

# TOTA UTOPIA PASSA PER LA PANXA

21.09.2024–05.01.2025



## CARLOS GARAICOA

B20

# CAP, POTA I PIT, APUNTS A «TOTA UTOPIA PASSA PER LA PANXA»<sup>1</sup>

Lillebit Fadraga

## I

Ho tenc complicat. Volia començar parlant de Karl Marx, però la meua admiració per Iván de la Nuez m'ho impedeix, així és que no puc afirmar públicament que m'he llegit *El Capital* i molt manco vull alterar els difunts, no fos cas que se'ns manifesti un comunista que és millor que deixem tranquil·let on és. A aquest senyor –Marx, dic– el vaig estudiar de manera fragmentària, a través dels seus assajos més breus; prou per recordar allò que, per pensar, primer cal tenir la panxa plena. I això em porta al Carlos que avui ens ocupa, que fa anys em va contar un acudit, que pel que sembla és cert, sobre un estudiant d'allò més xerequet que havia descrit les parts del cos en un examen de Biologia d'aquesta manera insuperable: «és senzill, mestra, el cos es divideix en 3: cap, pota i pit». Minimalisme cerebral, conceptualisme de fangar. Al cap les idees, al pit el cor, l'acció a les potes (amb «s» aspirada). Del pensament a l'acció hi va, sens dubte, un món que travessa el pit: manipulador d'impulsos, distorsionador d'ordres precises.

Aleshores, «Tota utopia passa per la panxa» (2008-2024) podria resumir-se breument en una idea fantasiosa i irreverent que, fent camí cap a l'acció o cap a la materialització, es veu obligada a passar ni més ni menys que per la panxa, on hi ha La Trituradora. En aquest tronc on

Carlos Garaicoa, *Contrapeso (Ciudad Plomada)* [Contrapès (Ciutat Plomada)], 2022. Instal·lació. Bronze, ferro, acer, niló. Mides variables. Cortesia de l'artista, Galería Elba Benítez, Galería Filomena Soares i Galleria Continua

1. Aquest text s'ha adaptat de l'original que apareixerà al catàleg de l'exposició realitzada juntament amb el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM).

coexisteixen cor, estómac, pulmons, fetges, ronyons, òrgans reproductors i d'altres amb menys anomenada, bàsicament se somatitzen i s'esprenen els pensaments, saba del nostre actuar, combustible –orgànic– de la nostra existència. El nostre cos conté totes aquestes cèl·lules, òrgans, bacteris, fluids, músculs, *txi*, en un ens a part. Des de la cèl·lula més microscòpica fins a la capa exterior de l'epidermis experimentam variants infinites d'una cel·la, un contenidor més o menys perfeccionat i temporalment eficient. De segur que no hi ha dubte a hores d'ara que escriuré que la instal·lació homònima replica les funcions vitals més bàsiques i les converteix en metàfora per parlar de temes universals urgents: la solitud, la guerra, la fam, la malaltia, l'aïllament, la incomunicació; defectes nostres i del proïsme, l'avarícia, la gola. Vegem-ne un exemple: mandarines dins un pot de vidre que pot recordar el d'una antiga farmàcia, el pom/pot de guardar el sucre de casa meva o el recipient per exhibir fetus en formaldehid a les classes d'anatomia patològica. Les mandarines estan soles allà dins, però al seu costat, en un altre pot idèntic, hi ha una maqueta, un edifici modernista, que imita i simplifica el que assumim per contemporaneïtat, la vida en comunitat i la societat en la seva expressió més simplificada. Al cap d'algunes setmanes, les mandarines es començaran a descompondre, hi apareixerà floridura, fins i tot bitxos, la maqueta es mantindrà impol·luta, però, representació al capdavant, podrem imaginar que hi viu gent, al cap i a la fi aquesta és la funció principal de l'arquitectura; i si hi ha gent, després hi haurà una mancomunitat (una paraula que vaig aprendre a Espanya) o un CDR (un Comitè de Defensa de la Revolució, que vaig aprendre a Cuba) i allà, bé, tots ja sabem el que passa... Llavors, prenguem aquests dos exemples, aquestes dues unitats primigènies, i intentem pensar com podrien connectar-se. Sé que l'artista inicialment volia acoblar alguns pots, crear uns pontets que –visualment i físicament– els unissin. Si bé és cert que a la realitat a vegades es creen ponts insospitats, també sabem que són

menys freqüents del que caldria, així és que per a mi té més impacte que el resultat final no hagi tengut cap connexió. Cada un al seu buit, en solitari, a la garjola. Sortir és alhora desitjable i perillós. Ens escapam de la floridura, però acceleram l'esfondrament. La covid ens posà amb safata la pregunta: escapar cap a dins o cap a fora? La seguretat i la fòbia que experimentàrem a parts iguals en/durant el confinament no fa més que emmirallar-se als espais oberts. Si, a més, aquest territori té un límit natural evident, és a dir, és una illa –sia Cuba, les illes Canàries o les Balears–, la frontera o contenidor natural, el pot, per dir-ho així, és omnipresent. La mar sol ser aquesta frontera i els illencs l'estimam o l'odiam indistintament. Ens reclou i ens allibera alhora, i ens obliga a tenir una consciència precoç dels nostres propis límits escapistes. La realitat i el desig, parafrasejant l'artista, van plegats i és a vegades una opció personal, i d'altres una obligació moral, quedar-s'hi o sortir-ne. L'illa, en poques paraules, és en si mateixa el pot de vidre, nosaltres, els seus habitants, som els ingredients, el contingut.

