ciudadanos discutir y tomar decisiones sobre los asuntos de la comunidad. El edificio es un espacio público que permite a los ciudadanos discutir y tomar decisiones sobre los asuntos de la comunidad.

El edificio es un espacio público que permite a los ciudadanos discutir y tomar decisiones sobre los asuntos de la comunidad. El edificio es un espacio público que permite a los ciudadanos discutir y tomar decisiones sobre los asuntos de la comunidad.

El edificio es un espacio público que permite a los ciudadanos discutir y tomar decisiones sobre los asuntos de la comunidad. El edificio es un espacio público que permite a los ciudadanos discutir y tomar decisiones sobre los asuntos de la comunidad.

The Public Building as Greek Agora

The building is a public space for all citizens to meet and discuss community issues.

The building is a public space for all citizens to meet and discuss community issues. The building is a public space for all citizens to meet and discuss community issues.

The building is a public space for all citizens to meet and discuss community issues. The building is a public space for all citizens to meet and discuss community issues.

The building is a public space for all citizens to meet and discuss community issues. The building is a public space for all citizens to meet and discuss community issues.

The building is a public space for all citizens to meet and discuss community issues. The building is a public space for all citizens to meet and discuss community issues.

The building is a public space for all citizens to meet and discuss community issues. The building is a public space for all citizens to meet and discuss community issues.

The building is a public space for all citizens to meet and discuss community issues. The building is a public space for all citizens to meet and discuss community issues.

The building is a public space for all citizens to meet and discuss community issues. The building is a public space for all citizens to meet and discuss community issues.

The building is a public space for all citizens to meet and discuss community issues. The building is a public space for all citizens to meet and discuss community issues.

Edificio público como ágora griega, 2002
Instalación. Una maqueta en madera, cartulina, plexiglás y otros materiales, 80 x 35 x 100 cm. Dos fotografías blanco y negro, 80 x 100 cm cada una. Una fotografía blanco y negro, 120 x 180 cm. Texto en vinilo sobre pared. Dimensiones variables
Vista de la instalación en el CA2M, Madrid

Edificio público como ágora griega

Edificación proyectada para el barrio del Vedado (calle 13 esquina K), una de las zonas urbanas más desarrolladas por el movimiento moderno en la arquitectura habanera.

Un edificio de apartamentos donde las paredes exteriores y la mayoría de las interiores son completamente transparentes. Esta transparencia lo convierte en un caso *sui generis* de espacio privado-público. De esta manera nuestro entendimiento tradicional de tales nociones es puesto en crisis.

Se propone el desprejuicio absoluto ante la mirada ajena. Todos podemos observar el modo de vida del otro, quien también tiene el derecho de ver el nuestro: podemos mirar pero no lo hacemos; podemos ser observados pero no lo somos.

El edificio consta de un pórtico transitable que realiza un recorrido desde el primero hasta el cuarto nivel. Se posibilita de este modo la observación y se hacen más diáfanas y directas las relaciones interpersonales.

En los puntos donde el pórtico no llega, las escaleras se encargan de completar el recorrido.

Los únicos espacios que conservan su intimidad son el baño y las paredes que separan un apartamento del otro.

Para enfatizar el sentido público de este espacio privado, el edificio constará de una plazuela a modo de ágora que si bien divide en dos secciones la edificación, también la provee de una zona de confrontación y diálogo que termina integrando a ambas partes. Con la misma finalidad se concibió una zona de juegos y área verde, ubicadas en la parte posterior del inmueble.

El edificio cuenta con un total de 18 apartamentos.

The Public Building as Greek Agora

This is an edifice intended for the Vedado neighborhood (13th and K streets), one of the most developed urban areas in Havana's modern architecture.

It is an apartment complex in which the exterior and most of the interior walls are completely transparent. This translucence creates a public-private space that is sui-generis. In this way, our traditional understanding of such notions are challenged.

This project requires absolute indifference before an outside gaze. We may observe the other's lifestyles, but they also have the right to see ours: We may watch but we don't; we may be seen but we are not.

The building has a walkway which goes from the first to the fourth level. This makes observation possible and interpersonal relationships more diaphanous and direct.

At the points where the walkway does not extend, stairs complete the journey.

The only spaces which maintain privacy are the bathrooms and the walls separating one apartment from the other.

To emphasize the public aspect of this private space, the building encloses a small square resembling an agora. The location of the agora within the building not only splits it in two but also provides an area for interaction and dialogue that ultimately integrates it.

A playground and green area was conceived toward the same end, located in the back of the building.

The building has a total of 18 apartments.







Campus o la Babel del conocimiento, 2002-2004

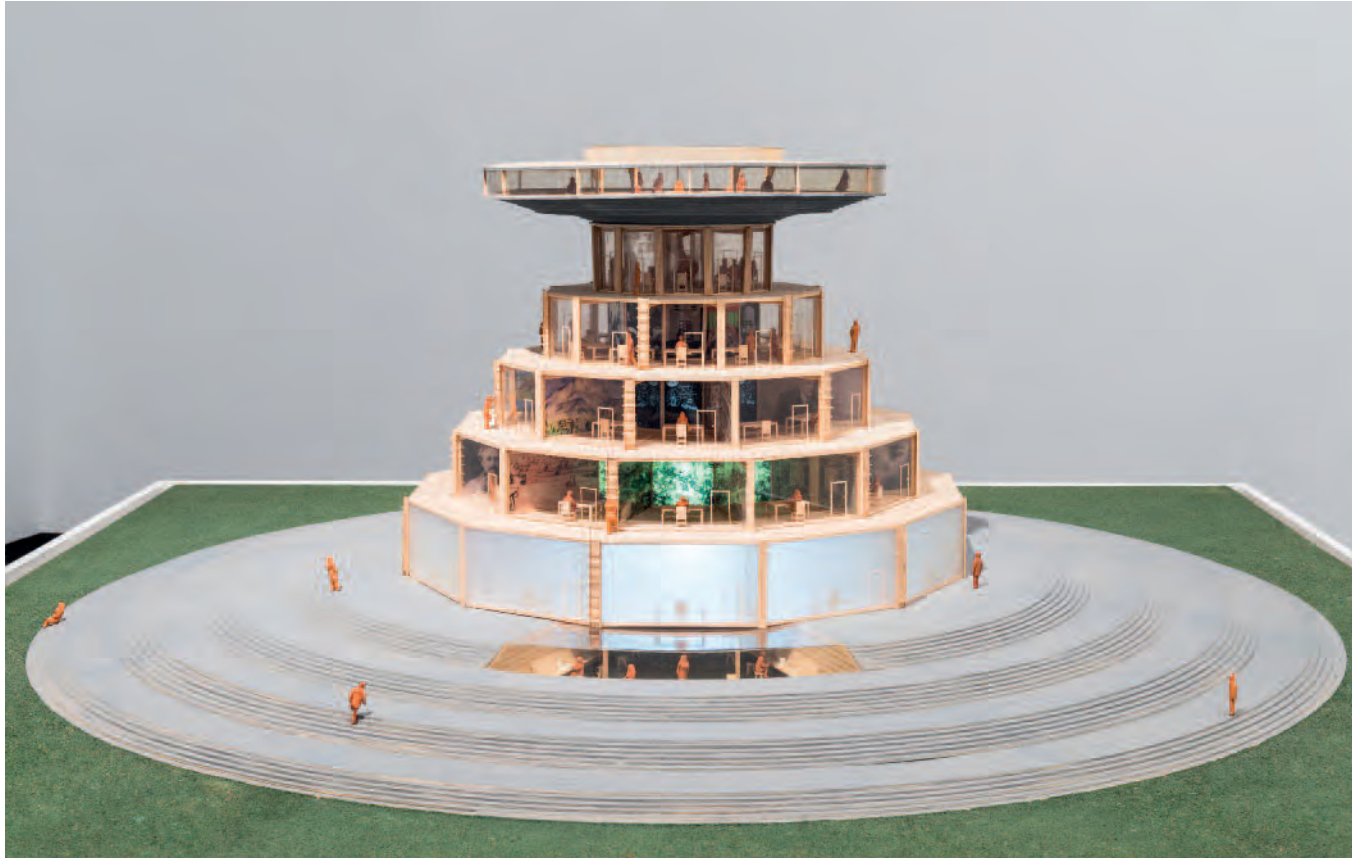
Instalación. Dos maquetas de madera de balsa, acrílico, cartulina y barro

Una maqueta, 85 x 157 x 157 cm. Una maqueta, 20,32 x 205,74 x 205,74 cm

Dos dibujos a lápiz y tinta sobre papel. Un dibujo, 61,46 x 259,58 cm. Un dibujo, 33,02 x 360,68 cm

Texto en vinilo y dos animaciones en 3D transferidas a DVDs. Dimensiones variables

Vista de la instalación en el CA2M, Madrid



Campus o la Babel del conocimiento, 2002-2004. Detalles





Campus o la Babel del conocimiento, 2002-2004
Detalle. Vista de la instalación en el CA2M, Móstoles

Campus o la Babel del conocimiento (Proyecto para campus universitario)

El campus constará de un número aún indeterminado de edificios o módulos.

Cada edificio o módulo está preparado para que lo ocupen sesenta estudiantes.

El ciclo de aprendizaje dentro de la universidad será de cinco años de estudio y uno de post graduación, llamado también Año del Salón de Relaciones Sociales. Cada año o curso escolar consta de doce aulas “inteligentes”, con sistemas multimedia interactivos. Cada una es un espacio personal, totalmente independiente.

Con el carácter personal y ascético de todo el Campus se prevé la desaparición absoluta de la figura del Profesor o Tutor en el sentido tradicional de la palabra.

El acceso al conocimiento y al saber son mediados de antemano desde una sala de controles existente en el sótano de cada módulo. Toda la información es editada y dosificada.

La psicología de los agentes que elaboran y entregan esta información y hacen circular el saber desde las salas de control, aún no nos ha sido dada a entender. Sus deseos, sueños, conocimientos y proyección abstracta de la realidad y de la importancia que le dan a su gestión nos es ajena en este punto. Solo conocemos de su eficacia.

Todos los sistemas de servicio, incluido el departamento de control, y edificios administrativos, tienen vida soterrada.

Las entradas y salidas a las aulas se harán con una diferencia de 15 minutos entre cada año. De este modo se evita el encuentro fortuito de los estudiantes.

Para los horarios de descanso y comidas, la salida de cada aula se hará por un pasillo de alrededor de 35 o 40 mts. Este conduce a un módulo de servicios con 5 habitaciones. Las mismas constan de servicio sanitario, comedor, habitación -estudio para dormir y descansar, un ordenador personal y un set para la ejercitación física. Cada habitación, como cada aula, tiene carácter personal.

El contacto entre estudiantes u otra persona ajena al sistema no está permitido.

Los estudiantes solo tendrán contacto personalizado en el año de post graduación, o Año del Salón de Relaciones Sociales.

El diseño del espacio y el modo de vida repiten de alguna manera el sentido del claustro monástico.

En otro momento nuestra imaginación ha querido repetir la idea del Panóptico.

Campus, or The Babel of Knowledge (A Project for a University Campus)

The campus will have an undetermined number of buildings and structures.

Each of which is designed to hold sixty students.

The University's learning cycle will consist of five years of study and one post-graduate year, which will also be called the Year of the Hall of Social Relations.

Each year, or grade, features twelve “smart” classrooms complete with interactive multimedia systems. Each classroom is a distinctive entity, totally independent and personalized for each student.

Because of the personalized and ascetic nature of the entire Campus, it is foreseen that the role of the Professor or Tutor, in the traditional sense of the word, will cease to exist.

Access to knowledge and learning are mediated beforehand from a control room located in the basement of each structure. All information is edited and rationed.

We have not yet been given to understand the psychology of the agents who develop and deliver this information and circulate knowledge from the control rooms. At this point in time, their desires, dreams, knowledges, abstract thoughts about reality, and the importance they give their own work is unknown to us. We know only their efficacy.

All the service systems, including the control departments and management buildings, have underground activities.

Comings and goings from classes will be staggered every 15 minutes for each grade. This way any inadvertent meeting by students may be avoided.

For scheduled resting and dining periods, each classroom will exit via a 35 or 40 meter hallway. This leads to a service structure consisting of five rooms. Each has a bathroom, dining room, studio for sleep and relaxation, a personal computer and an exercise set-up for physical fitness. Each room, like each classroom, is individual in nature.

Contact between students and persons outside the system is not allowed.

The students will only have personal contact during the post-graduate year, or the Year of the Hall of Social Relations.

The design of the space and the way of life mimic the structure of the monastic cloister.

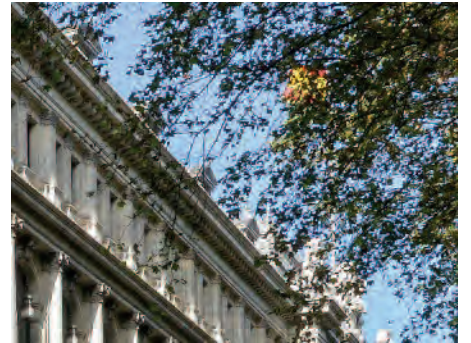
At other times, our imagination has wanted to repeat the idea of the Panopticon.

Noticias recientes (España II), 2007
Díptico. Fotografías blanco y negro montadas
en aluminio y laminadas en plexiglás
Impactos de balas de 9 mm
148 x 219 cm cada una
Colección de Arte del Banco de la República, Bogotá









Carlos Garaicoa: anotaciones inconclusas sobre una práctica artística

ENTREVISTA DE SUSET SÁNCHEZ

¿Qué aporta a la comprensión de tu trabajo la confluencia temporal de dos proyectos curatoriales muy diferentes, que intentan visibilizar dos enfoques que basculan sobre las construcciones del lenguaje dentro de tu obra: desde aquellos aspectos derivados del uso de medios específicos cargados de una tradición en la historia del arte, hasta esos otros elementos provenientes de la textualidad que está permanentemente presente en tu trabajo?

En el inicio de la discusión sobre la exposición para el CA2M, Agustín Pérez Rubio sugirió la palabra “orden”. La tensión que Agustín observa en mi trabajo mantiene un diálogo con la programación del CA2M, más centrada en obras de artistas que han tenido una carga conceptual, social e intelectual muy notable en sus propuestas, como es el caso de Teresa Margolles, Raqs Media Collective, Jeremy Deller, Aernout Mik, entre otros. Quiero pensar que esta es una exposición de tesis, que busca mostrar esa parte de mi trabajo más inmediata, o si se quiere más “militante”. El proyecto busca explorar qué hay detrás de la práctica conceptual y social en mi obra, y halla su asidero en trabajos que han investigado algunos temas económicos, valiéndose del uso del dinero y las finanzas como referentes de nuestra sociedad para plantear ciertas preocupaciones; o bien que han tocado el tema del colapso inmobiliario, ya sea por la referencia a la inconclusión de la arquitectura en el caso de Cuba, o al planteamiento de la ruina arquitectónica como metáfora de la sociedad contemporánea. En definitiva, son dos temas que al ser cruzados aluden a un segmento de mi obra más implicado socialmente.

