

DOSSIER DE PRENSA / MOLIENDO / AQUÍ OPEN STUDIO

CARRACEDO



12 de abril - 3 de mayo.

Inauguración: **viernes 12** de 17:00 a 21:00 h

Concepto musical de **Tommy Meini** a partir de una selección de vinilos de los fondos de la colección de la **Fundación Gladys Palmera**.

Curaduría: Andrés Isaac Santana.

Textos críticos de Suset Sánchez Sánchez, Edgar Ariel y Pedro E. Rizo.

Empeñados en reducir la realidad a estructuras más o menos comprensibles, los responsables de leer sus signos la restringen a un conjunto de datos fácilmente distinguibles entre sí. De ahí que, muchas veces, las ciencias sociales no sean más que un laboratorio de consideraciones estériles que -paradójicamente- se alejan de sus objetos de estudios empachadas en la bulimia categorial y narcisista. Contrario de ello, el arte, y especialmente las artes visuales, suelen traducir con eficacia extrema las demandas narrativas de esa misma realidad cultural. En el caso específico de la obra de Carracedo advertimos dos situaciones (o instancias) muy específicas. De una parte, la voluntad *neobarroca* de su pintura que no abandona la obsesión por los detalles y por las yuxtaposiciones de imágenes dispersas en el relato de la historia occidental y caribeña; de otra, la continuidad consciente que otorga a la *pesquisa ontológica* sobre *lo cubano* en un sentido que trasciende cualquier reproducción del *estereotipo*, ya sea político o de orden turístico.

Moliendo, que es el título de esta nueva entrega suya para la que vendría a ser la cuarta edición del proyecto AQUÍ, se convierte en un homenaje a la cultura cubana, pero no a esa cultura que se reduce a los márgenes y a las fronteras represivas de un *país preso* y a su historia contada a los descreídos que pasan hambre y abrazan la necesidad; sino, y por el contrario, a esa otra que se organiza en los espacios de la disidencia, de la diáspora, de la melancolía, del dolor, de la pérdida, del aprendizaje, de la resistencia, del olvido y de la restitución; también, por qué no, de la reconciliación y de la aspiración que dejó de creer en la utopía. Hablamos de una Cuba libre que se postule desde el destierro de las ideologías y el reciclaje perverso de todos sus emblemas.

Su búsqueda no procura devolver un rostro a la historia de un *espacio-nación* esperable y nombrable, sino deformar y pervertir ese relato histórico que nos enseñó con vehemencia militante -en verde- a excluir y a expulsar lo diferente, lo desigual y lo lateral. Su discurso desarticula y promueve una lectura distanciada del contexto inmediato al no apelar a los arquetipos étnico-culturales más reseñables. En estas piezas e instalaciones se refracta la esencia de un cosmos y no la descripción pormenorizada de sus partes. Lo mismo descubrimos una estructura foucaultiana, un negro esclavo haciéndose a la obediencia, un personaje extraterrestre asombrado y perplejo, los Guerreros de Xian desfilando por la Plaza de la Revolución, las cañas de azúcar convertidas metafóricamente en las olas de Katsushika Hokusai, la pincelada de Peter Doig o la súplica responsable al inmenso Neo Rauch al que el artista ama en silencio y del que se declara devoto.

Lo mismo vemos deambular el fantasma del maestro de la pintura moderna cubana Marcelo Pogolotti con su salida de los obreros de la fábrica que la elocuencia minimalista del activismo de un monstruo como Félix González Torres. *Moliendo* no es, por tanto, una exposición; es, a diferencia de ello, un proceso de aprendizaje y de humildad que comienza por entender que la historia fue, es y será: la historia nos rebasa a todos. Ya lo dijo Eugenio Merino en su obra *Ruina*, la que entiendo como el gesto capital de una carrera que ha insistido en lo político sin la suerte de esta vez y con muchos chistes a cuesta. Y tal vez todo esto no sea más que para concluir que la obra no es un fin; es, con mucho, un medio-lugar-espacio de participación y de enunciación sujeto a las revueltas del aquí y del ahora.