La calor extrema de l'efecte hivernacle que provoca viure en una urna de vidre és semblant a l'ardor o a la pujada de pressió d'estar dins l'olla. Fesols negres, ranxo canari o fava parada són bons exemples del costat positiu i deliciós de la cocció lenta, o en els temps moderns, de la pressió exprés.

Un costat negatiu és quan la teva quotidianitat passa a ser un vestigi d'alguna cosa que ja no hi és. Aquí apreciam la metodologia de treball que acompanya Carlos Garaicoa des de la seva època d'estudiant: la fotografia, aquest primer document que mostra un edifici en ruïnes i després un segon moment amb la imatge del buit que n'ha deixat l'esfondrament. La majoria de les vegades hi ha un tercer element independent de –o contingut en– la primera imatge on reneix l'edifici desaparegut, com si fos per art de màgia o d'encantament, sense nostàlgia, però amb tristesa, amb l'objectivitat del que pateix l'estat de les coses.

Hi ha en l'artista una necessitat d'inventariar la ciutat i les coses; de captar-les en l'estat de bellesa decadent, o en la forma límit: el buit. Aquest espai ple de res, que ens entristeix per allò perdut i ofereix la possibilitat insospitada de renéixer, re-crear, resistir.

## II

Conta Benjamín Labatut a *Un verdor terrible* que Fritz Haber, premi Nobel de Química per haver creat els primers fertilitzants sintètics, va morir preocupat perquè «el seu mètode per extreure nitrogen de l'aire havia alterat de tal manera l'equilibri natural del planeta que temia que el futur d'aquest món no pertanyeria a l'ésser humà, sinó a les plantes, ja que bastaria que la població mundial disminuís a un nivell premodern durant tan sols un parell de dècades perquè les plantes fossin lliures de créixer sense fre ni aturador, aprofitant l'excés de nutrients que la humanitat els havia llegat per escampar-se sobre la faç de la terra fins a cobrir-la per complet, ofegant totes les formes de vida sota una verdor terrible».<sup>2</sup>

Al llarg de les darreres dècades hem anat prenent consciència –insuficientment encara– de l'impacte catastròfic del nostre consum desenfrenat i de la nostra manera de viure a la Terra. No cal convèncer el lector d'aquestes pàgines que s'imposa trobar el model de coexistència harmoniosa entre l'ésser humà i la natura, ja que, els últims dos segles, ens hem anat autoexcloent de formar part d'aquest concepte unificador per antonomàsia. Som natura, actuem com actuem. No obstant això, cal trobar un equilibri entre aquests éssers humans dissidents i la resta; entre el món d'arquitectura ferrovítria i formigó que tant admiram i la jungla.

2. Labatut, Benjamín. *Un verdor terrible*. Madrid: Anagrama, 2020, p. 40.

En el passat recent, obres com *Yo nunca he sido surrealista hasta el día de hoy* [Jo mai no he estat surrealista fins avui] (2009; 2017) o *Babylon* [Babilònia] (2022) es feien ressò d'aquesta poderosa imatge que atemorïa Fritz Haber: la natura, les plantes, per més senyes, sortien a reconquerir l'espai perdut.

Concentrats com estam en guerres de neopillatge i conquesta de territoris dels quals ens creïm amos absoluts pels segles dels segles i amén, els humans hem oblidat que som aquí de passada i de miracle, així és que només és qüestió de temps.

La sèrie «Infamous Hidden Houses» [Infames cases ocultes] (2014), una de les més càustiques de l'artista, fa paleses qüestions de justícia i moral que sobrepassen els temes ecologistes en ús per tractar qüestions que solem relegar. En aquest cas, dibuixos subtils que retraten elements d'arquitectura de suburbis, envoltats bucòlicament de natura, adopten un caire sinistre quan sabem que són llars d'assassins, polítics corruptes o estafadors financers. Les plantes, en estat semisalvatge, oculten aquí la vergonya pública dels inquilins, són el dit acusador i el botxí del seu ostracisme. Les línies entre arquitectura i entorn, interior i exterior, queden desdibuixades per una vegetació dominant que oculta i fa sucumbir el costat més fosc de l'acció humana.

*De la serie Ciudad Armero* [De la sèrie Ciutat Armero] (2021), amb els seus components, *Columna*, *Bronquis*, *Intestí*, *Cervell*, *Estómac* i *Cor*, recull també una història esglaiadora, la tragèdia d'una petita localitat colombiana que el 1985 va sucumbir al volcà Nevado del Ruiz i deixà més de vint mil morts i els edificis semisubmergits. La fragilitat humana, representada pels seus principals òrgans o estructures, s'extrapola a la del territori afectat, a la de l'arquitectura violentada. Anys després, la selva ha acabat per devorar-los i ens ha retornat un paisatge de somni, bucòlic, que d'entrada no associam al sofriment.