Por otra parte, la propuesta de la Fundación Botín nace de una invitación a impartir un taller con quince artistas, lo que constituyó un preámbulo para introducir mi propia práctica. A esto se unió la invitación que cursé a Vicente Todolí para colaborar como curador de la muestra, a la cual él respondió interesado en analizar los procesos formales que se esconden detrás de mi obra: el uso de la fotografía y el dibujo, la idea de la dualidad o el díptico, y lo que él ha querido llamar “la horizontalidad y la verticalidad” en mi trabajo, que es la noción del plano horizontal tan presente en mis mesas y maquetas para proponer un paisaje; mientras que la fotografía y el dibujo se plantean desde la verticalidad, como desarrollo de un plano constructivo. Todolí trata de entender ambos niveles a partir de mi interés por la arquitectura y el urbanismo.

En la Fundación Botín, el peso de la muestra descansa en una perspectiva general que abarca la multiplicidad de lenguajes que he utilizado en mi obra durante años, centrándose especialmente en la última década, que es cuando Vicente Todolí comienza a tener una relación más cercana con mi trabajo, a partir de que la Tate Modern adquiere para su colección *Carta a los censores* (2003)¹. Esta es una obra con una fuerte carga política, pero que al mismo tiempo discute cuestiones formales específicas de la arquitectura y discursa sobre temas como el control de la imagen y del pensamiento tomando al cine como pretexto. Luego, en el año 2009, cuando hice en La

¹ La obra fue adquirida en 2004 con fondos provenientes del American Fund for the Tate Gallery.

Habana la exposición *La enmienda que hay en mí*, en el Museo Nacional de Bellas Artes, Vicente tuvo la oportunidad de visitar la exposición durante la 10ª Bienal de La Habana. Obras como *Las Joyas de la Corona* (2009), *La palabra transformada* (2009) y una amplia serie de fotografías intervenidas con hilos, dieron pie a conversaciones más cercanas, llegando hasta esta exposición en la Fundación Botín. Aquí partimos de la idea de revisar el uso de la fotografía en mi trabajo como soporte para intervenciones posteriores sobre la superficie de la obra, y cómo estos cambios proponen la construcción de espacios duales, con un antes y un después, en los que se produce un pasaje posterior sobre la imagen, ya sea cuando una fotografía deviene un dibujo sobre papel, en escultura o maqueta, o cuando una situación real se cosifica en escultura o en espacio de representación, siguiendo la noción de narrativa tan presente en mi trabajo.

A la idea de “orden” que propone Agustín, yo replico sugiriendo dos adjetivos, dos títulos que se confabulan y que, en el caso de la Fundación Botín, hablan de un *Orden Aparente*, donde remito a un tema lingüístico, en el que lo aparential en la forma y la idea de superficie se anteponen al significado, con el uso de materiales que buscan ocultar o darle paso a revelaciones más profundas de tipo social, político o existencial. En la exposición del CA2M, *Orden Inconcluso*, podemos hablar de una propuesta más directa e inmediata, un lenguaje que interpela de frente al espectador. No obstante, continúan siendo búsquedas formales elaboradas, por el uso que se hace de la cerámica, el oro y otros materiales, el juego con la maquetación arquitectónica y la figura del

artista oculto detrás del arquitecto. Estoy convencido de que, aun cuando estamos hablando de cuestiones más inmediatas y temas álgidos de la sociedad, es necesario valerse de un grosor semántico y lingüístico para poner en circulación esos pensamientos.

Tratando de asumir una distancia para analizar desde fuera estos enunciados de *Orden Aparente* y *Orden Inconcluso* en ambas exposiciones, pienso que es precisamente esa dialéctica la que signa toda mi obra. Desde muy temprano me he decantado por una formulación postconceptual, rayana con la aridez museable, esa exhibición del objeto de museo que habla desde un lenguaje que más que connotar quiere denotar directamente una realidad, hablar de ella sin subterfugios ni adornos. Si vamos a mis primeras obras, la documentación directa —en blanco y negro— o el discurso del arquitecto —con todos sus textos, medidas y dibujos lineales— tienen mucha importancia, así como los objetos reciclados y luego colocados dentro del espacio expositivo junto a fotografías y textos. Ahí vemos que hay un juego directo con la estrategia de documentar y mostrar sin tantas capas intermedias, y fue en esos procesos donde descubrí el modo de recuperar el objeto, en el espacio primario que fotografiaba, para luego convertirlo en escultura. Esa recuperación la he hecho de muchas maneras, lo cual ha dado pie a adentrarme en lenguajes diferentes y a enriquecer visualmente mis propuestas. En resumen, dio paso a una serie de narrativas y ficciones donde la idea de la documentación es el punto de partida para abordar cuestiones y problemáticas mayores. Hoy día continúo hablando de la

documentación de un espacio, de una ciudad o una sociedad específica, que luego es elaborada intelectual, lingüística, poética y políticamente. Es lo que he querido llamar el encuentro entre ficción y realidad, es decir, cómo la realidad es fundada posteriormente por la ficción, en el sentido más borgiano del término.

¿Cómo podemos leer ese mecanismo ficción/realidad en la narración de la ciudad que intenta trazar el recorrido de la museografía en esta exposición, ya que, siguiendo las palabras del comisario Agustín Pérez Rubio, se pone énfasis en el concepto de *flâneur*?

La forma en que está estructurada esta exposición, al tener elementos como las cerámicas o las tapas de alcantarillas, es la de una exposición abierta, donde solo hay dos o tres salas cerradas y el resto de la museografía es una especie de recorrido o caminata. Estas salas cerradas proponen también obras que, al ser maquetas de edificios reducidos en sus dimensiones, remiten una vez más a la ciudad y al urbanismo, convirtiendo al espectador de la muestra en *flâneur*, al insistir en la noción del paseo ciudadano. Las obras en exposición que enfatizan esta idea de trayecto urbano, como las *alcantarillas* y las *cerámicas*, parten de ideas en las que llevo trabajando un buen tiempo, en ellas siento la libertad absoluta de decir cosas un tanto rebeldes y anarquistas, permitiéndome hablar directamente, bajo una especie de trance o de angustia existencial en contra del poder político y la corrupción. Utilizo estos elementos urbanos como si se tratara de grafitis callejeros o pancartas políticas, que para mí

son algunas de las manifestaciones que tienen las ciudades para expresarse y demostrar su disenso en situaciones de crisis. Pienso en la necesidad de reelaborarlos y apropiarnos desde el arte, ya que ese lenguaje de las multitudes, muchas veces anónimo, puede llegar a convertirse en algo tedioso o quedarse desarmado dentro del espacio del arte si no se rearticula y recontextualiza dentro del *display* expositivo. Posiblemente lo único que arma y da fuerza al arte es el uso consciente y elaborado del lenguaje, la manera un tanto sofisticada y ambigua que tiene el lenguaje del arte de existir. Yo diría que lo único que sobredimensiona la realidad y logra hacerla más “real” es su posterior existencia como ficción.

Pensando en una obra como las *Cerámicas Porno-indignadas* (2012-2014), una de las cosas que las hace interesantes es que tengan un carácter inmediato, ya que en sí mismas resultan una apropiación de otro lenguaje tan inmediato como el grafiti o la pintada política. Pero solo el hecho de que sean desarrolladas en base a una tradición artesanal tan fuerte, y que se respeten estos cánones de la artesanía, es lo que las hace más enérgicas como discurso político. Al ser extraídas de la realidad y convertidas en ficción, logran una mayor efectividad en tanto texto sobre una realidad específica que es necesario subvertir. Parece una tontería decir que estoy muy influido por la mirada que tengo sobre la ciudad y el grafiti, pero es verdad que estoy leyendo todo el tiempo cómo se escribe la ciudad, cómo la ciudad está escrita. Si las observamos bien, mis cerámicas están llenas de grafitis, las fotos de las cerámicas están llenas de pintadas, que algunas veces son políticas, en otras ocasiones son textos, el dibujo de un

pene, o la firma de un grafitero. Son huellas de las personas que viven en la ciudad y de alguna manera es el modo que tienen los ciudadanos de apropiársela, y de disentir, eso es lo que tiene de interesante la pintura callejera. El hecho de que estas cerámicas se apropien de un lenguaje directo, poco literario si se quiere, que por momentos remite a la pancarta política; el hecho de que se apropien de un lenguaje ciudadano —y aunque yo limpie y restaure mis cerámicas— devuelve un gesto que se parangona o está al mismo nivel de la pintada callejera. Es como si yo hiciera un grafiti sobre la cerámica misma, o sobre la ciudad, pero mimetizándolo con el lenguaje sofisticado que ya se encuentra *per se* en la propia calle. Pienso que ello está presente en muchos de mis trabajos y es a lo que llamo encuentros entre ficción/realidad.

Evidentemente, al final, si no hay una elaboración de las formas y los lenguajes de las multitudes en la esfera pública, se trata de una simple transposición de contexto, estás llevando la voz de la calle a la galería, al cubo blanco, al museo, al marco constreñido de la institución arte, con el riesgo que eso entraña y la posible pérdida de su potencia política.

Es una moda recurrente en los últimos tiempos que inclusive puede resultar en propuestas de cierto interés, pero creo que lo que muchos esperan de los artistas es que cambiemos la manera de plantear esas críticas o discursos que se posicionan como radicales frente al sistema, que tengamos otros puntos de vista. De esa preocupación surge una obra como la de las alcantarillas, que en un inicio fue pensada como una mera

apropiación de pancartas callejeras. No obstante, el gesto de tropologizar algunos de los mensajes, de llevarlos a un material como el bronce, le otorga a esos textos una densidad de materia que potencia su condición significativa en tanto elaboración lingüística. En ese sentido, me identifico con una tesis básica del pensamiento estructuralista: a mayor densidad entre significativo y significado se obliga al espectador a hacer un recorrido más largo para llegar al mensaje, por tanto se hace más productivo el mensaje. Roland Barthes decía que el modo de enfrentarse al poder no debe ser directo porque cualquier gesto de oposición inmediato solo provoca que te repriman. Sin embargo, si das un rodeo siempre puedes encontrar una manera de dinamitar el poder, de ir a su esencia haciendo un recorrido lingüístico, de significación más profunda.

¿Crees que, en ese sentido, la propia naturaleza del arte, o al menos las proposiciones artísticas con las que tú trabajas, entroncan con esa manera de entender la gestualidad del arte como un subterfugio retórico o lingüístico para discursar desde la liminalidad del texto y desde la agencia de una subjetividad oposicional a las estructuras y relaciones de poder? Es decir, dada tu trayectoria o la genealogía que podemos trazar sobre tu obra, cuyas primeras preocupaciones surgen en un contexto marcadamente totalitario y coercitivo, ¿el arte devendría como un dispositivo funcional para rodear el poder?

Definitivamente, sí. Pero también tengo inquietudes formales que no están relacionadas con lo social o lo político. Cuando me acerco a las

primeras cerámicas en Cuba no estaba hablando directamente de política. Estaba haciendo una transposición de la realidad, si acaso con una voluntad arqueológica, que pudo devenir en gesto político. He entendido qué hay detrás de la posibilidad de examinar la realidad, de copiar, de mimetizarse con ella desde otro lenguaje, como hacía con las cerámicas en La Habana, donde simplemente copiaba a mano, de la manera más fiel posible, las losas encontradas en la calle. En el simple hecho de esa copia traía a colación un nuevo discurso, que era también un gesto político.

Cuando hice *El juego de las decapitaciones* (1993), donde extraigo una piedra de un edificio en ruinas y la exhibo, ese gesto del *readymade* lo que hace es llamar la atención sobre una realidad, frustrada y deshecha. En esta obra ni el título es mío, viene de un cuento de José Lezama Lima, La piedra está firmada como el urinario de Duchamp y ni siquiera las fotografías son mías, porque había un fotógrafo documentando la acción. Es en esa estructuración arqueológica de museo donde estoy haciendo un corte en la realidad y poniéndola frente al público, en otro contexto; y es ahí donde se produce una interacción lenguaje-espectador que es lo suficientemente elocuente como para que surjan montones de preguntas o cuestionamientos a la historia o a la política desde el arte.

¿Entonces, podríamos pensar que en tu caso el arte es un gran subterfugio para el devenir de la agencia de un sujeto político o de un sujeto social consciente de su papel como intelectual en el contexto que

habita, en la ciudad? No olvidemos, además, que es la ciudad el escenario donde históricamente se han representado las formas de la política en sus diferentes acepciones y que es ese paisaje el que queda interpelado en la exposición.

Me asusta la autodefinition como intelectual si pienso en intelectuales que admiro y a los que veo como personas capaces de interactuar y llevar su voz a la esfera pública de un modo muy articulado, capaces de hilvanar y construir su pensamiento claramente desde la filosofía, las ciencias políticas y otros ámbitos del pensamiento y la acción social, como una práctica pública en la que se expresa una manera de ver la realidad, más contundente y activa. Las artes visuales funcionan en un espacio mucho más limitado que el de la palabra, nuestras exposiciones son gestos pequeños, acotados por los muros de un museo y ciertas políticas culturales. Estoy seguro de que aun así el arte cumple sus funciones en ese círculo estrecho donde se mueve, también articulándose desde un campo como la educación para canalizar y potenciar mucho de lo que los artistas proponemos con nuestras obras. Pero no te niego mi admiración por la figura del intelectual gramsciano, siempre queda aspirar a ello.

Desde muy joven en los años ochenta me relacioné con muchos artistas, músicos y poetas que estaban alrededor de la bohemia habanera y empecé a participar como espectador de un fenómeno tan particular como fue el arte cubano de esa década, con una dinámica político-social

y cuestionamientos sobre el espacio del arte muy desprejuiciados y abiertos. Haber iniciado mi formación en esa Cuba de los ochenta me enseñó que había una preocupación más allá del mero hecho de querer producir una forma, de querer pintar o hacer una escultura. Me precedía y crecí dentro de la mitología del arte cubano de esos años: de cómo se enfrentó directamente al poder político, a las instituciones, y cómo retomaba un espíritu vanguardista, rebelde y de oposición al sistema en términos políticos y morales. Grupos como Arte Calle, Puré, las obras de Lázaro Saavedra y Abdel Hernández, entre otros, definieron mi práctica. Dentro de ese espíritu, ya mis primeras obras hablan desde la imagen y el texto, y están permeadas de esa especie de participación ciudadana del arte cubano de esos años, donde se trataba de ver el campo artístico como un espacio más plural, que trataba de dialogar con otros estratos de la sociedad y no solo con el propio mundo del arte. Por ese camino llego a mis primeras obras públicas de los años noventa, con la intención de hablarle a un espectador diferente al del contexto cerrado del arte. Ese era un gran debate en Cuba en ese momento: ¿para quién y para qué producimos arte? Un debate que heredamos de las primeras vanguardias del siglo XX y que se mantiene hasta hoy.

Si nos acercamos a mis primeras obras, son sencillamente fotografías documentales tomadas en la calle, con elaboraciones textuales alrededor de ellas, expuestas a través de una metodología totalmente kosuthiana: el objeto, su representación y el texto que lo describe. Una reelaboración de *Una y tres sillas* en el espacio público habanero. A partir de este primer

acercamiento al espacio público en los tempranos noventa, investigué sobre otras prácticas contemporáneas con derroteros similares: Barbara Kruger, Krzysztof Wodiczko, Jenny Holzer, entre otros. Seguía interesado en escribir y leía bastante teoría: Michel Foucault, Roland Barthes, Octavio Paz, Marshall Berman, etc. Es en la confluencia de estos intereses donde surgen las primeras obras que saco a la calle con el convencimiento de que no podía conformarme con ser un artista *naif* que había llegado a la escuela de Bellas Artes. La primera obra que considero sería en ese sentido es la intervención pública *Suceso en Aguiar 609* (1990), que fue hecha en el edificio donde yo vivía, una antigua ciudadela muy popular en la Habana Vieja. Intervengo el espacio con un artefacto de nailon de colores que atraviesa todo el edificio y hago una elucubración textual de la aparición de ese objeto estético allí. Era consciente de que para hacer partícipes a los espectadores de un objeto de esta índole, tenía que convencerlos con subterfugios retóricos. El acto o gesto relacional tenía que aparecer a través de una proposición verbal. Esas primeras obras traducen la lucha de cómo hacer participar a las personas pertenecientes a un contexto no artístico de una imagen u objeto estético nuevo; cómo puede esa imagen, u objeto, aparecer en la vida de alguien, y cómo hacer que esa imagen u objeto sea capaz de fomentar otro pensamiento y entendimiento de la realidad, o que incluso pueda llegar a reafirmar ese pensamiento primario del que es portadora la imagen. Un documento es portador de un mensaje que puede estar más o menos cargado sensorial, moral, política o ideológicamente, pero ¿cómo puede ese documento ser realmente consumido? Con esta pregunta a cuestas arribo a otro de los momentos

claves en mi formación, mi acercamiento a los fotógrafos de prensa en Cuba: José Ney, Pedro Abascal, Mario García Joya, Juan Carlos Alom, René Peña, etc. Ese acercamiento a la imagen fotográfica y a la fotografía documental propició que se me considerara por muchos años un fotógrafo, cosa con la que no estoy totalmente de acuerdo porque, aunque empleé muchos mecanismos aprendidos de ellos, lo hice con una mirada externa a la documentación tradicional. Nunca he sido un fotógrafo imbuido en el fenómeno de la imagen como instante decisivo, ya que siempre me he debatido en el espacio existente entre la imagen misma y el pensamiento, entre la imagen y mis propias digresiones lingüísticas y existenciales.

El lenguaje del arte, tal como lo entiendo, es un elemento fundacional de muchas referencias y necesidades de expresión del saber. Es capaz de fundar ideas pero también de estructurar nuestra cultura y el devenir de la sociedad, por tanto, no se trata de elaborar formas o estructuras visuales simplemente. No se trata del regodeo en la pintura, la fotografía, la escultura o cualquier otro modo de expresión visual. Es muy fácil aprender a dominar un lenguaje y alcanzar cierto virtuosismo, el problema radica en qué se le puede insuflar a esa habilidad, cómo puede ser traducida la individualidad a través de ese lenguaje en diálogo con la realidad del contexto al que pertenece el artista. Ese gran drama de las vanguardias de acercar el arte a la vida es precisamente la interrogante sobre cómo llenar las formas que hemos hecho, cómo no ser estrictamente un impresionista ante esa realidad. En definitiva, es la

búsqueda de un lenguaje que, sin perder su esencia como “arte”, es capaz de articularse como un espacio de crítica social. Desde las primeras vanguardias entendimos que el lenguaje es algo que se debe llenar con una intencionalidad. Entonces el arte sí podría ser un subterfugio para hablar como ciudadano, pero al mismo tiempo es una elucubración lingüística, un pasaje abstracto sobre la realidad. Cosificar una imagen, darle densidad, cerrarla y constreñirla a la interpretación que pueda hacer de otras tantas cosas, es un proceso complejo que conlleva mucho estudio y la práctica de una disciplina. Es ahí donde resulta inevitable citar la célebre declaración de Ad Reinhardt: “El arte es el arte. Todo lo demás es todo lo demás”.

Retomemos la preocupación que comentabas sobre cómo hacer partícipe a alguien de una imagen y lograr además que esa construcción sea fundacional de determinada línea de pensamiento o debate, o que incluso llegue a producir una realidad diferente. Pensemos además en el contexto específico en el que surge esta exposición, siguiendo las palabras de Agustín Pérez Rubio, por cuanto es un proyecto que está leyendo en tiempo presente el momento histórico que atraviesa la Unión Europea y España dentro de ella. ¿Cómo pensar entonces tu posición —con la experiencia de vida que has tenido en un sistema político tan diferente como el cubano— en el contexto puntual en que se están construyendo estas imágenes y la forma en que ellas aparecen en la exposición? ¿Cómo y de qué se quiere hacer partícipe a los espectadores?

En el texto “On the Manner of Addressing Clouds”² —un ensayo fundamental en el programa de estudios que se empleaba en el Instituto Superior de Arte (ISA) en mi etapa formativa—, Thomas McEvilley habla del contexto como un elemento esencial entre todas las propuestas de contenido que según él están presentes en la obra de arte. En todos los talleres que imparto, donde someto a escrutinio mi práctica y metodologías en el desdoblamiento que comporta el gesto de enseñar, cito a McEvilley y abordo la significación especial que le da al contexto para el proceso artístico. He encontrado ideas parecidas en artistas que admiro, como Hans Haacke, quien menciona el contexto como el material esencial de una obra de arte. No estamos hablando solamente del contexto social, la ciudad o un país, sino de todos los contextos que adquieren presencia en la creación de un lenguaje. Una obra se puede hacer de cualquier manera, pero debemos tener en cuenta dónde y para quién hablamos, eso es algo que repito incansablemente en talleres o conferencias, además de ser una pregunta crucial en mi práctica artística. No son iguales las obras que se producen para las páginas de una revista de arte, un museo, una galería o el espacio público, siempre la obra va a ser otra en cada lugar, portadora de naturalezas distintas. A esto se suma lógicamente el contexto socio-político en el que el artista está inmerso, donde se está formando y proyectándose. Si se hace un paseo por mis exposiciones, sean en Cuba, Colombia, Brasil, Estados

² Thomas McEvilley, “On the Manner of Addressing Clouds”, *Artforum*, verano, 1984, pp. 61-70.

Unidos, España, Alemania, Francia o Italia, encontraremos que indefectiblemente hay un pasaje por el contexto local, donde alguna obra mira esa realidad desde cerca: *Ahora juguemos a desaparecer (I)* (2001), en Sonsbeek 9, la obra con velas en la ciudad holandesa de Arnhem; *Retrato (Europa)* (2006), en el Palau de la Virreina de Barcelona; *Noticias recientes (España II)* (2007), entre otras; siempre ha existido en mi trabajo esa mirada contextual.

Posiblemente en esta exposición se remarca ese interés por dos contextos específicos en mi historia de vida: Cuba y España; pero recurrentemente la preocupación por el contexto está ahí. Quizá por hablar desde el arte, un lenguaje que en su complejidad puede llegar a ser distante de la realidad, en mi práctica ha existido un interés por lo contextual y relacional. La idea de que el arte es un lenguaje específico que dialoga con un contexto particular permite crear un intercambio entre el artista como investigador y el receptor o espectador, que les proporciona a ambos tener una experiencia sensible del espacio y el tiempo donde están emplazados. Creo tremendamente en el arte como un elemento que dinamiza la sociedad de otra manera, no es algo contemplativo al cien por cien, y aunque disfruto de la belleza formal de ciertos materiales y formas, y disfruto de ese lugar a donde la contemplación nos transporta, no quiero reducir mi práctica a esto. Ese camino me ha llevado a tener una mirada atenta y crítica sobre los disímiles contextos donde he podido trabajar.

Esta es una muestra que se comienza a narrar desde la óptica del colapso inmobiliario cubano, que aunque sea bastante particular, echa luz sobre el colapso inmobiliario europeo y español. Cómo el poder económico y político se maneja desde un contexto corrupto y autoritario es un asunto que ya había abordado desde Cuba. Se trata de tensar un hilo entre dos contextos muy distantes y ver dónde se cruzan estas realidades sociales, y cómo se pueden abordar estos contextos desde el arte. Recuerdo que cuando vine a vivir a España tuve la sensación de que algunas de las obras que había estado realizando no tenían contexto. *Noticias recientes*, que está en la exposición del CA2M, es una obra que surge en Brasil como referencia a la bala perdida en un clima de violencia, y que se contextualiza en la España de hoy en relación con los *affairs* del caso Bankia. Obviamente en ese momento no fui buscando edificios simbólicos del poder económico local, sino aquellos edificios más altos y significativos de la ciudad, para hablar de la guerra de Irak y de cómo España estaba imbuida en ello, del tratamiento del tema en la prensa, de la negativa del pueblo español a participar en el conflicto como consecuencia de una arbitraria decisión de José María Aznar en su acercamiento a George Bush y a Tony Blair.

Con el tiempo me percaté de que la situación iba cambiando y se iba creando un contexto de diálogo para esas obras. En los últimos años, muchos artistas en España y Europa han estado tratando cuestiones políticas y hablando de temas económicos en sus obras, yo he continuado trabajando en los mismos asuntos que me preocupaban

antes. *Postcapital* (2006), por ejemplo, fue una exposición que trató de analizar las transformaciones en la sociedad europea desde 1989, tras la caída del Muro de Berlín, hasta el año 2006 en que se realiza el proyecto en el Palau de la Virreina de Barcelona, junto a Iván de la Nuez y Daniel García Andújar. Ahí surgieron obras como *Retrato (Europa)* o *Postcapital* (2006), que forma parte hoy de la colección de la Art Gallery of Ontario (AGO). Sin embargo, hoy día son obras que pasan por un proceso de recontextualización, donde es muy interesante percibir cómo el contexto socio-político se desplaza y subvierte el sentido original de algunas obras y cómo queda obsoleta esa creencia de que algunos males sociales son solo inherentes a las realidades latinoamericanas o africanas, que son problemas que atañen únicamente a los llamados países en vías de desarrollo. Cuando el contexto europeo se va tiñendo con esos conflictos, nos percatamos de que los seres humanos no somos tan distintos, que no importan las banderas, los credos o las ideologías para ser corrupto o para afectar a los ciudadanos con las malas prácticas de gestión de las instituciones y la administración pública de los bienes de un Estado y de una sociedad, acarreando consigo el malvivir de la población y el autoritarismo de la política.

Lejos está la ilusión de que los contextos latinoamericanos —y el cubano particularmente— cambien para mejor. Hemos sido testigos de que el modelo de las sociedades democráticas, tal como lo hemos conocido hasta ahora, ha colapsado, o por lo menos su imagen ha quedado muy dañada. No obstante, creo que la democracia siempre es posible

enmendarla, la falta de democracia es más difícil de solucionar. Si comparamos ambos contextos, el español y el cubano, tal vez no hubiese sido posible hacer una exposición como esta en Cuba, aunque yo he hecho proyectos muy fuertes en la isla sin que hayan sido censurados. Esta es una exposición que intenta hablar muy directamente sin querer ser panfletaria, que es algo que odio al venir de un país donde todo el tiempo hemos estado consumiendo panfletos. Temo y dudo del panfleto, del activismo simplón, rehúyo pensar que los ciudadanos son tontos y que se les pueda seguir engañando con otro discurso que se repite, que vuelve sobre sí mismo, como pura demagogia.

Uno de los primeros argumentos y críticas que debe tener el arte es hablar de su propio contexto, y esto se reduce en un análisis y crítica del lenguaje. La oposición y subversión del lenguaje por el propio lenguaje, el poder elaborar un pensamiento con un lenguaje nuevo, contemporáneo, es algo que valoro sobremanera, y pienso que ahí radica un acto de subversión de la realidad muy importante. Por ello mi inquietud por las variaciones y búsquedas formales, la inquietud por no construir una obra normada. La normalización del lenguaje es uno de los grandes enemigos del arte porque lo convierte en un simple producto de mercado. Ese es uno de los grandes temores que rodea a las artes visuales. Producimos obras que también son objetos de consumo. Temo pasar por un artista que simplemente crea imágenes, como alguien superficial que trabaja con la arquitectura idílica de la ruina urbana; pero también me aterra convertirme en un activista político simplón. Además me atemoriza y

siempre trato de escapar de la amenaza de que mi obra se convierta en un comodín económico que se pueda diluir en su propio estatus de mercancía. Creo que estos recelos ya implican una crítica a cómo el arte es absorbido por el capital y a cómo se consumen hoy día el pensamiento y el arte: como simples mercancías con valor de cambio.

Hay matices o capas a partir de los cuales se puede hacer una lectura del contexto o un posicionamiento en este, especialmente cuando es un lugar que habitamos. Me interesa especialmente esa imagen subversiva del contexto que no se basa en los grandes mitos de una ciudad, en sus iconos, sino en aquellos substratos que provienen de las voces populares, de un grafiti, de las pintadas sobre los azulejos de una farmacia. Me refiero a esa experiencia de la ciudad que es el capital simbólico de quienes viven en ella y la recorren cotidianamente, que permite que surja un tipo de texto artístico que de otro modo se quedaría en la apariencia superficial de quien mira la ciudad con ojos extraños, distantes, sin sentido de pertenencia o complicidad.

Evidentemente, piezas como *Sin título (Alcantarillas)* (2014) surgen de la vivencia de mis últimos años en Madrid, donde hemos participado en manifestaciones, hemos sido testigos de cargas policiales contra los jóvenes y donde se han visto propuestas de leyes conservadoras y reaccionarias como nunca antes. Son males inimaginables dentro de las democracias europeas, males que creíamos privativos de los regímenes totalitarios. Todas estas vivencias, unidas a mi fascinación por lo artesanal,

como es la fundición en metal usada en las alcantarillas de las ciudades, donde cada una tiene un signo específico y a la vez son elementos que definen un sitio, una ciudad; o la tradición de la cerámica española y sevillana, usada en bares y farmacias, hacen surgir obras como respuesta a esos estímulos de la calle. Suelo caminar bastante por el centro de Madrid y observo mucho las pintadas, los carteles en las manifestaciones. Presto bastante atención a la palabra que está rondando permanentemente la ciudad. De hecho, recojo y guardo carteles, algunos de ellos absolutamente provisionales y efímeros, el típico palito de madera con un folio impreso en la oficina antes de salir a la manifestación. En algún momento me percaté de que toda esa iconografía, toda esa textualidad, se pierde al finalizar la manifestación y pensé que sería interesante que pudiera quedar en lo más sólido que pueda contener la ciudad. Lo más inmediato es el grafiti, pero lo más sólido es la placa rígida, la piedra. Así surgió la idea de las alcantarillas, como ciertos pasajes por esa escritura de las voces de las multitudes. En un principio incluso pensé la obra como algo mucho más directo, como el texto: “¡Basta, no más!”, “Madres libres tendrán hijos libres”, “Más pan y menos chorizos”. Imaginé la pieza directamente con esos textos en las tapas de las alcantarillas, en la calle, con ciertos visos de bronce para que llamara la atención desde el asfalto. Es simplemente el gesto de devolver la voz al lugar que le corresponde, que es la ciudad, para ser interpelada constantemente por los transeúntes.