Em permet en aquest punt una reflexió breu sobre el concepte de *Resistència*, que l'artista sintetitza magistralment a la seva obra homònima i que en aquesta exhibició no s'ha de llegir únicament en relació amb l'ésser humà, sinó que s'ha de fer paral·lelament al concepte científic de Resistència Natural. Des d'un microscòpic virus o bacteri fins al final de la cadena alimentària, la resistència és un mecanisme de defensa extremadament eficient. Només així s'aconsegueix sobreviure al bombardeig d'antibiòtics o al totalitarisme. Venint d'un país com Cuba, l'artista comprèn i capta aquests senyals amb absoluta fidelitat. Adaptació i reclam físic i/o intel·lectual, a parts iguals, constitueixen l'única fórmula possible.

Al seu aclamat llibre *Braiding Sweetgrass*, la biòloga i escriptora indoamericana Robin Wall Kimmerer ens diu: «La cosmovisió indígena planteja que en la democràcia de les espècies els humans som éssers lleugerament inferiors. Som els germans petits de la Creació i, com tot germà petit, hem d'aprendre de la nostra gent gran. Les plantes arribaren les primeres i han tengut temps per descobrir unes quantes coses. Viuen tant per sobre com per sota de la superfície i mantenen la terra al seu lloc. Saben generar menjar a partir de llum i aigua. No només s'alimenten de si mateixes, sinó que produeixen prou per alimentar-nos a tots. Les plantes són les que proveeixen la resta de la comunitat i representen la virtut de la generositat, sempre disposades a lliurar-nos el seu aliment. Què passaria si els científics occidentals vessin les plantes com les seves mestres i no com a tema d'estudi? Què passaria si utilitzassin aquesta lent per contar històries?».<sup>3</sup>

L'arquitectura, amb la ruïna com a agreujant i *leitmotiv* –i no la natura ni l'ecologia–, ha estat l'eix conductor de la poètica de Garaicoa des de fa ja trenta anys. Això no

obstant, aquesta exposició ha permès reunir obres que, si bé no exclusivament, almenys de manera constant, remetent a una preocupació pel nostre lloc en l'ordre natural. La pandèmia i el confinament varen comportar també per a l'artista un moment d'introspecció, un retorn al dibuix (*De la serie Modelos-C* [De la sèrie Models-C]), i obres en què els elements de la natura es feien més obvis i recurrents, com és el cas de les seves fotografies intervingudes amb agulles i fil que daten del 2004, i que, el darrer lustre, han desviat l'atenció dels elements arquitectònics habituals cap a la vegetació, representada en la imatge de l'arbre que creix i a la vegada dinamita amb les arrels un edifici ja malmès.

Record el comentari horroritzat d'una amiga enginyer civil que em contava que la seva veïna no volia arrencar les arrels d'un llorer (*Ficus benjamina*) que havien crescut al seu balcó perquè «es veia molt bonic». Les arrels de ben segur que acabaran esguerdant les parets i eventualment faran caure el balcó, però som molts els que preferim ignorar la violència imminent a canvi d'una mínima dosi de bellesa en el caos quotidià.

*Las raíces del mundo* [Les arrels del món] (2016), per exemple, agafa aquesta idea i ens proposa una visió emmurrallada de l'origen d'una megaciutat contemporània. Un *skyline* de gratacels, que reproduïxen els que es troben a les urbs més famoses, es contraposen –com una arrel i un arbre dins i fora de la terra– amb ganivets de tipologies diverses. Darrere tota ciutat contemporània hi ha un passat –i un present– de violència, d'abús, d'usurpació, que va més enllà de les persones i afecta els animals desplaçats i les plantes arrasades, que s'estén a l'aire contaminat, als recursos sobreexplotats. L'artista parla d'aquest treball com «una imatge que convida a pensar en la dinàmica dels oposats que han marcat l'estructura de les formes d'existir en la societat».<sup>4</sup>

3. Kimmerer, Robin Wall. *Braiding Sweetgrass*. Minneapolis: Milkweed Editions, 2015. La citació pertany a la traducció al castellà del llibre: *Una trenza de hierba sagrada*. Madrid: Capitán Swing, 2021, p. 397.

4. Statement d'artista. *Las raíces del mundo*, 2016.

Una altra obra que se serveix d'aquesta metàfora és *Contrapeso (Ciudad Plomada)* [Contrapès (Ciutat Plomada)] (2022), una peça central a la mostra tant per les seves dimensions com perquè resumeix aquesta dualitat que acompanya gran part del treball recent de l'artista. D'una banda, una ciutat penetrable, suspesa, aèria, «gràcil i etèria»<sup>5</sup> on els edificis són plomades daurades; de l'altra, uns contrapesos que endevinam extremadament massissos, que representen una força de gravetat visible, una contrapart «terrestre, industrial i pesada»<sup>6</sup> a la lleugeresa, la bellesa, l'artesanía. Utopia i realitat, ambició i límit, copa i arrel, cap i pota.