Esa apropiación de lo inmediato es un mecanismo que ya había empleado en los noventa en La Habana con la fotografía y el texto. Lo que me da la

medida de que si una metodología de trabajo funciona, se puede volver sobre ella con el tiempo. Algo similar ocurre con las cerámicas, que es un soporte en el que he trabajado antes en múltiples ocasiones. En este caso es una esquina de una calle en donde he vivido en Madrid, en San Andrés, muy cerca de la Plaza del Dos de Mayo. Todos los días paso por allí y veo las cerámicas. Volví entonces sobre ese gesto que recupera el trabajo que hice con las cerámicas urbanas de La Habana, o los tapices de *Fin de silencio*, que se hicieron para la intervención en *Abierto x Obras* en el Matadero de Madrid en el año 2010, relativos a suelos de La Habana. Retomo esta metodología una vez más en un afán de documentación donde, más que la elaboración de un objeto posterior o final, existe una voluntad de documentar la realidad, de extraer la realidad y transformarla a través de un pensamiento más realista o de la imaginación. Posiblemente estas obras no tengan una vida larga, pero están permeadas de mi vida en Madrid y de mucho del sentir de los españoles en estos años. Son piezas que en su propia materialidad y solución formal son muy madrileñas, respiran la tradición de la cerámica en España. Por otra parte, está presente algo habitual en mi trabajo, que es el discurso paralelo, el juego lingüístico, lo porno-indignado. Una alusión a un discurso social inmediato de lo indignado y la idea de la pornografía que llama la atención sobre el contenido erótico de estas cerámicas. Todos los originales, hechos en la década de los años veinte del pasado siglo, tienen un contenido picante.

Quiero creer que hago una recuperación de este discurso público, urbano, al tiempo que rescato una tradición ceramista. Además, trato

de reconstruir un pasaje histórico en el arte del siglo XX, desde las primeras vanguardias —teniendo en cuenta la fuerte carga subversiva que significa ese momento del arte, el Dadaísmo y el Surrealismo, como uno de los episodios más críticos de las vanguardias históricas— hasta acá. Detrás de esta obra, si queremos hacer una lectura más profunda, aparte del placer textual, de la respuesta al clamor de la ciudadanía, hay otras capas que se sumergen en la tradición de un material y de la propia historia del arte, aparte de ahondar en el grafiti como expresión contemporánea. De hecho, con Ferran Barenblit hemos estado conversando sobre la posibilidad de sacar las cerámicas a la calle en algún momento durante la exposición, ponerlas al lado de sus referentes en la esquina de San Andrés y San Vicente Ferrer, en Malasaña. Lo que sería al final devolver la cerámica como gesto urbano y también como grafiti.

¿Cómo se articula la dualidad entre el contenido político y el interés por la formulación estética y la construcción del lenguaje en una propuesta como la de las *Cerámicas Porno-indignadas*?

Insisto en que la posibilidad de plantearse un lenguaje específico y luego recorrerlo tiene muchos otros intereses que exceden el contenido político o el interés social en ciertas obras. Explorar un nuevo material va más allá de la política, porque es el modo natural que el artista tiene de observar e interpelar la realidad y, como decía anteriormente, hay mucho de transgresión en ello. De lo contrario, lo

más simple sería tomar un bote de pintura y salir a la calle a hacer grafitis y pintadas callejeras. Lo que deseo en el caso de las *Cerámicas Porno-indignadas* (2012-2014) es hacer un recorrido por la lengua escrita, que no considero sea menos literario que en otras obras conceptuales que he hecho, en el sentido en que está analizado el lenguaje más inmediato que se encuentra en el espacio urbano, que es el de la pintada callejera y el anuncio comercial ciudadano. Es decir, estoy impostando un lenguaje que no es el mío, pero que sigue siendo escritura articulada, pensada, una construcción del lenguaje escrito y una construcción de la cultura visual en relación con una situación urbana específica y con una tradición que a mí me interesa. Me llama mucho la atención la manera que la gente tiene de comunicarse, cómo la ciudad es utilizada como página en blanco y cómo esta se convierte en una amalgama de flujos cambiantes de comunicación diarios. Si revisamos las fotos que voy tomando cotidianamente con el teléfono, veremos cómo cambia la fisonomía de la ciudad, es algo muy vivo que me interesa captar.

¿Ha cambiado la percepción de la ciudad que tenías ante toda la dilatación del espacio de la urbe como un paisaje virtual; es decir, por la forma en que ahora el escenario ciudadano es captado y reproducido de forma inmediata en la pantalla de un teléfono móvil, replicado en cientos de imágenes filtradas y manipuladas que se consumen en las redes sociales, los foros, etc.? ¿Ha cambiado en ese sentido el modo en que transitabas y tenías una experiencia del espacio público?

No soy el clásico usuario que utiliza las redes sociales con asiduidad —aunque en los últimos años estoy algo colgado con Instagram—, pero como tantas personas vivo inmerso en esta dinámica de la comunicación mucho más ágil, consumiendo y haciendo circular imágenes cada vez más inmediatas. Aun así me he cuidado siempre de esta inmediatez e intento hacer un arte que se resiste a ser panfletario y que no hable única y directamente de un ciclo político o de una sociedad determinada, o de los conflictos inmediatos en los que estamos envueltos. Trato de realizar un arte que vaya más allá de un enfrentamiento y transcripción superficial de la realidad. De ahí mi defensa —y mi práctica— de una fotografía analógica, que necesita un tiempo de elaboración, que se aferra a ciertos procesos y rituales para hacerla existir, y que conserva el porqué de su existencia como imagen.

Por ejemplo, en mis fotografías en soporte hueso, intento incorporar una serie de cuestiones que van más allá de la representación y de la documentación del lugar, ya que es una obra donde el material mismo —el hueso— y el proceso técnico de impresión adquieren una connotación y enrarecen la fotografía inicial, aportan una densidad matérica, una serie de referencias al cuerpo dolido, traumatizado, y a la historia de la fotografía y el urbanismo. Todo esto le concede a la obra un espesor semántico que termina siendo percibido por el espectador, multiplica su poder documental y su condición de objeto de arte, en tanto lenguaje abstracto y polisémico, que aporta en su recepción más fuerza y claridad que la que pudiera suscitar una explicación más didáctica o panfletaria de la realidad.

Con la popularización y democratización del medio fotográfico surge una diferencia radical entre las fotografías que consumimos constantemente de los lugares donde viajan turistas y fotógrafos ocasionales y la fotografía que construye y analiza la realidad que estás viviendo, a la que perteneces y que tratas de examinar a través de estas imágenes. ¿Pero cómo cuidarse de no transmitir ciertas imágenes, o de la superficialidad y clichés que estas transmiten? Mi respuesta es alejarme siempre, complejizar conceptualmente mi trabajo, investigar nuevos desafíos sobre la imagen fotográfica, continuar siendo inconforme con la naturaleza inmediata de la fotografía, pero sin renunciar a su esencia documental.

A tenor de lo que has venido comentando sobre el modo de construcción de la imagen y teniendo en cuenta el cuidado en la elaboración —si se quiere preciosista— que se distingue en tu obra, caracterizada por una esmerada cualidad visual y táctil, por una objetualización en la presentación del proceso intelectual, resulta inevitable preguntar por las tensiones y los riesgos que implican en tu trabajo la disposición de una experiencia para los sentidos como estrategia de seducción y conocimiento, en la que entran en juego conceptos estéticos y filosóficos como percepción, belleza, representación, etc.

En este punto podemos hablar también de una categoría como la de apariencia y de qué funciones tiene en mi obra. El venir de un contexto como el cubano de los años noventa me obligó a buscar una manera

compleja de decir, en un momento en que se hablaba de la metáfora como un modo sofisticado de ocultamiento del significado. Esto al final dejó una enseñanza sobre la voluntad de un arte que intentaba entender la sociedad, y a un público nuevo, con una actitud de tipo vanguardista. Este público extraartístico que se trató de descubrir y de construir desde los años ochenta en Cuba, da nacimiento a la raíz relacional de mucho del arte que se produjera en esa generación, apuntando hacia algo que Nicolas Bourriaud comenzara a teorizar como estética relacional en los años noventa, pero que estaba discutido e investigado desde antes en Cuba con una nueva vanguardia que practicó el *happening* y la performance dentro de una sociedad comunista, intentando crear una trama de relaciones con el espectador como sujeto activo en los procesos estéticos.

Gracias a ello creí y sigo creyendo que el arte puede servir para algo más allá de los marcos institucionales y del marco preciso de la historia del arte y del arte para artistas. El hecho de que el público general pueda salir de una exposición con la idea de que detrás de una propuesta sofisticada y de apariencia “bella” está asistiendo a un gesto similar al de una pintada callejera, tal vez haga pensar la realidad de otra manera. Me parece importante que, a partir de un mecanismo tan tradicional como el de la escultura, dos joyas en oro de 24 quilates [*Saving The Safe (Bundesbank)* (2013) y *Saving The Safe (Banco de España)* (2014)] —con su apariencia seductora y costosa, casi morbosa—, puedan convertirse en una denuncia social de fuerte calado poniendo en tela de juicio a dos

instituciones que detentan el poder económico, y nos hagan hablar y reflexionar sobre algo tan elemental como el control alemán sobre la Unión Europea y el desastre económico español, con todas las consecuencias de ese escenario. Esa denuncia, que se puede hacer con un grafiti o con una manifestación en la calle, puede ser pasajera, borrada por una capa de pintura sobre una fachada y sucedida por la siguiente noticia en los medios de comunicación. Por el contrario, los gestos artísticos quedan, se cosifican, la gente confía en ellos, no solo porque el arte se ha percibido históricamente como un contexto de cierta credibilidad, sino porque tenemos armas complejas para elaborar un lenguaje que la gente busca decodificar y entender.

Tal vez esta sea una exposición a corazón abierto, que mira hacia delante y que también busca su contraparte y balance en otros procesos lingüísticos complejos que experimento, como la escultura o el dibujo. Tal vez también debería apuntar que cuando hablo de belleza, obviamente hablo de una categoría compleja, historicista pero primordial, revolucionaria y crítica, que siempre implica una necesidad de entender la sociedad. Creo que es imprescindible también que el arte, además de su potencial crítico, conserve siempre un espacio para el encantamiento.

Carlos Garaicoa: Annotations on an Artistic Practice

INTERVIEW BY SUSET SÁNCHEZ

How is the understanding of your work furthered by the temporal conjunction of two very different curatorial projects that attempt to make visible two approaches that hover over the constructions of language in your work: from those aspects derived from the use of specific media charged with a tradition in the history of art, to those other elements stemming from the textuality that is permanently present in your production?

At the beginning of the discussions for the exhibition at CA2M, Agustín Pérez Rubio suggested the word “order”. The tension that Agustín observed in my work maintains a dialog with the CA2M’s programming, which is more focused on artists who have a strong conceptual, social, and intellectual component that is very notable in their projects, such as in the case of Teresa Margolles, Raqs Media Collective, Jeremy Deller, and Aernout Mik among others. I would like to think that this is an experimental exhibition, which attempts to display that part of my work that is more immediate or, one could say, more “militant”. The project aims to explore what is behind the conceptual and social practice of my work, focusing on works in which I have researched several economic issues, employing the use of money and finances as referents to our society, in order to address various concerns; or works that have dealt with the collapse of the real estate market, as in the reference to the unfinishedness of architecture, in the case of Cuba, or as the presentation of the architectural ruin as a metaphor of contemporary society. These are two issues that when

they intersect definitely allude to a segment of my work that is more socially engaged.

In contrast, the project at Fundación Botín arose from an invitation to hold a workshop with fifteen artists, which constituted a prelude to introducing my own practice. This was linked with the invitation I made to Vicente Todolí to collaborate as the curator of the exhibition. He responded with an interest in analyzing the formal processes concealed within my work: the use of photography and drawing, the idea of duality or of the diptych, and what he wanted to call the “horizontality and verticality” in my work, which is the notion of the horizontal plane present in my tables and models to suggest a landscape, while photography and drawing are conceived from the vertical, as the development of a constructive plan. Todolí endeavors to understand both levels by referring to my interest in architecture and urban planning.

At the Fundación Botín the weight of the exhibition rests on a general perspective that includes the multiplicity of languages that I have employed in my work for years, especially in the last decade, which is when Vicente Todolí began to have a closer relationship with my work, ever since the Tate Modern acquired *Carta a los censores* [Letter to the Censors] (2003)¹ for their collection. This is a piece with an intense

¹ This work was acquired in 2004 with support from the American Fund for the Tate Gallery.

political component, but which at the same time discusses formal questions specific to architecture and also addresses issues like the control of the image and of thinking, taking film as a pretext. Subsequently, in 2009, when I did my exhibition *La enmienda que hay en mí* [The Amendment that is in Me] at the Museo Nacional de Bellas Artes, Vicente had the opportunity of seeing the show during the 10th Biennale of Havana. Works such as *Las Joyas de la Corona* [The Crown Jewels] (2009), *La palabra transformada* [The Transformed Word] (2009), and a large series of photographs perforated with threads, led to more extensive conversations, which culminated in the exhibition at the Fundación Botín. Here we started off from the idea of revising the use of photography in my work as a support for subsequent interventions on the surface of the work and how these changes involved the construction of dual spaces, with a before and an after, in which an ensuing passage on the image is produced, be it when a photograph evolves into a drawing on paper, a sculpture, or a model, or when the real situation is reified in sculpture or in a space of representation, following the notion of narrative so present in my work.

I responded to the idea of “order” suggested by Agustín with two adjectives, two titles that intersect with each other. In the case of the Fundación Botín the title refers to *Orden Aparente* [Apparent Order], where I refer to a linguistic theme, in which the quality of the apparent in the form, and the idea of the surface, precede the meaning, with the use of materials that attempt to conceal or permit more profound

revelations of a social, political, or existential type. In the exhibition at CA2M, *Orden Inconcluso* [Unfinished Order], we can talk about a project that is more direct and immediate, a language that openly addresses the observer. Nevertheless, both exhibitions continue to be elaborate formal investigations, because of the utilization that is made of ceramic, gold, and other materials, of the playing with architectonic modeling, and of the figure of the artist hidden behind the architect. I am convinced that, even when we are speaking about more current issues and questions that are crucial to society, it is necessary to make use of a semantic and linguistic thickness in order to put those thoughts into circulation.