### III

Als seus puzles de gran format,<sup>7</sup> l'eclèctica arquitectura de l'Havana cau a trossos, els edificis retratats són joies de l'arquitectura havana de tots els temps, malalts per la deixadesa dels dirigents, la manca de recursos i la fallada generalitzada d'un sistema polític que ha estat incapaç de reinventar-se i correspondre a les mínimes necessitats dels seus «fidels» ciutadans. Com a bona cubana, vull pensar que aquestes obres són una invitació a somiar amb la reconstrucció d'aquests edificis atrotinats, que esdevindrà un miracle que salvi aquest malalt terminal, però reconec que és una il·lusió, i que el pragmatisme obliga a enderrocar-los i a començar de zero. Un ascensor precari al carrer Egido, a quatre passes d'on l'artista va tenir el primer estudi, queda suspès enlaire –amb un operari a dins– violant amb un cop de sort qualsevol llei

5. Statement d'artista. *Contrapeso (Ciudad Plomada)*, 2022.

6. Ídem.

7. *De la serie Puzzles: Egido* [De la sèrie Puzzles: Egido] i *De la serie Puzzles: Perro negro* [De la sèrie Puzzles: Ca negre], ambdues del 2023.

de la física: *així vivim, exposats*,<sup>8</sup> va dir l'artista en una obra primerenca.

*Línea rota de horizonte* [Línia trencada d'horitzó] (2021) és un altre d'aquests títols de l'artista que il·lustren la seva poètica. La instal·lació, pensada per a exteriors, ens mostra una trista realitat d'arbres talats/malalts als parterres madrilenys (que podrien ser de qualsevol altra ciutat), les llosques de cigarretes que els envolten delaten l'estat dels nostres pulmons, plens de quitrà i pol·lució en lloc de l'oxigen que generosament ens oferirien aquests arbres si els deixàssim. Un sol arbre, de bronze, s'erigeix com a memento i suggeriment de transformació. Els que veim el tassó mig ple tenim l'esperança que la natura i el seny humà trobin la manera de sobreviure i prosperar sense importar com d'abatuts físicament i políticament ens trobem. Resistir els desafiaments quotidians a pesar del control, la desídia, la ingerència.

Els que veuen el tassó mig buit trobaran un indici en una obra com «Arqueològica» [Arqueològica] (2022), una sèrie de fotografies en blanc i negre en què en segon pla hi ha un edifici a punt d'esfondrar-se i en primer pla observem el quadern d'apunts d'un presumpte arqueòleg, algú que, anys o segles després, ha tornat per estudiar les ruïnes d'una civilització perduda. Les arrels fa anys que trenquen el formigó, i els arbres ja treuen el cap per les finestres desencaixades...

En un moment de crisi financera, l'ésser humà, en la seva fragilitat, és comminat a furgar en els seus desitjos o frustracions i –probablement– a actuar per intentar un creixement personal. Més que realçar el poder sacre de l'art en què hem deixat de creure, les obres de Carlos Garaicoa no intenten ser transcendents, sinó que s'accontenten a fer-nos

8. Carlos Garaicoa, *Así vivimos, expuestos* [Així vivim, exposats], 2001. Dibuix, tinta i grafit damunt cartolina. Fotografia en color Duraflex laminada en plexiglàs, 70 x 100 cm (díptic)

pensar en allò que realment volem i aspiram, fer-nos veure que és necessari llançar-se en un primer gest, encara que sembli forassenyat, per assolir-lo. Només ens queda demanar que les idees que generem ens permetin omplir la panxa, i així aconseguir, a curt termini, tenir un cor content al pit.



Carlos Garaicoa, *Resistencia* [Resistència], 2019. Instal·lació. Ferro, acer, bronze i or, 30 x 20 x 32 cm. Cortesia de l'artista, Galería Elba Benítez i Galleria Continua



Carlos Garaicoa, *De la serie Ciudad Armero (Estómago)* [De la sèrie Ciutat Armero (Estómac)], 2021. Acrílic damunt bedoll. Impressió de pigments damunt os cobert de gelatina, 123 x 103 x 9 cm. Cortesia de l'artista, Galería Elba Benítez i Galleria Continua



Carlos Garaicoa, *De la serie Ciudad Armero (Columna)* [De la sèrie Ciutat Armero (Columna)], 2021. Acrílic damunt bedoll. Impressió de pigments damunt os cobert de gelatina, 123 x 103 x 9 cm. Cortesia de l'artista, Galería Elba Benítez i Galleria Continua



Carlos Garaicoa, *Toda utopía pasa por la barriga* [Tota utopia passa per la panxa], 2024. Instal·lació. Vidre, fusta, acrílic, PVC, elements comestibles, carbó, pedres. Mides variables. Cortesia de l'artista, Galería Elba Benítez i Galleria Continua



Carlos Garaicoa, *Sin título (La casa del árbol)* [Sense títol (La casa de l'arbre)], 2022. Agulles i fil damunt fotografia lambda muntada i laminada damunt panell Gator negre, 125 x 160 cm. Cortesia de l'artista, Galería Elba Benítez i Galleria Continua



Carlos Garaicoa, *De la serie Puzzles: Perro negro* [De la sèrie Puzzles: Ca negre], 2023. Fotografia en blanc i negre impresa damunt puzzle, fotografia laminada en Dibond, fusta, plexiglàs, 185 x 153 x 15 cm. Cortesia de l'artista, Galería Elba Benítez i Galleria Continua



Carlos Garaicoa, Sèrie «Arqueològica» [Arqueològica], 2022. Fotografia en blanc i negre damunt paper Hahnemühle William Turner, grafit, fusta de noguera, 75,5 x 63,5 x 21,5 cm c/u. Cortesia de l'artista, Galería Elba Benítez i Galleria Continua



Carlos Garaicoa, *Línea rota de horizonte* [Línia trencada d'horitzó], 2021. Instal·lació. Bronze, pedra calcària, carborúndum, metall, fusta, ciment, terra, llosques de cigarrets. Mides variables. Cortesia de l'artista, Galería Elba Benítez, Goodman Gallery i Galleria Continua

## CARLOS GARAICOA. TRANSFORMAR LA MIRADA

David Barro

Ho advertia amb una lucidesa especial Pier Paolo Pasolini: n'hi ha prou amb variar un mil·límetre l'angle des del qual es mira perquè la nostra visió del món sigui completament diferent. En aquesta equació es basa la condició excepcional de la mirada de Carlos Garaicoa, que fixa l'atenció en el petit detall que actua com a desencadenant. Més que a mirar la seva obra, l'artista ens convida sempre a mirar la vida a través de l'obra; una reflexió sobre la realitat per crear una realitat que sorgeix d'aquesta reflexió.

No és difícil afirmar-ho amb rotunditat: Carlos Garaicoa és un dels millors paisatgistes de l'art contemporani perquè les seves obres escrutin la manera en què opera el paisatge a la ciutat conjugant bellesa i qüestionament crític. Aquest paisatge, natural i social, té una naturalesa fràgil, sensible, és mal d'abordar, perquè la seva amplitud i la seva complexitat és superior a la de l'arquitectura mateixa, amb la qual cosa ens permet reflexionar sobre l'arquitectura, però també sobre urbanisme i ecologia, sobre col·lectivització, sobre política i economia. Com a espectadors, hem de fer un esforç a l'hora d'interpretar les seves obres, obertes a diverses fissures en la nostra percepció. Per això les seves exposicions al Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) i a Es Baluard Museu són radicalment diferents, encara que compartesquin les mateixes obres, perquè Carlos Garaicoa no modifica la realitat, sinó la nostra manera d'aprehendre-la, i la seva obra cobra significats que s'adeqüen a l'observador i al seu context. L'observació és aquí una actitud política capaç de projectar una crítica al present i, en conseqüència, una al·lusió a un futur incert. És quelcom que advertim a tota la seva trajectòria, des de

les primeres fotografies d'edificis en ruïnes de l'Havana a principis dels anys noranta, als dibuixos recents amb fil sobre fotografies o als pots de vidre, que apel·len al temps d'allò viscut que es descompon, mentre les maquetes arquitectòniques romanen impecables i projecten la cara fràgil de la utopia. Allò imaginat s'imposa sobre allò real i allò real, efectivament, es conjuga amb el desig de donar sentit al títol de l'exposició: «Tota utopia passa per la panxa».

Aquest títol general correspon, al seu torn, a una obra homònima, que pot anar creixent de la mateixa manera que ho fan les nostres idees més quimèriques o fabuloses, amb aquests pots de vidre d'aire *vintage*, molts dels quals contenen el més efímer de la nostra existència –en aquest cas, aliments que es descomponen–, alhora que conviuen amb pulcres maquetes arquitectòniques. Tot això li serveix per parlar de preocupacions contemporànies universals com la incomunicació, l'aïllament, la malaltia o l'opulència, totes aquestes coses que hem de digerir diàriament i que passen per la panxa.

Una operació semblant es projecta a «Birlibirloque» [Per art d'encantament] (2018), en què una sèrie d'obres conjuguen aquesta mena de màgia que permet recuperar el buit de les ruïnes –a partir de fotografies-document del que ja no hi és perquè s'ha enderrocat– i transformar-lo en una escultura de vidre. Aquestes escultures gravades minuciosament amb làser són reconstruccions utòpiques de la memòria arquitectònica en què l'artista en restitueix el valor històric. Aquest exercici de reposició s'observa també a *Línea rota de horizonte* [Línia trencada d'horitzó] (2021), una instal·lació en la qual un arbre actua de punt de partida, amb tota la potencialitat simbòlica: una figura solitària que venç el ciment que l'amenaça, amb una presència que actua, paradoxalment, com la representació singular de la humanitat. L'arbre com a element que permet convocar allò polític des d'allò poètic en una obra en què l'artista opera una transposició brillant: la natura es converteix en escultura