If I attempt to analyze from some distance those statements of *Orden Aparente* and *Orden Inconcluso* in both exhibitions, I think it is precisely that dialectic that marks all of my work. From the beginning I have opted for a post-conceptual formulation, bordering on the aridity of what is displayed in the museum, the display of the museum object that speaks from a language that more than connote, wants to directly denote reality, to talk about it without any subterfuges or adornments. If you look at my early works, the direct documentation—in black and white—or the discourse of the architect—with all of the architect’s texts, measurements, and lined drawings—is vitally important, just like the objects recycled and later placed inside the exhibition space together with the photographs and texts. There you can see that I am directly playing with the strategy of documenting and displaying without so many intermediate layers; it was in those processes, moreover, where I

discovered the manner of recuperating the object in the primary space that I was photographing and later converting into a sculpture. I have carried out that recuperation in many different ways, which has led me to penetrate different languages and to visually enrich my projects. To sum up, this all led to a series of narratives and fictions where the idea of the documentation is the starting point for addressing larger issues and problems. Today I continue to talk about the documentation of a space, a city, or a specific society, a documentation that is later elaborated intellectually, linguistically, poetically, and politically. It is what I like to call the encounter between fiction and reality, that is, how reality is subsequently established by fiction, in the sense closest to Borges.

How could we read that mechanism of reality/fiction in the narration of the city that the itinerary of the museography in this exhibition attempts to trace, since, as the curator Agustín Pérez Rubio has explained, the emphasis is placed on the concept of the *flâneur*?

Since it has elements such as ceramics or manhole covers, the form in which this exhibition is structured is that of an open exhibition, where there are only two or three closed rooms and the rest of the museography is a type of itinerary or walk. These closed rooms also include works that, since they are models of buildings scaled-down in their dimensions, refer once again to the city and to urban planning, transforming the visitor to the exhibition into a *flâneur*, insisting on the idea of the urban walk. The works in the exhibition that stress this idea of

the urban itinerary, such as the manhole covers and ceramics, are based on ideas that I have been working on for a long time. In them I feel the absolute liberty of saying things that are rebellious and anarchistic, allowing me to talk openly, under a kind of trance or existential fear against political power and corruption. I use these urban elements as if they were street graffiti or political placards, which for me constitute some of the manifestations that cities have for expressing themselves and for demonstrating their dissent in crisis situations. I think about the necessity of re-elaborating them and appropriating them from the position of art, as this language of the multitudes, many times anonymous, can turn into something tedious or becomes too unarmed inside the space of art, if it is not rearticulated and re-contextualized within the exhibition display. The only thing that possibly arms and lends strength to art is the conscious and elaborate use of language, the way that the language of art has of existing, in a somewhat sophisticated and ambiguous manner. I would say that the only thing that oversizes reality and is successful in making it more “real” is its subsequent existence as fiction.

In reference to a work such as *Cerámicas Porno-indignadas* [Porno-Indignant Ceramics] (2012-2014), one of the things that makes them interesting is that they have an immediate character, since in themselves they are the appropriation of another language as direct as graffiti or painted political slogans. But only the fact that their development is based on such a robust artisanal tradition, and that these canons of

craftsmanship are respected, is what makes them more energetic as a political discourse. Being extracted from reality and transformed into fiction, they achieve a more forceful effectiveness in so much text about a specific reality that has to be subverted. It might seem silly to say that I am influenced by the gaze I cast upon the city and graffiti, but it is true that all of the time I am reading how the city writes itself, how the city is written. If we look at them closely, my ceramics are full of graffiti, the photographs of the ceramics are full of marks, of paintings, which sometimes are political, sometimes are texts, the drawing of a penis, or the tag of a graffiti artist. They are the traces of people who live in the city and in a certain manner this is the way that the citizens have of appropriating it, and of dissenting; this is what is interesting about street art. The fact that these ceramics appropriate a direct language, not very literary one could say, that in some moments refers to the political placard; the fact that they appropriate an urban language—and although I clean and restore my ceramics—returns a gesture that compares with or is at the same level as the street painting. It is as if I would make a graffiti on the ceramic itself, or on the city, but camouflaging it with the sophisticated language that is already found *per se* in the street. I believe that is present in many of my works and is what I call encounters between fiction/reality.

Evidently, if ultimately there is no elaboration of the forms and of the languages of the multitudes in the public sphere, then it is a simple transposition of context, you are taking the voice of the street to the

gallery, to the white cube, to the museum, to the constricted framework of the art institution, with all the risk this entails and the possible loss of its political potential.

It is a recurring fashion of recent times that can even result in projects of a certain interest, but I think that what a lot of people expect of artists is that we change the manner of proposing those criticisms or discourses that position themselves before the system as radical, that we have different points of view. This concern is what led to a work like the manhole covers, which in the beginning was conceived as a mere appropriation of street placards. Nevertheless, the gesture of translating some of these messages into a figurative language, of transporting them to a material such as bronze, lends those texts a density of material that strengthens their signifying condition in such linguistic elaboration. In this sense, I identify with a basic thesis of structuralist thinking: the increased density between the signifier and signified obliges the observer to take a longer path to reach the message, thus making the message more productive. Roland Barthes used to say that the way of confronting power should not be direct, since every gesture of direct opposition only provokes repression. Yet if you take a detour you can always find a way of dynamiting power, of reaching its essence by taking a linguistic route of more profound meaning.

In this sense do you think that the very nature of art, or at least the artistic propositions that you work with, link up with that way of

understanding the gesturality of art as a rhetorical or linguistic subterfuge for producing discourse, from the liminality of the text and from the agency of a subjectivity that is oppositional to the structures and relationships of power? That is, given your career or the genealogy that we can trace of your production, whose first concerns emerge in a context that is distinctly totalitarian and coercive: could art be a functional mechanism for taking detours around power?

Yes, definitely. But I also have formal concerns that are not related with the social or political. When I approached the first ceramics in Cuba I was not directly speaking about politics. I was making a transposition of reality, at most with an archeological objective, but which could become a political gesture. I understood what was behind the possibility of examining reality, of copying, of imitating it from another language, as I did with the ceramics in Havana, where I simply copied by hand the ceramics I found in the street in the most faithful way possible. The simple fact of that copy brought up a new discourse, which was also a political gesture.

When I made *El juego de las decapitaciones* [The Game of Decapitations] (1993), where I extract a stone from a building in ruins and exhibit it, what the gesture of the *readymade* does is to call attention to a reality that is frustrated and abandoned. In this work not even the title is mine, it comes from a story by José Lezama Lima. The stone is signed like Duchamp's urinal and not even the photographs are mine, because there

was a photographer documenting the action. It is precisely in that archeological structuring of the museum where I am making an incision in reality and placing it in front of the public in another context; this is where an interaction between language and observer takes place that is sufficiently eloquent so that a variety of interrogations or questions about history or politics emerge from art.

Therefore, could we assume that in your case art is a grand subterfuge for the becoming of the agency of a political subject or of a social subject, conscious of his or her role as an intellectual in the context the intellectual inhabits, in the city? We should not forget, furthermore, that the city is the stage where historically the forms of politics in their different acceptations have been represented and that this landscape is the one addressed in the exhibition.

I am afraid of defining myself as an intellectual when I think of the intellectuals I admire and who I see as persons capable of interacting and making their voice heard in the public sphere in a very articulated manner, who are able to clearly assemble their thinking from philosophy, political science, or other areas of thinking and of social action, like a public practice in which a way of seeing reality is expressed, one more forceful and active. The visual arts operate in a space much more limited than that of the word, our exhibitions are tiny gestures, enclosed by the walls of a museum and certain cultural politics. I am sure, however, that even so art fulfils its functions in that small circle in which it moves, also

articulating itself from a field like that of education, in order to channel and multiply much of what we as artists propose with our works. But I will not deny my admiration for the figure of the Gramscian intellectual, one can always aspire to it.

From a very young age, in the 1980s, I started to spend time with many artists, musicians, and poets who belonged to the Bohemian circle of Havana and began participating as a spectator in that very particular phenomenon of Cuban art of that decade, with a political-social dynamic and a questioning of the space of art that were very unprejudiced and open. Having begun my training in 1980s Cuba taught me that there existed a concern beyond the mere fact of wanting to produce a form, of wanting to paint, or to make a sculpture. I was preceded by and grew in the mythology of the Cuban art of those years: of how it directly confronted political power, the institutions, and how it recuperated a spirit that was avant-garde, rebellious, and in opposition to the system, in moral and political terms. Groups like Arte Calle, Puré, the works of Lázaro Saavedra and Abdel Hernández, among others, defined my practice. In that spirit, my very first works speak from the image and the text and are permeated by that kind of citizen participation that characterized Cuban art of that period, where the artistic field was seen as a more pluralistic space, one which attempted to enter into dialog with other strata of society and not only with the art world. This is the path I took to arrive at my first public works of the 1990s, with the intention of addressing an observer different from the one in the

hermetic context of art. That was a great debate in Cuba at that time: For whom and why do we produce art? A debate we inherited from the first avant-gardes of the twentieth century and that has been continued until today.

If you look at my first works, they are simply documentary photographs taken in the street, with textual elaborations around them, exhibited according to a methodology that is totally derived from Kosuth: the object, its representation, and the text describing it. A reformulation of *One and Three Chairs* in the public space of Havana. Following on this first approximation to the public space in the early 1990s, I began to research other contemporary practices with similar paths: Barbara Kruger, Krzysztof Wodiczko, and Jenny Holzer, among others. I continued to be interested in writing and I read a lot of theory: Michel Foucault, Roland Barthes, Octavio Paz, Marshall Berman, etc. From the confluence of these interests arose the first works that I took out on the street, convinced that I could not be content with being a naïf artist who had arrived at the School of Fine Arts. The first work that I regard as serious in this sense is the public intervention *Suceso en Aguiar 609* [Incident at Aguiar 609] (1990), which was made in the building in which I lived, an old citadel that was very popular in Old Havana. I intervened in the space with a nylon artifact in various colors that spanned the entire building and I made a textual reflection on the appearance of that aesthetic object there. I was conscious that to make the observers participate in an object of this kind I had to convince them with rhetorical subterfuges.

The act or the relational gesture had to appear by means of a verbal proposition. These first works translate the struggle of how to make people who belong to a non-artistic context participate in a new aesthetic image or object; how can that image or object appear in the life of someone and how to achieve that the image or object is capable of stimulating a different thinking and understanding of reality, or that it can even reaffirm that primary thinking, which the image is a carrier of. A document is the carrier of a message that can be more or less charged in sensorial, moral, political, or ideological ways, but how can this document be truly consumed? Burdened with this question I arrived at another key moment in my training, my involvement with the press photographers in Cuba: José Ney, Pedro Abascal, Mario García Joya, Juan Carlos Alom, René Peña, etc. This closeness to the photographic image and to documentary photography led to my being considered for many years a photographer, something I do not completely agree with; although I employed many mechanisms learned from them, I did it with a gaze that was external to traditional documentation. I have never been a photographer imbued with the phenomenon of the image as the decisive instant, as I have always explored the existing space between the image itself and thought, between the image and my own linguistic and existential digressions.

The language of art, as I understand it, is a foundational element of many references and necessities for the expression of knowledge. It is capable of establishing ideas, but also of structuring our culture and the

becoming of society, thus, it is not about simply elaborating forms or visual structures. It is not about the pleasure of painting, photography, sculpture, or any other mode of visual expression. It is very easy to learn to dominate a language and achieve a certain amount of virtuosity; the problem lies in what one can breathe into that skill, how can individuality be translated by means of that language in dialog with the reality of the context to which the artist belongs. This great drama of the avant-gardes, of bringing art closer to life, is precisely the question about how to fill the forms that we have made, how to not be merely an impressionist before that reality. Ultimately, it is about the search for a language that, without losing its essence as “art”, is capable of articulating itself as a space of social critique. Ever since the first avant-gardes we have understood that language is something that has to be imbued with intentionality. Then art could definitely be a subterfuge for speaking as a citizen, but at the same time it is a linguistic reflection, an abstract passage about reality. Reify an image, lend it density, close it, and reduce it to the interpretation it can have of so many other things, is a complex process that takes a lot of study and the practice of a discipline. This is where it becomes inevitable to quote the famous statement by Ad Reinhardt: “Art is art. Everything else is everything else.”

Let us return to the concern you mentioned about how to make someone participate in the image and moreover achieve that such a construction can be foundational for a determined line of thinking or debate, or that it can even produce a different reality. In addition, let us

think of the specific context in which this exhibition occurs, following the words of Agustín Pérez Rubio, inasmuch as it is a project that is reading a historical moment at the present time, one being experienced by the European Union and Spain within it. How then to conceive of your position—with the life experience that you have had in a political system as different as the Cuban one—in the specific context in which these image are being constructed and in the form in which they appear in the exhibition? How, and in what, do you want to make the observers participate?

In his text “On the Manner of Addressing Clouds”²—a fundamental essay in the study program at the Instituto Superior de Arte (ISA) during my training—Thomas McEvilley speaks of the context as an essential element among all of the concepts of content that according to him are present in the work of art. In all of the workshops that I give, in which I subject my practice and methodologies to scrutiny in the division inherent in the gesture of teaching, I cite McEvilley and address the special meaning he gives to context for the artistic process. I have found similar ideas in artists that I admire, such as Hans Haacke, who refers to context as the essential material of an art work. We are not only speaking of a social context, of the city or a country, but of all the contexts that acquire presence in the creation of a language. A work can be created in

² Thomas McEvilley, “On the Manner of Addressing Clouds”, *Artforum* (summer, 1984): pp. 61-70.

any way you want, but we have to keep in mind where and for whom we speak; this is something I repeat tirelessly in workshops and talks, in addition to it being a crucial issue in my own artistic practice. The works produced for the pages of an art magazine, a museum, a gallery, or a public space are not the same, each time the work will be a different one in each place, a transporter of different natures. Logically, this is augmented by the social-political context in which the artist is immersed, where the artist is defining and projecting him-or herself. If you review my exhibitions, whether in Cuba, Colombia, Brazil, United States, Spain, Germany, France, or Italy, you will find that there is invariably a passage through the local context, where some work examines that reality from close up: *Ahora juguemos a desaparecer (I)* [Now We Play at Disappearing (I)] (2001), in Sonsbeek 9, the work with candles in the Dutch city of Arnhem; *Retrato (Europa)* [Portrait (Europe)](2006), in Palau de la Virreina in Barcelona; *Noticias recientes (España II)* [Recent News (Spain II)] (2007), among others; that contextual gaze has always existed in my work.

In this exhibition, possibly, that interest in two specific contexts of my biography is emphasized: Cuba and Spain; yet the concern for the context is recurrently present. Perhaps, because I speak from art, a language that in its complexity can become distant from reality, in my practice there has been an interest for the contextual and the relational. The idea that art is a specific language that dialogs with a particular context permits an interchange to arise between the artist as a

researcher and the receiver or observer, which permits both of them to have a sensorial experience of the space and time where they are located. I believe tremendously in art as an element that dynamizes a society in a different manner, it is not something 100 percent contemplative, and although I take pleasure in the formal beauty of certain materials and forms, and take pleasure in that space to which contemplation leads us, I do not want to reduce my practice to that alone. This path has led me to have an attentive and critical gaze on the dissimilar contexts in which I have been able to work.

This is an exhibition that begins its narrative from the perspective of the Cuban real estate collapse, which although quite specific throws light on the real estate market collapse in Europe and Spain. Since economic and political power is managed from a corrupt and authoritative context it is a matter that I had already dealt with in Cuba. The idea is to tautly stretch a thread between two contexts very far from each other and see where these social realities intersect and how these contexts can be addressed from the field of art. I recall that when I came to live in Spain I had the feeling that some of the works I had been making lacked context. *Noticias recientes*, which is included in the exhibition at CA2M, is a work that was made in Brazil referring to the lost bullet in a climate of violence, which is contextualized in contemporary Spain in relationship to the Bankia affair. At that moment I was obviously not searching for buildings symbolizing the local economic power, rather those buildings that were the tallest and the most important for the city, in order to

209

speaking about the war in Iraq and how Spain was involved in it, about how the issue was handled in the press, and about the refusal of the Spanish people to participate in a conflict that was the result of an arbitrary decision by José María Aznar in his attempt to suck up to George Bush and Tony Blair.

Over time I became aware that the situation was changing and a context of dialog was being formed for these works. In the last few years many artists in Spain and in Europe have been treating political issues and speaking about economic themes in their works, I have continued working on the same topics that worried me previously. *Postcapital* [Postcapital] (2006), for example, was an exhibit that attempted to analyze the transformations in European society from 1989, after the fall of the Berlin Wall, until 2006, when the project was realized in the Palau de la Virreina in Barcelona, together with Iván de la Nuez and Daniel García Andújar. That is where works such as *Retrato (Europa)* [Portrait (Europe)] or *Postcapital* (2006) arose, which today forms part of the collection of the Art Gallery of Ontario (AGO). However, today they are works going through a process of re-contextualization, where it is very interesting to perceive how the social-political context shifts and subverts the original meaning of some of the works and how the belief that some social maladies are solely inherent to Latin American and African realities becomes obsolete, that these are problems only concerning the so-called developing countries. When the European context is being colored by those conflicts, we notice that human beings

are not that different, that nationalities, credos, or ideologies do not matter in being corrupt or in affecting citizens with the bad management practices of the institutions and of the public administration of the assets of the state and of a society, resulting in the privation of the populace and in the authoritarianism of politicians.

The illusion has long faded away that the Latin American—and especially the Cuban— contexts will change for the better. We have witnessed how the model of democratic societies, in the form we have known them till now— has collapsed, or at least its image has been critically damaged. Nevertheless, I believe that it is always possible to amend democracy; the lack of democracy is more difficult to solve. If we compare both contexts, the Spanish and Cuban one, perhaps it would not have been possible to mount an exhibition like this in Cuba, although I have created very critical projects on the island without them being censored. This is an exhibition that attempts to speak very directly without being propagandist, which is something I hate, coming from a country where we have been consuming propaganda all of the time. I fear and doubt propaganda, crude activism, I refuse to believe that citizens are stupid and that they can continue to be duped with a different discourse that repeats itself, that regurgitates itself, like pure demagoguery.

One of the first arguments and criticisms that art should have is to speak of its own context, and this boils down to an analysis and critique of

language. The opposition to and subversion of language by language itself, being able to formulate a thought with a new, contemporary language, is something I value enormously, and I believe that here is where a very important act of subversion of reality lies. This is the reason for my concern for formal variations and explorations, my concern to not construct a work that is standardized. The standardization of language is one of the greatest enemies of art because it converts it into a mere market product. This is one of the fears that circles the visual arts. We produce works that are also objects of consumption. I am afraid of being regarded as an artist who simply creates images, like a superficial person who works with the idyllic architecture of the urban ruin; but I am also terrified of becoming a simple political activist. Moreover, I am terrified, and I always try to evade the threat, of my work being transformed into an economic pretext that can dilute itself in its very status of merchandise. I think that these suspicions already imply a critique of how art is absorbed by capital and of how today thought and art are consumed: as mere commodities with exchange value.

There are nuances or layers which allow one to make a reading of the context or a positioning in it, in particular when it is the place we inhabit. I am especially interested in that subversive image of the context not based on the great myths of the city, on its icons, but on those sublayers derived from popular voices, from graffiti, of scrawlings on a pharmacy's tiles. I am referring to that experience of the city that is

the symbolic capital of those who live in it and traverse it everyday, which permits a type of artistic text to emerge that otherwise would remain the superficial appearance of who looks at the city with the eyes of a stranger, without any feeling of belonging or complicity.

Evidently, works such as *Sin título (Alcantarillas)* [Untitled (Manhole Covers)] (2014) arise from my experiences in these last few years in Madrid, where we have taken part in demonstrations, have witnessed police charges against the young people and where laws have been proposed that are more conservative and reactionary than ever before. These are unimaginable evils in European democracies, evils that we thought exclusive to totalitarian regimes. All these experiences, together with my fascination for the artisan, such as the metal casting used in the manhole covers for cities, where each one has a special meaning and at the same time they are elements that define a city; or the tradition of Spanish and Sevillian ceramics, used in bars and pharmacies, resulted in works as a response to those stimuli in the street. I walk a lot around the center of Madrid and observe the graffiti, the placards used in demonstrations. I pay quite a lot of attention to the word that is permanently circulating through the city. In fact, I collect and keep placards, some of them absolutely provisional and ephemeral, the typical stick of wood with a piece of paper printed in the office before leaving for the demonstration. At some point I noticed that all of that imagery, all that textuality, is lost when the demonstration is over and I thought it would be interesting if it could stay in the most solid space that the city

can contain. The most direct is graffiti, but the most solid is the rigid placard, the stone. That is how the idea of the manhole covers arose, with certain passages through that writing of the voices of the multitudes. Initially I even thought of the work as something much more direct, like the text: “Enough, no more!”, “Free mothers will have free children”, “More bread and less sausage”.³ I imagined the work directly with those texts on the manhole covers, in the street, with certain bronze gleams to attract attention from the asphalt. It is simply the gesture of returning the voice to the place where it belongs, which is the city, in order to be constantly questioned by pedestrians.

This appropriation of the immediate is a mechanism I had already employed in the 1990s in Havana with photography and text. Which suggests to me that if a work methodology functions, one can return to it after some time. Something similar occurs with the ceramics, which is a medium I have worked with before on multiple occasions. In this case it is the corner of a street in which I have lived in Madrid, San Andrés, very close to the Dos de Mayo square. Every day I walk by there and see the ceramics. I returned therefore to that gesture that recuperates the work I did with the urban ceramics in Havana, or the tapestries of *Fin de silencio* [End of Silence], which were made for my intervention in *Abierto x Obras* [Open for Construction] at the Matadero de Madrid in 2010 and related

³ Translator’s note: The political slogan “Más pan y menos chorizos” plays with the double meaning of “chorizo”: sausage and thief.

to the floors of Havana. I took up again that methodology with the intent of documenting, more than the creation of a subsequent or final object, where there is a will to document reality, to extract reality and transform it by means of a thought that is more realist or of the imagination. These works might possibly not last long, but they are permeated with my life in Madrid and with a lot of the emotions of the Spanish people in those years. They are works that in their very materiality and formal solution are very much of Madrid, they breathe the tradition of ceramics in Spain. On the other hand, something habitual in my work is also present in them, that is the parallel discourse, the linguistic game, the porno-indignant. An allusion to the social discourse close to the indignant and to the idea of pornography that calls attention to the erotic content of these ceramics. All of the originals, made in the 1920s, are risqué in their content.

I would like to think that I carry out a recuperation of this public, urban discourse at the same time that I rescue a certain ceramic tradition. Moreover, I attempt to reconstruct a historical moment of the twentieth century, from the first avant-gardes—keeping in mind the strong subversive content that this moment in art signifies, Dadaism and Surrealism, as one of the most critical episodes of the historic avant-gardes—up to the present. Behind this work, if we want to attempt a more profound reading, apart from the textual pleasure, from the response to the clamor of the populace, there are other layers submerged in the tradition of a material and in the proper history of art, in addition

to delving into graffiti as a contemporary form of expression. In fact, we have been discussing with Ferrán Barenblit the possibility of taking the ceramics out to the street at some moment during the exhibition, of putting them beside their referents at the corner of San Andrés and San Vicente Ferrer, in the district of Malasaña. Which would ultimately entail returning the ceramic as an urban gesture and also as graffiti.

How is the duality of the political content and the interest for the aesthetic formulation and construction of language articulated in a work such as the *Cerámicas Porno-indignadas*?

I have to insist that the possibility of opting for a specific language and later exploring it has many other interests that surpass the political content or the social interest of certain works. Exploring a new material goes beyond the political, because this is the natural way that an artist has of observing and interrogating reality and, as I said before, there is a lot of transgression in it. Otherwise the easiest thing to do would be to take a can of paint and go out in the street and paint graffiti and slogans on the walls. What I desired in the case of the *Cerámicas Porno-indignadas* (2012-2014) was to take a journey through written language, which I do not consider less literary than in other conceptual works that I have made, in the sense that I am analyzing the most immediate language one can find in the urban space, which is street painting and commercial advertisements. That is, I am projecting a voice that is not mine, but which continues to be articulated, thought-out, writing, a

construction of written language, and a construction of visual culture in relation to a specific urban situation and with a tradition that interests me. What truly strikes me is the way people have of communicating, how the city is utilized like a blank page and how the city is transformed into an amalgam of a varying flow of daily communication. If we look at the photographs that I take everyday with my telephone, then we see how the physiognomy of the city is changing, it is something very alive that I am interested in capturing.

Has the perception of the city that you had now changed before all of the dilatation of the urban space as a virtual landscape? That is, by the way in which nowadays the urban scene is recorded and reproduced immediately on the screen of a cell phone. Replicated in hundreds of filtered and manipulated images that are consumed in the social networks, forums, etc.? In this sense, has the manner in which you moved through and experienced the public space changed?

I am not the typical user who uses the social networks assiduously —although in recent years I have been somewhat hooked on Instagram— but like so many people I live immersed in this dynamic of a much more rapid communication, consuming and distributing images that each time are more instantaneous. All the same, I have always been wary of that immediacy and strive to make an art that resists being propagandist and that does not speak solely and directly about a political cycle or a particular society, or of the current conflicts we are involved in. I

try to make art that goes beyond confrontation and the superficial transcription of reality. This is the reason for my defense —and my practice— of analog photography, which needs a certain amount of time to be realized, that clings to certain processes and rituals in order to exist, and that preserves its *raison d'être* as image.

For example, in my series of photographs printed on bone, I attempt to incorporate a series of questions that go beyond representation and the documentation of the place, since it is work where the material itself —bone— and the technical process of printing acquire a connotation and rarefy the original photograph, contributing a material density, a series of references to the injured, traumatized body, and to the history of photography and urban planning. All of this lends the work a semantic thickness that ends up being perceived by the observer, that multiplies its documentary power and its condition as an art object, as abstract and polysemic language, that adds to its reception more strength and clarity than a more didactic or propagandist explication of reality could arouse.

The popularization and democratization of the photographic medium has brought about a radical difference between the photography we incessantly consume of the places where tourists and sporadic photographers travel to, and the photography that constructs and analyzes the reality you are experiencing, to which you belong to, and which you try to examine by means of these images. Yet, how to avoid

not transmitting certain images, evade the superficiality and clichés that these images transmit? My answer is to always distance myself, to conceptually complicate my work, to investigate new challenges in the photographic image, to continue to be unsatisfied with the immediate nature of photography, but without renouncing its documentary essence.

In accordance with what you have been saying about the manner of constructing the image, and keeping in mind the care in the realization—one could almost say preciousness—that distinguishes your works, which are characterized by a refined visual and tactile quality, by an objectification in the presentation of the intellectual process, it is almost inevitable to ask you about the tensions and risks implied in your work by the disposition of an experience aimed at the senses, as a strategy of seduction and knowledge, in which aesthetic and philosophical concepts come into play such as perception, beauty, representation, etc.

In regard to this point we could also talk about a category such as appearance and what functions it assumes in my work. Coming from a context such as the Cuban one in the 1990s obliged me to search for a complex manner of speaking, at a moment when the metaphor was being discussed as a sophisticated mode of obscuring meaning. This finally left me with lessons about the will of an art that attempted to understand society, and a new audience, with an attitude of an avant-garde type. This extra-artistic audience that in 1980s Cuba artists were

attempting to discover and construct, gave birth to the relational root of much of the art produced by that generation, indicating something that Nicolas Bourriaud began to theorize as relational aesthetics in the 1990s, but which had been discussed and explored beforehand in Cuba, by a new avant-garde that practiced the happening and performance art within a communist society, endeavoring to create a network of relationships with the observer as an active subject in aesthetic processes.

Thanks to it, I believed and continue to believe that art can serve for something beyond the institutional framework and the specific framework of art history and art for artists. The fact that the general public can leave an exhibition with the idea that behind a sophisticated work with a “beautiful” appearance it is watching a gesture similar to spray paintings on the street, can perhaps stimulate such an audience to conceive of reality in another way. It seems important to me that, anchored in a mechanism as traditional as sculpture, two jewels of twenty-four carat gold [*Saving The Safe (Bundesbank)* (2013) and *Saving The Safe (Banco de España)* (2014)]—with their seductive and expensive, even morbid appearance— can transform themselves into a social denouncement of strong import, calling into question two institutions that illegitimately exercise economic power, urging us to talk about and reflect on something as basic as German control of the European Union and the Spanish economic disaster, with all the consequences of such a scenario. This denunciation, which you can make in the street with a

graffiti slogan or a demonstration, can be transient, erased by a coat of paint on the façade or followed by the next piece of news in the media. In contrast, artistic gestures remain, they reify themselves, people trust in them, not only because art has historically been perceived as a context of a certain credibility, but because we possess complex tools to realize a language that people seek to decode and comprehend.

Perhaps this is a frank and open exhibition, one that looks forward and that also looks for its counterpart and balance in other complex linguistic processes that I experience, such as sculpture and drawing. Perhaps I should also point out that when I talk about beauty, I am obviously speaking about a complex category, historicist but primordial, revolutionary and critical, which always implies a necessity of understanding society. I believe that it is also indispensable that art, in addition to its critical potential, always preserve a space for enchantment.