i l'escultura en natura. *Línea rota de horizonte* estableix un diàleg amb les estructures de la ciutat i la seva relació amb la natura, amb freqüència maltractada i descurada o, com en aquest cas, mutilada. Preocupat per les estructures lingüístiques, socials i artístiques sobre les quals s'«edifica» la societat mateixa, Carlos Garaicoa examina els elements que configuren o construeixen el nostre entorn. Aquesta obra és un reflex de tot plegat i conta la relació de la natura amb l'espai urbà a partir d'aquests arbres talats característics dels parcs i dels carrers de moltes ciutats, amb les reixes que els escanyen i sovint plens de llosques que els converteixen en grans cendrers urbans. Garaicoa assenyala que constantment veim aquesta fragmentació de la natura que acompanya la ciutat i que converteix els espais verds en petites tombes o en petits cementeris arbrats. En aquest cas, un únic arbre de bronze reneix per sobre del conjunt de l'obra, com una bandera poètica, com un homenatge o un monument d'aquest paisatge comprimit. Un arbre que s'alça aquí amb voluntat política, com una d'aquestes tanques publicitàries amb què ha treballat moltes vegades Garaicoa. Un cop més advertim una projecció del desig i com aquest desig ha de conjugar-se amb la realitat. No és casualitat que el material escollit per representar aquest arbre sigui el bronze, de cara a empoderar aquesta ficció paral·lela que emana des d'allò artístic per combatre l'efímer, ni tampoc no és casualitat que emergesqui d'una mena de superfície brillant feta amb pols de meteorit.

La coherència del treball de Carlos Garaicoa és inqüestionable quan tractam de copsar les línies conceptuals que *Línea rota de horizonte* pot compartir amb instal·lacions molt anteriors, com *Jardín japonès* [Jardí japonès], una instal·lació de pedres i arena que Garaicoa va presentar el 1997 amb fragments arquitectònics rescatats de les ruïnes de l'Havana a manera de jardí zen. Els capitells provenien d'edificis esfondrats i convidaven una vegada més a habitar les ruïnes i la precarietat. En el fons, parlem de

l'arquitectura i el paisatge com a utopia, quelcom a valorar ja a les ciutats ideals dels quadres renaixentistes, aquestes pintures meravelloses que il·lustren i il·luminen. Pens en la ciutat ideal d'Alberti, amb els carrers jerarquitzats que desembocaven en portes o en ponts; en Palmanova, atribuïda a Vincenzo Scamozzi, una ciutat de traçat poligonal de nou costats, amb les fortificacions en punta d'estrella i una gran plaça al voltant de la qual hi ha els principals edificis públics; en la Sforzinda d'Antonio Averlino, Il Filarete, amb un paradigmàtic traçat geomètric de dos quadrats superposats que generen una estrella de vuit puntes emmarcada en una circumferència; o en les que va projectar Pietro Cataneo, basades en polígons regulars, envoltades d'un perímetre emmurallat amb baluards pentagonals. Eren ciutats equilibrades que s'oposaven a l'anarquia de la ciutat medieval, però també hi compartien una altra característica comuna: no hi ha vegetació, que sembla que s'ha exterminat. No pareixen, per tant, ciutats ideals, almanco mirades des del present.

Les ciutats antigues són més de murades que de jardins, de la mateixa manera que altres ciutats són més de pilons que d'arbres. Són ciutats que s'instal·len en la prohibició. Bruno Latour defineix com a «quasi-objectes» aquests elements de persuasió. És, aquest, un tema històric que desemboca en el nostre present. És clar que hi ha excepcions subtils, com l'amor dels grecs per les seves escasses arbredes o, per descomptat, el jardí persa, el més antic que es coneix. Tot i que el cas més singular és el de la història de l'antiga ciutat de Babilònia. És gràcies a Heròdot d'Halicarnàs, historiador i viatger, que sabem que Babilònia va ser construïda a l'interior d'un gran mur, fortificada i circumdada per un fossat profund. El mur era com una cuirassa i els temples, imponents, d'acord amb l'arrogància amb què s'associa aquesta ciutat. Estava dividida per l'Eufrates, que a la Bíblia és conegut com «el riu». Però si alguna cosa ha arribat fins avui és la sumptuositat dels

seus jardins penjants, considerats una de les set meravelles del món clàssic. Tot i que en honor a la veritat, aquests jardins no «penjaven», sinó que sobresortien de cada fissura, escletxa o possibilitat.