Obra en exposición en CA2M / Works in exhibition at CA2M

PÁGINA 44-45

Cerámicas Porno-indignadas, 2012-2014

Instalación. Ocho dipticos. Impresión digital en frío sobre cerámica. Impresión Ilfordjet montada y laminada en aluminio. Diferentes medidas

Dimensiones variables

Porn-Outraged Ceramics, 2012-2014

Installation. Eight diptychs. Cold digital printing on ceramic. Print Ilfordjet mounted and laminated on aluminium. Different measures

Variable dimensions

PÁGINA 46-47

Cerámicas Porno-indignadas (Provocación), 2012

Díptico. Impresión digital en frío sobre cerámica, 117 x 168 x 3 cm. Impresión Ilfordjet montada y laminada en aluminio, 279 x 224 cm

Porn-Outraged Ceramics (Provocation), 2012

Diptych. Cold digital printing on ceramic, 117 x 168 x 3 cm. Print Ilfordjet mounted and laminated on aluminium, 279 x 224 cm

PÁGINA 48-49

Cerámicas Porno-indignadas (Diarretil), 2014

Díptico. Impresión digital en frío sobre cerámica, 158 x 182,3 x 3 cm. Impresión Ilfordjet montada y laminada en aluminio, 279 x 184 cm

Porn-Outraged Ceramics (Diarretil), 2014

Diptych. Cold digital printing on ceramic, 158 x 182,3 x 3 cm. Print Ilfordjet mounted and laminated on aluminium, 279 x 184 cm

PÁGINA 50-51

Cerámicas Porno-indignadas (¡Elefantes!), 2014

Díptico. Impresión digital en frío sobre cerámica, 158,6 x 111,1 x 3 cm. Impresión Ilfordjet montada y laminada en aluminio, 279 x 111 cm

Porn-Outraged Ceramics (Elephants!), 2014

Diptych. Cold digital printing on ceramic, 158,6 x 111,1 x 3 cm. Print Ilfordjet mounted and laminated on aluminium, 279 x 111 cm

PÁGINA 52-53

Cerámicas Porno-Indignadas (Para un chacal una trampa), 2014

Díptico. Impresión digital en frío sobre cerámica, 188,7 x 62,2 x 3 cm. Impresión Ilfordjet montada y laminada en aluminio, 279 x 64 cm

Porn-Outraged Ceramics (For a Jackal, a Trap), 2014

Diptych. Cold digital printing on ceramic, 171 x 180 x 3 cm. Print Ilfordjet mounted and laminated on aluminium, 279 x 178 cm

PÁGINA 54-55

Cerámicas Porno-Indignadas (Para combatir), 2014

Díptico. Impresión digital en frío sobre cerámica, 162,3 x 115 x 3 cm. Impresión Ilfordjet montada y laminada en aluminio, 279 x 116 cm

Porn-Outraged Ceramics (To Fight), 2014

Diptych. Cold digital printing on ceramic, 162,3 x 115 x 3 cm. Print Ilfordjet mounted and laminated on aluminium, 279 x 116 cm

PÁGINA 56-57

Cerámicas Porno-Indignadas (Un consuelo eficiente), 2014

Díptico. Impresión digital en frío sobre cerámica, 177,32 x 117,96 x 3 cm. Impresión Ilfordjet montada y laminada en aluminio, 279 x 119 cm

Porn-Outraged Ceramics (Efficient Relief), 2014

Diptych. Cold digital printing on ceramic, 177,32 x 117,96 x 3 cm. Print Ilfordjet mounted and laminated on aluminium, 279 x 119 cm

PÁGINA 58-59

Cerámicas Porno-Indignadas (Inmejorable), 2012

Díptico. Impresión digital en frío sobre cerámica, 167,2 x 150 x 3 cm. Impresión Ilfordjet montada y laminada en aluminio, 279 x 175 cm

Porn-Outraged Ceramics (Unsurpassable), 2012

Diptych. Cold digital printing on ceramic, 167,2 x 150 x 3 cm. Print Ilfordjet mounted and laminated on aluminium, 279 x 175 cm

PÁGINA 60-61

Cerámicas Porno-Indignadas (Política bucal), 2014

Diptico. Impresión digital en frío sobre cerámica, 171 x 180 x 3 cm. Impresión Ilfordjet montada y laminada en aluminio, 279 x 178 cm

Porn-Outraged Ceramics (Mouth Politic), 2014

Diptych. Cold digital printing on ceramic, 171 x 180 x 3 cm. Print Ilfordjet mounted and laminated on aluminium, 279 x 178 cm

PÁGINA 76-79

Retrato (Europa), 2006

Instalación. Fotos a color y blanco y negro, monedas, madera, PVC. Dimensiones variables

Portrait (Europe), 2006

Installation. Black and White and color photographs, coins, wood, PVC. Variable dimensions

PÁGINA 86-87

Saving The Safe (Bundesbank), 2013

Instalación. Escultura en oro de 21 K, 10 x 16,5 x 6,5 cm. Caja de seguridad, plataforma giratoria, luz led, madera. Dimensiones variables

Saving The Safe (Bundesbank), 2013

Installation. 21 K Gold sculpture 10 x 16,5 x 6,5 cm. Safe box, rotating base, LED light, wood
Variable dimensions

PÁGINA 88-89

Saving The Safe (Banco de España), 2014

Instalación. Escultura en oro de 22 K, 3,2 x 13,4 x 14,9 cm. Caja de seguridad, plataforma giratoria, luz led, madera. Dimensiones variables

Saving The Safe (Bank of Spain), 2014

Installation. 22 K Gold sculpture, 3,2 x 13,4 x 14,9 cm. Safe box, rotating base, LED light, wood
Variable dimensions

PÁGINA 93-101

Portafolio, 2013

Instalación. Ocho placas de latón grabado, 29,7 x 21 cm cada una, terciopelo, caja de cuero, madera y metal, 41,5 x 33 x 9 cm. Dimensiones variables

Portfolio, 2013

Installation. Eight engraved brass sheets, 29,7 x 21 cm each one, black velvet, leather case, wood and metal, 41,5 x 33 x 9 cm. Variable dimensions

PÁGINA 104-117

Sin título (Alcantarillas), 2014

Instalación. Cinco bajo relieves en bronce, adoquines, proyección de fotos fijas. Dimensiones variables

Untitled (Manhole Cover), 2014

Installation. Five bronze Bas-relief, wood, paving stone, photographs projection. Variable dimensions

PÁGINA 106-107

Sin título (Saturno devorando a sus hijos), 2014

Bajo relieve en bronce. 0,8 x 62 cm

Untitled (Saturn Devouring His Son), 2014

Bronze Bas-relief. 0,8 cm x 62 cm

PÁGINA 108-109

Sin título (Laberinto), 2014

Bajo relieve en bronce. 0,8 x 58,5 x 58,5 cm

Untitled (Labyrinth), 2014

Bronze Bas-relief. 0,8 x 58,5 x 58,5 cm

PÁGINA 110-111

Sin título (kWh), 2014

Bajo relieve en bronce. 0,8 x 79 x 79 cm

Untitled (kWh), 2014

Bronze Bas-relief. 0,8 x 79 x 79 cm

PÁGINA 112-113

Sin título (Madrid a medio a gas), 2014

Bajo relieve en bronce. 0,8 cm x 14,5 cm

Untitled (Madrid a medio a gas), 2014

Bronze Bas-relief. 0,8 cm x 14,5 cm

PÁGINA 114-115

Sin título (Alumbrado público), 2014

Bajo relieve en bronce. 0,8 x 59,5 x 59,5 cm

Untitled (Alumbrado público), 2014

Bronze Bas-relief. 0,8 x 59,5 x 59,5 cm

PÁGINA 140-145

Entr'acte (après René Clair), 2014

Instalación. Maqueta en madera de balsa, metal y MDF. Videoproyección y cuatro reproductores MP4, 3,8 x 3,4 cm. Fragmentos del filme de René Clair Entr'acte, 1924 y de videos de dominio público descargados de Internet
105 x 125 x 165 cm

Entr'acte (après René Clair), 2014

Installation. Wood, metal and MDF model. Video projection and four MP4 players, 3,8 x 3,4 cm. Fragments of the film Entr'acte by René Clair, 1924 and public domain videos downloaded from Internet
105 x 125 x 165 cm

PÁGINA 154

Santa María Loma-Flores/Isquion, 2014

Impresión de pigmento sobre hueso cubierto de gelatina, 12,9 x 29,1 cm

Santa María Loma - Flowers / Ischium, 2014

Pigment print on gelatine coated bone, 12,9 x 29,1 cm

PÁGINA 155

Hospital Bogotá-Pies, 2014

Impresión de pigmento sobre hueso cubierto de gelatina, 29,1 x 12,9 cm

Bogota Hospital - Feet, 2014

Pigment print on gelatine coated bone, 29,1 x 12,9 cm

PÁGINA 156

Edificio Aceros-Manos, 2014

Impresión de pigmento sobre hueso cubierto de gelatina, 12,9 x 29,1 cm

Steels Building - Hands, 2014

Pigment print on gelatine coated bone, 12,9 x 29,1 cm

PÁGINA 157

Edificio Arcos-Fémures curvados, 2014

Impresión de pigmento sobre hueso cubierto de gelatina, 12,9 x 29,1 cm

Arches Building - Curved Femurs, 2014

Pigment print on gelatine coated bone, 12,9 x 29,1 cm

PÁGINA 158

Calle Fuencarral-Fémures, 2014

Impresión de pigmento sobre hueso cubierto de gelatina, 29,1 x 12,9 cm

Fuencarral Street - Femurs, 2014

Pigment print on gelatine coated bone, 29,1 x 12,9 cm

PÁGINA 159

Detalle Entrepisos-Pelvis, 2014

Impresión de pigmento sobre hueso cubierto de gelatina, 12,9 x 29,1 cm

Detail Mezzanines - Pelvis, 2014

Pigment print on gelatine coated bone, 12,9 x 29,1 cm

PÁGINA 160

La pesadilla ucraniana-Esquina/Piernas, 2014

Impresión de pigmento sobre hueso cubierto de gelatina. 12,9 x 29,1 cm

Ukrainian Nightmare - Corner / Legs, 2014-11-17

Pigment print on gelatine coated bone, 12,9 x 29,1 cm

PÁGINA 161

Túnel de La Engaña-Rótula/Tibia, 2014

Impresión de pigmento sobre hueso cubierto de gelatina. 12,9 x 29,1 cm

Engaña Tunnel - Kneecap / Shinbone, 2014

Pigment print on gelatine coated bone, 12,9 x 29,1 cm

PÁGINA 162

Calle Amaniel-Carpo/Metacarpo/Falange, 2014

Impresión de pigmento sobre hueso cubierto de gelatina, 12,9 x 29,1 cm

Amaniel Street - Carpus / Metacarpus / Phalange, 2014

Pigment print on gelatine coated bone, 12,9 x 29,1 cm

PÁGINA 163

Belo Horizonte-Tórax, 2014

Impresión de pigmento sobre hueso cubierto de gelatina, 29,1 x 12,9 cm

Belo Horizonte – Thorax, 2014

Pigment print on gelatine coated bone, 29,1 x 12,9 cm

PÁGINA 166-171

¿Es el cuerpo humano igual al cuerpo social?, 2002

Instalación. Maqueta en madera y cartulina, 20 x 96 x 144 cm. Tres fotografías color montadas y laminadas en aluminio, 63 x 80 cm cada una. Una fotografía blanco y negro montada y laminada en aluminio, 125 x 160 cm

Dimensiones variables

Is the human body equal to the Social Corpus?, 2002

Installation. One wood and cardboard model, 20 x 96 x 144 cm. Three color photographs mounted and laminated in aluminium 63 x 80 cm each one. One black and white photograph mounted and laminated in aluminium 125 x 160 cm

Variable dimensions

PÁGINA 172-175

Edificio público como ágora griega, 2002

Instalación. Una maqueta en madera, cartulina, plexiglás y otros materiales, 80 x 35 x 100 cm

Dos fotografías blanco y negro, 80 x 100 cm cada una. Una fotografía blanco y negro 120 x 180 cm. Texto en vinilo sobre pared

Dimensiones variables

Public Building as Greek Ágora, 2002

Installation. One wood, cardboard, plexiglas and other materials model, 80 x 35 x 100 cm

Two black and white photographs, 80 x 100 cm each one. One black and white photograph 120 x 180 cm. Vinyl text on wall

Variable dimensions

PÁGINA 176-181

Campus o la Babel del conocimiento, 2002-2004

Instalación. Dos maquetas de madera de balsa, acrílico, cartulina y barro

Una maqueta, 85 x 157 x 157 cm. Una maqueta, 20,32 x 205,74 x 205,74 cm

Dos dibujos a lápiz y tinta sobre papel. Un dibujo, 61,46 x 259,58 cm. Un dibujo, 33,02 x 360,68 cm

Texto en vinilo y dos animaciones en 3D transferidas a DVDs

Dimensiones variables

Campus or the Babel of Knowledge, 2002-2004

Installation. Two wood, acrylic, cardboard and mud model: One model, 85 x 157 x 157 cm. One model, 20.32 x 205.74 x 205.74 cm. Two pencil and ink drawings on paper: One drawing, 61.46 x 259.58 cm. One drawing, 33.02 x 360.68 cm. Vinyl text on wall and two 3D animations transferred to DVD

Variable dimensions

PÁGINA 182-183

Noticias recientes (España II), 2007

Diptico. Fotografías blanco y negro montadas en aluminio y laminadas en plexiglás

Impactos de balas de 9 mm

148 x 219 cm cada una

Copia de exhibición

Colección de Arte del Banco de la República, Bogotá

Recent News (Spain II), 2007

Diptych. Black and White photographs mounted on aluminium and laminated in plexiglas

9 mm Parabellum bullets impact

148 x 219 cm each one

Exhibition copy

Collection of Art of The Bank of the Republic, Bogotá

Carlos Garaicoa Manso (Cuba, 1967; vive y trabaja entre La Habana y Madrid) emplea en su trabajo artístico un acercamiento multidisciplinar para referirse a cuestiones sociales, económicas y políticas que afectan la construcción de las subjetividades y el conocimiento en la situación global del mundo contemporáneo. A través del estudio de la arquitectura, el urbanismo, la escritura de la Historia y la tradición de las formas estéticas en tanto lenguaje, su obra articula proposiciones de crítica cultural en las que emerge un debate sobre las funciones del gesto artístico y de la figura de intelectuales y artistas como agentes sociales en la esfera pública. Los medios que utiliza incluyen instalación, vídeo, fotografía, escultura, libros pop-up y dibujos, entre otros.

Entre sus exposiciones personales más recientes se encuentran *Reflexión Refracción. Arquitectura del desarraigo. Episodio #3*, en Saludarte Foundation, Ideobox Artspace, Miami; *Orden Inconcluso (Político-Poético)*, en el CA2M, Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid; *Orden Aparente (Poético-Político)*, en la Fundación Botín, Santander; *Línea rota de horizonte*, en NC-Arte, Bogotá; *La ciudad vista desde la mesa de casa*, Kunsthhaus Basselland, Basel y Kunstverein Braunschweig, Brunswick; *L'Optimiste*, Galleria Continua Le Moulin, Boissy-le-Châtel (Seine-et-Marne), Francia; *Carlos Garaicoa: la fotografía como intervención*, Museo Colecciones ICO-MUICO, Madrid (PHE 12), Madrid; *Fin de silencio*, Matadero de Madrid; y *Overlapping*, IMMA, Dublín. Otras muestras han tenido lugar en Inhotim Instituto de Arte Contemporáneo, Brumadinho y Caixa Cultural, Río de Janeiro; Palau de la Virreina, Barcelona; Museum of

Contemporary Art (M.O.C.A), Los Ángeles; Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco de La República, Bogotá; Bronx Museum of the Arts, Nueva York; Museo Alejandro Otero, Caracas, y Palazzo delle Papesse, Siena.