Carlos Garaicoa sí que presenta un paisatge amb forma de ciutat penjant i penetrable. A *Contrapeso (Ciudad Plomada)* [Contrapès (Ciutat Plomada)] (2022) advoca per una ciutat amb forma de bosc que permeti que l'espectador hi pugui transitar. Les plomades daurades ballen subjectades per una sèrie de contrapesos contundents que ens recorden que sempre hi ha una part pesada que fa brillar la bellesa, una realitat que sustenta la utopia, inestable, que es dibuixa amb la mateixa fragilitat que aquesta vegetació que resisteix per consolidar-se en una mena d'ombra de l'arquitectura, com la foscor que s'ha desplaçat de les ciutats a favor d'una il·luminació artificial i brillant. La llum i el ciment projecten seguretat, però són un soroll artificial. Al capdavant, l'home sempre ha tendit a separar-se de la natura. De primer per refugiar-se dels depredadors i després construint murades que impedièren el creixement de la ciutat més enllà dels murs. La natura i les activitats agrícoles se situaven a fora. Efectivament, com assenyala Stefano Mancuso, la separació entre l'exterior de la ciutat, on la natura regna sobirana, i l'interior, d'on, per contra, la natura ha estat erradicada, és un record ancestral d'aquells temps remots.<sup>1</sup> Al territori dels humans la natura no és benvinguda fins que la trobam a faltar, sia per aprovisionar-nos d'aliments o per agafar aire de tanta massificació.

Una ocupació humana ancestral ha estat conquerir territoris per poblar-los o per explotar-los. Un exemple contemporani és el que retrata Carlos Garaicoa a *Cúpulas* [Cúpules] (2020), una obra que mostra les cúpules més conegudes d'edificis emblemàtics de Madrid que recorden

1. Mancuso, Stefano. *La planta del mundo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2021.

els casos més coneguts de corrupció política. L'espectador es pot emportar com a record una sèrie de folis escampats per terra. Com sempre, l'artista ens fa veure que per entendre la fisiologia d'una ciutat necessitam entendre'n l'ecosistema, que hem d'entendre aquesta ciutat com un ésser viu producte de la seva història i que de la bona o la mala interacció amb el que ens envolta depèn que la nostra vida sigui un èxit o un fracàs.

Si al CAAM aquesta exposició es fragmentava en multitud de sales que anaven mostrant el seu treball gairebé per capítols, a Es Baluard Museu l'exposició es desplega sense direccions determinades. L'artista, com Borges, ens deixa les portes obertes perquè encarem el camí que creguem convenient. El *display* expositiu s'aborda de la mateixa manera oberta que el desafiament intel·lectual de les seves obres. Ho aconsegueix donant cobertura a una mirada crítica i reflexiva, com ha de ser la mirada de l'art, que sempre ha sabut configurar-se com una caixa de ressonància social i reivindicativa, irònica. Es tracta d'entendre l'espai que habitam, per on transcorre la vida. I per a això Garaicoa no necessita tecnologia, en té prou amb una manera de mirar i empoderar elements que reneixen per damunt de tot, com ja passava en obres primerenques com *Nuevas arquitecturas para Cuito Cuanavale* [Noves arquitectures per a Cuito Cuanavale] (1999), en què un arbre s'alça cap a l'infinit. Les obres de Carlos Garaicoa sempre ens obren infinits camins, diverses vies de pensament, en línia amb la literatura borgiana o l'obertura proposada per Umberto Eco. Un exemple és *Yo nunca he sido surrealista hasta el día de hoy* [Jo mai no he estat surrealista fins avui] (2017), una instal·lació enorme que va preparar per al MAAT de Lisboa, una mena de babel natural amb forma de biblioteca borgiana, amb senderes que es bifurquen en un jardí construït a escala real. Garaicoa sap que en totes les ficcions ens enfrontam a alternatives diverses. Per això la seva obra se situa en les contradiccions, però també en

algunes convergències. L'equació del joc és subjectiva, surrealista i és impossible que l'espectador la pugui aprehendre completa.

La de Carlos Garaicoa és una actitud subversiva perquè es basa en la reflexió i en el coneixement, en paraules de Claudia Gioia, perquè es pensa «com un paisatge urbà que vol ser habitat, no només visitat, però que sol ser inadequat i no respon ni a petits desitjos ni a grans expectatives i, en canvi, continua seduint amb una promesa de futur que cal cercar en el passat».<sup>2</sup> Efectivament, és reflexiva perquè no s'orienta cap a la nostàlgia, sinó cap a la transformació de la mirada. L'artista promou un diàleg entre el que veim i la manera com entenem el que veim, i se situa en aquesta zona borgiana en què es registra el desplaçament entre allò real i la ficció. La seva obra ens convida sempre a unir una sèrie de punts que ens permetin configurar el puzzle final. Només cal pensar en els dibuixos de la sèrie «Infamous Hidden Houses» [Infames cases ocultes] (2014), aparentment innocents fins que el títol revela que són dibuixos de cases o de refugis de personatges històrics menyspreables. Com en aquells passatempes d'antany, és la cerca de respostes el que acaba redistribuint l'ordre. Perquè en la simplicitat aparent d'algunes de les seves imatges sempre s'amaga un desig de posar en crisi l'espai del poder, de l'economia, l'espai del discurs oficial, com ho és ara l'ecologia i la sostenibilitat. Ho advertim en els fils invisibles que ens transmeten les sureres tallades de *Línea rota de horizonte*, capaces de generar fissures en la nostra percepció. En aquesta obra, un altre cop la línia domina l'equació, mentre la mirada es tensa i es destensa, com ocorre en el joc de fils de les seves fotografies, que a vegades declinen en teranyines o en

2. Gioia, Claudia. «Carlos Garaicoa. Historias sobre la lógica y el sueño de la construcción». A: *Carlos Garaicoa. El palacio de las tres historias*. Santiago de Compostel·la: Centro Galego de Arte Contemporànea, 2018. [cat. exposició].

cordes fluïxes, com la realitat mateixa. La línia d'horitzó, amb aquesta mutilació dels arbres que evidencia un gest totalitari, és aquí un bell parany per denunciar i visibilitzar les estructures de poder subjacents i que es filen sempre darrere els petits gests aparents i més enllà de les bones paraules.