Ha participado en eventos como: Bienal de Shanghái; Bienal de São Paulo; Bienal de La Habana; Bienal de Venecia; Bienal de Moscú; Trienal de Yokohama y Trienal Echigo-Tsumari, en Japón; Bienal de Johannesburgo; Bienal de Liverpool; documenta 11, Kassel y la Trienal de Auckland.

En 2007 recibió el premio de adquisición de Video Loop, Barcelona, por la obra *Yo no quiero ver más a mis vecinos*. En 2005 recibió el XXXIX International Contemporary Art Prize Foundation “Pierre de Monaco” en Montecarlo, y el Katherine S. Marmor Award en Los Ángeles.

Sus obras forman parte de las colecciones de museos tales como: Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba; / The Museum of Fine Arts, Houston, Texas, EUA; / Southeast Museum of Photography, Daytona Beach, Florida, EUA; / Los Ángeles County Museum (LACMA), Los Ángeles, EUA; / Centre PasquArt, Biel-Bienne, Suiza; / Musée Européen de la Photographie, París, Francia; / Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, España; / Tate Modern, Londres, Inglaterra, Reino Unido; / Museum of Contemporary Art (MOCA), Los Ángeles, EUA /; Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York, EUA /; The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, EUA /; Art Gallery of Ontario (AGO), Toronto, Canadá /; Dallas Museum of Art, Texas, EUA /; Museo de Arte

Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), España /; The Bronx Museum of the Arts, Nueva York, EUA /; Museo del Barrio, Nueva York, EUA /; La Collection Du Musée National d’art Moderne, Centre Georges Pompidou, París, Francia /; Museum of Latin American Art (MOLAA), California, EUA /; Musée de Beaux Arts de Montréal, Canadá /; Fundació La Caixa, Barcelona, España /; Centro de Arte Caja de Burgos (CAB), España /; Musée du quai d’Orsay, París, Francia /; Colección de Arte Fundación Botín, Santander, España

Carlos Garaicoa Manso (Cuba, 1967; lives and works in Havana and Madrid) employs in his artistic work a multidisciplinary approach to address social, economic, and political issues that affect the construction of subjectivities and our knowledge of the global situation of the contemporary world. Through the study of architecture, city planning, the writing of history, and the tradition of aesthetic forms as a language, his work articulates propositions of cultural criticism in which a debate emerges about the functions of the artistic gesture and of the figure of intellectuals and artists as social agents in the public sphere. The media he uses include installations, video, photography, sculpture, pop-up books and drawings, among others.

His most recent individual shows include *Reflexión Refracción. Arquitectura del desarraigo. Episodio #3*, at Saludarte Foundation, Ideobox Artspace, Miami; *Orden Inconcluso (Político-Poético)* at the Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid; *Orden Aparente (Poético-Político)* at Fundación Botín, Santander; *Broken Horizon Line*, at NC-Arte, Bogotá; *A City View from the Table of my House*, Kunsthau Baselland, Basel and Kunstverein Braunschweig, Brunswick; *L'Optimiste*, Galleria Continua Le Moulin, Boissy-le-Châtel (Seine-et-Marne), France; *Carlos Garaicoa: la fotografía como intervención*. Museo Colecciones ICO-MUICO, Madrid (PHE 12), Madrid; *Fin de silencio*, Matadero, Madrid; and *Overlapping*, IMMA, Dublin. Other exhibitions of his work have been held at Inhotim Instituto de Arte Contemporâneo, Brumadinho and Caixa Cultural, Rio de Janeiro; Palau de la Virreina, Barcelona; Museum of Contemporary Art

(M.O.C.A) Los Angeles; Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco de La República, Bogotá; Bronx Museum of the Arts, New York; Museo Alejandro Otero, Caracas, and Palazzo delle Papesse, Siena.

He has taken part in art events such as: VIII Biennale of Shanghai; São Paulo Biennale; Havana Biennale; Venice Biennale; Moscow Biennale; Triennial of Yokohama, and Triennial Echigo-Tsumari in Japan; Johannesburg Biennale; Liverpool Biennale; documenta 11, Kassel, and the Auckland Triennial.

In 2007 he was awarded the acquisition prize from Video Loop, Barcelona, for the work *Yo no quiero ver más a mis vecinos*. In 2005 he received the XXXIX International Contemporary Art Prize from the “Pierre de Monaco” Foundation in Monte Carlo, and the Katherine S. Marmor Award in Los Angeles.

His works are included in collections of museums such as: Museo Nacional de Bellas Artes, Havana, Cuba / The Museum of Fine Arts, Houston, Texas, USA / Southeast Museum of Photography, Daytona Beach, Florida, USA / Los Angeles County Museum (LACMA), Los Angeles, USA / Centre PasquArt, Biel-Bienne, Switzerland / Musée Européen de la Photographie, Paris, France / Museo Nacional de Arte Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Spain / Tate Modern, London, United Kingdom / Museum of Contemporary Art (MOCA), Los Angeles, USA / Museum of Modern Art (MoMA), New York, USA / The Solomon R. Guggenheim

Museum, New York, USA / Art Gallery of Ontario (AGO), Toronto, Canada / Dallas Museum of Art, Texas, USA / Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), Spain / The Bronx Museum of the Arts, New York, USA / Museo del Barrio, New York, USA / La Collection du Musée National d’art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France / Museum of Latin American Art (MOLAA), California, USA / Musée de Beaux Arts de Montréal, Canada / Fundació La Caixa, Barcelona, Spain / Centro de Arte Caja de Burgos (CAB), Spain / Musée du quai d’Orsay, Paris, France / Botín Foundation’s Art Collection, Santander, Spain

COMUNIDAD DE MADRID / REGIONAL
GOVERNMENT OF MADRID

Presidente / President

IGNACIO GONZÁLEZ GONZÁLEZ

**Consejera de Empleo, Turismo y Cultura / Regional
Minister of Employment, Tourism and Culture**

ANA ISABEL MARIÑO ORTEGA

**Viceconsejera de Turismo y Cultura / Regional Deputy
Minister of Tourism and Culture**

CARMEN GONZÁLEZ FERNÁNDEZ

**Directora General de Bellas Artes, del Libro y de Archivos /
General Director of Fine Arts, Books and Archives**

ISABEL ROSELL VOLART

**Subdirector General de Bellas Artes / Deputy Managing
Director of Fine Arts**

ANTONIO SÁNCHEZ LUENGO

Asesora de Artes Plásticas / Fine Arts Adviser

ELENA FERNÁNDEZ MANRIQUE

CA2M CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO

Director

FERRAN BARENBLIT

Colección / Collection

M. ASUNCIÓN LIZARAZU DE MESA, CARMEN FERNÁNDEZ
FERNÁNDEZ, TERESA CAVESTANY VELASCO

Exposiciones / Exhibitions

VÍCTOR DE LAS HERAS IGLESIAS, IGNACIO MACUA ROY

Difusión / Diffusion

MARA CANELA FRAILE, MARTA MARTÍNEZ BARRERA

Protocolo / Protocol

LAURA MAURE

Web

ROSA NAHARRO DIESTRO

**Educación y Actividades Públicas / Education and Public
Programs**

PABLO MARTÍNEZ, MARÍA EGUIZABAL ELÍAS, VICTORIA GIL-
DELGADO ARMADA, CARLOS GRANADOS

Biblioteca / Library

M. PALOMA LÓPEZ RUBIO, GARAZI VALMASEDA

**Gestión y administración / Management and
Administration**

INMACULADA LIZANA PLAZA

**NASJONALMUSEET- MUSEUM OF
CONTEMPORARY ART**

**Director de Arte Contemporáneo / Director of
Contemporary Art**

SABRINA VAN DER LEY

Comisarios de la exposición / Exhibition curators

AGUSTÍN PÉREZ RUBIO, SABRINA VAN DER LEY

Coordinación de proyectos / Project manager

MARTHE TVEITAN

Educación y actividades / Education & events

LINE ENGEN, LIVA MORK

Técnicas expositivas / Exhibition technique

RUNE ANDREASSEN AND CREW

Logística / Logistics

EIVIND JOHANSEN

Conservadores / Conservators

KARI SKYTT ANDERSEN, ANJA SANDTRØ

Marketing

TORGEIR HUSBY, KRISTIN HØST GRØNVOLD

Web

DAG HENSTEN

Prensa / Press

EVA AMINE ENGESET

Biblioteca / Library

SOLVEIG TØNSETH

Librería / Bookshop

KRISTIN HØST GRØNVOLD

**Seguridad y atención al público / Security & facility
management**

OLAV BRENNEMO, THORE BORGERSRUD

Administración / Accounting

LINDA STRØM, RANNVEIG FORNES BRAANAAS, HILDE
SAKSHAUG, JAN SIMONSEN

MUSEUM VILLA STUCK

Director

MICHAEL BUHRS

Gerente / Executive Affairs

ROLAND WENNINGER

**Director de / Head of Franz von Stuck / Jugendstil
collections**

MARGOT TH. BRANDLHUBER

Comisario jefe / Curator / Head of Exhibitions

VERENA HEIN

Coordinador de exposiciones / Exhibition Coordinators

NADJA HENLE, SABINE SCHMID

Educación / Art Education

ANNE MARR

FRÄNZCHEN. Art Education

JOHANNA BERÜTER

Preparador jefe / Chief Preparator

CHRISTIAN REINHARDT

Prensa y relaciones públicas / Press and Public Relations

BIRGIT HARLANDER, ANJA SCHNEIDER

Administración / Administration Officers

GU DRUN GASCHLER, ANNETTE SCHIER

Administración / Accounting

SYLVIA OBERMEIER

Asistente administración / Administrative Assistant

LISA ELIXMANN

Producción / Facility Management

WOLFGANG LEIPOLD

Jefe seguridad / Head of Security

PRODROMOS AVRAMIDIS, ERWIN RICHTER

Directora / Director

LILLEBIT FADRAGA

Maquetista / Model Maker

VÍCTOR A. OBÍN

Arquitectos / Architects

JETTER GONZÁLEZ, ALEXIS DE LA CRUZ

Diseñador Gráfico / Graphic Designer

IRELIO ALONSO

Asistente / Assistant

MAYA GUERRERO, SUSET SÁNCHEZ, MARIAN GARCÍA

EXPOSICIÓN / EXHIBITION**Comisario / Curator**

AGUSTÍN PÉREZ RUBIO

Coordinación / Coordination

VÍCTOR DE LAS HERAS IGLESIAS – CA2M

MARTHE TVEITAN – NASJONALMUSEET

VERENA HEIN – MUSEUM VILLA STUCK

MAYA GUERRERO – ESTUDIO C. GARAICOA

SUSET SÁNCHEZ – ESTUDIO C. GARAICOA

Artista / Artist

CARLOS GARAICOA

Autores / Authors

AGUSTÍN PÉREZ RUBIO, IVÁN DE LA NUEZ, SUSET SÁNCHEZ, CARLOS GARAICOA

Concepto / Idea

CARLOS GARAICOA, TRES DISEÑO GRÁFICO

Coordinación editorial / Editorial coordination

VÍCTOR DE LAS HERAS IGLESIAS, SUSET SÁNCHEZ

Traducción / Translation

DAVID SÁNCHEZ

Corrección de textos / Proof reader

CUARTO DE LETRAS

Diseño Gráfico / Graphic Design

TRES DISEÑO GRÁFICO

Impresión / Printing

BOCM

Agradecimientos / Acknowledgements

A mi esposa Mahé Marty y mis hijos Rodrigo y Santiago Garaicoa.

A mi madre Esther Manso, a Eddy, Carmen y Ruth Garaicoa.

A Agustín Pérez Rubio.

A Ferran Barenblit y todo el equipo del CA2M.

A Sabrina van der Ley (The National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo) y Michael Buhrs (Museum Villa Stuck, Múnich).

A Paloma Botín, Vicente Todolí y Benjamin Weil.

A todo mi equipo del Estudio Carlos Garaicoa en Madrid y La Habana.

A Iván de la Nuez por su contribución.

A Maurizio Rigillo, Verusca Piazzesi y todo el *staff* de Galleria Continua (San Gimignano-Pekín-Le Moulin), a Elba Benítez y todo el equipo de Galería Elba Benítez (Madrid), a Barbara Gross y el equipo de Galería Barbara Gross (Múnich), a la Galería Luisa Strina.

A Fernando Riancho, Daniel Crespo, Irene Luna, Oak Taylor-Smith, Adam Lowe (Factum Arte), Rafa Rachewsky, Alier Fernández, Divera Jansen.

Esta publicación ha sido editada por la Consejería de Empleo, Turismo y Cultura, Dirección General de Bellas Artes, del Libro y de Archivos de la Comunidad de Madrid, The National Museum of Art, Architecture and Design de Oslo y Museum Villa Stuck de Múnich, con el apoyo de AC/E Acción Cultural Española con motivo de la Exposición *CARLOS GARAICOA. ORDEN INCONCLUSO*, presentada en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo de Madrid del 23 de noviembre de 2014 al 8 de marzo de 2015, en The National Museum of Art, Architecture and Design de Oslo del 16 de abril al 23 de agosto de 2015 y en Museum Villa Stuck de Múnich del 9 de junio al 4 de septiembre de 2016.

This publication is produced by the Regional Ministry of Employment, Tourism and Culture, General Direction of Fine Arts, Books and Archives of the Regional Government of Madrid, The National Museum of Art, Architecture and Design Oslo, and Museum Villa Stuck Munich, with the collaboration of AC/E Spanish Cultural Action, in conjunction with the Exhibition *CARLOS GARAICOA. UNFINISHED ORDER* presented at CA2M Centro de Arte Dos de Mayo (Madrid) from November 23th 2014 to March 8th 2015, at The National Museum of Art, Architecture and Design (Oslo) from April 16th to August 23th 2015, and at Museum Villa Stuck Munich from June 9th to September 4th 2016.

Textos / Texts

© Iván de la Nuez

Resto de textos / Other texts

Licencia reconocimiento –no comercial– sin obra derivada
Creative Commons 3.0 España

Imágenes / Images

© OAK TAYLOR-SMITH
© CARLOS GARAICOA, VEGAP, MADRID, 2015

Edita / Editor

CA2M
Centro de Arte Dos de Mayo
Comunidad de Madrid, 2015

The National Museum of Art,
Architecture and Design Oslo, 2015

Museum Villa Stuck Munich, 2015

Algunos derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de las imágenes o textos de esta obra por cualquier medio o procedimiento sin la autorización de los titulares del © copyright.

Some rights reserved. The partial or total reproduction of any of the images or texts in the publication in any form or by any means without prior written consent of the © copyright holders is strictly prohibited.

ISBN 978-84-451-3510-5

Depósito legal / Legal Deposit M-6010-2015

CA2M
Centro de Arte Dos de Mayo
Av Constitución 23
28931 Móstoles, Madrid
+34 91 276 02 13
www.ca2m.org
ca2m@madrid.org

A Mahé