Aquest afany de restitució guia també «De la serie Ciudad Armero» [De la sèrie Ciutat Armero] (2021), un grup de pintures sobre les ruïnes d'aquesta ciutat colombiana que va ser objecte d'una tragèdia causada per l'erupció d'un volcà: les empremtes dels seus habitants i els vestigis de les seves vides conviuen amb les ruïnes arquitectòniques i la flora del lloc en unes pintures belles i crues alhora. Auscultar aquí l'entorn és introduir-se en la foscor, en un exterior on falta el món, si pensam en Maurice Blanchot. Una realitat que es percep com a nova plena de llums, plantes i reflexos que conviden a especular i a introduir-se en una sobreinformació que ens manté en un insomni constant i ens condueix a un terreny utòpic, protagonitzat per un paisatge saturat on allò psicològic, emocional, simbòlic i una mena de dramatització s'imposen. Aquesta tensió que es fixa en la memòria ens revela les seves fissures. Com el personatge borgià de Pierre Menard, en díptics com *Sin título (Árbol)* [Sense títol (Arbre)] (2021), procura que la realitat de l'arbre desaparegut coincideixi paraula a paraula, línia a línia o, en aquest cas, fil a fil, amb el motiu original, en una espècie de quixotesca impossibilitat. Perquè com assenyala Borges, no hi ha cap exercici intel·lectual que no sigui finalment inútil. Garaicoa repeteix les formes en un idioma aliè, universal, com és el de l'art, amb l'afany de reconstruir la memòria des de la seva riquesa formal. Allò artesanal, en uns casos, serveix per evocar aquesta mena de ruïna amb forma de palimpsest, mentre que en altres casos, com ara *Las raíces del mundo* [Les arrels del món] (2016), la violència continguda aflora sense embuts i evidencia les tensions d'un paisatge que sempre planteja qüestions crítiques.

*Tota utopia passa per la panxa*  
Carlos Garaicoa

Del 21 de setembre de 2024  
al 5 de gener de 2025

*Organització*  
Es Baluard Museu d'Art  
Contemporani de Palma

*Direcció*  
David Barro

*Comissariat*  
Lillebit Fadruga

*Coordinació exposició*  
Jackie Herbst  
Solange Artiles

*Registre*  
Soad Houman  
Rosa Espinosa

*Muntatge*  
Art Life  
Es Baluard Museu

*Transport*  
Feltre Divisione Arte S. L.

*Assegurances*  
Correduría Howden R.S.

*Maquetació*  
Hastalastantans

*Textos*  
David Barro. Director  
d'Es Baluard Museu  
d'Art Contemporani de Palma  
Lillebit Fadruga. Historiadora  
de l'art, comissària i directora de  
l'Estudio Carlos Garaicoa

*Correcció i Traducció*  
Àngels Álvarez

*Impressió*  
Esment Impremta

© de la present edició,  
Fundació Es Baluard Museu d'Art  
Contemporani de Palma, 2024  
© dels textos, els autors  
© de les obres, Carlos Garaicoa, VEGAP,  
Illes Balears, 2024

*Crèdits fotogràfics*  
Antonio Jorge Silva, portada  
Paco Rocha - Fotográfica, S.C., p. 16-22  
Oak Taylor-Smith, p. 13-15

*Agraïments*  
Estudio Carlos Garaicoa Madrid-La Habana:  
Karenia Cintras, Jetter González,  
Eva del Llano, Héctor Onel Guevara,  
Victor Obín, Claudia Pérez

Un agraïment especial de l'artista a la seva  
família, Mahé Marty, Rodrigo i Santiago;  
a la Galeria Elba Benítez i la Galleria  
Continua; a David Barro i a tot l'equip  
d'Es Baluard Museu; a Orlando Britto,  
Miguel Pons i Cristina Déniz (CAAM)

*Coproduïda amb*

**CAAM**  
CENTRO ATLANTICO DE ARTE MODERNO

ISBN 978-84-10136-06-9  
DL PM 00576-2024  
Exemplar gratuït. Prohibida la venda

#IMAGINAELFUTUR  
#CARLOSGARAICOAESBALUARD  
@ESBALUARDMUSEU



WWW.ESBALUARD.ORG

# ESBALUARD MUSEU 20ANYS

PLAÇA PORTA SANTA CATALINA, 10  
07012 PALMA  
T. (+34) 971 908 200

HORARI: DE DIMARTS A DISSABTE DE 10 A 20 H  
DIUMENGE DE 10 A 15 H



Ajuntament  de Palma



Fundació d'Art Serra