La eternidad platónica, insípida y absurda, no juega bien sus cartas en esta circunstancia. Estas obras no sólo retoman lugares en el devenir de un género, sino que echan mano a otras tradiciones de la pintura que hicieron mella en el relato de las estrategias posmodernas. Así

pues, el pastiche, la cita, la parodia y la debilidad de la *emulación* que no se resuelve en la copia sino en su emancipación, están en la base de esta nueva gramática del artista. El fantasma del *doble deseado* se organiza como idea y como materia narrativa: están todos los que deben estar; faltan solo aquellos que habrá que mencionar (o no), dado que la selección es también un derecho y un privilegio. El ritual físico del acto mismo de pintar confina la altura de la emoción. Pintar es una gran aspiración, es un ejercicio de negociación y de trascendencia, es, en puridad, acto ejecutivo de *molienda* que se basa en el conocimiento del oficio y en el asecho sigiloso del legado. Pintar es trapichear, exprimir, destilar, dispensar. Es, en resumen, moler.

Nos quedan demasiadas opciones para hablar sobre la obra de Carracedo, pero quiero señalar también su inexorable habilidad para la monocromía. Y esa destreza no hace sino apuntalar una férrea ideología de fondo, y hasta de superficie: el amor inexcusable a la pintura. *Episodio en verde* y *Episodio en rojo*, son dos de las piezas fundamentales a partir de las que se organiza la narración curatorial de esta muestra. En ambas se sintetiza toda la química de los elementos constitutivos del gran relato que se cuenta entre la ambivalencia de los objetos y la amenaza de las superficies. A un lado quedaron las negaciones, los escarceos y las diatribas. Estamos en presencia de la obra, de su obra, de esa obra que no se le parece a ninguna. Siempre he dicho que la paciencia es virtud. Y para los que saben esperar se viene el relato de la gran monocromía y la sintaxis, siempre seductora, del collage. Estoy muy cerca del artista y, por tanto, eso que llaman ética, no me permite revelar más de lo aquí escrito. Pero si aquí estamos *moliendo*, si acaso ustedes presumen que aquí se muele algo, siéntense y esperen porque la zafra está por llegar y será monocroma.



No por gusto, la crítica y historiadora del arte cubana Suset Sánchez, en un apasionado alarde de síntesis respecto de los contenidos de la pintura de Carracedo, afirma “Si ejecutamos una mirada a modo de escáner sobre la tela, iremos detectando seguramente una iconografía promiscua, mezclada, sintetizada, incluso perversa, que alude a muchas fuentes diacrónicas: la historiografía convencional, el cine de ciencia ficción hollywoodense, la pintura moderna cubana, movimientos estéticos e ismos que coinciden con las primeras vanguardias artísticas del siglo XX y el arte moderno decimonónico en Europa, la arquitectura moderna, los vericuetos de las genealogías de Foucault sobre las formas disciplinarias; espacios significativos de una sociedad instrumentalizada, simbólica y coercitiva como el teatro, el circo o el panóptico; disciplinas de las ciencias sociales y las humanidades, mitos clásicos, arquetipos culturales, el conocimiento científico y tecnológico, etc.. En definitiva, una red intertextual donde pastiche y palimpsesto dejan de ser un simple juego de apropiaciones para transformarse en una reflexión muy seria sobre la colonialidad de nuestros hábitats hoy, la perpetuidad e impunidad de gobernabilidades totalitarias y el declive de las instituciones democráticas (...)”.

De esta afirmación destaco la palabra “circo”. Por qué, pues porque si la vida es circo es también puro teatro. Hay quienes le comparan con Pedro Álvarez o Víctor Patricio de Landaluce. Hay quienes, si escuchan hablar de azúcar o de ingenio, le aseguran la condición epigonal del *émulo* en retraso, so pretexto de que esto o aquello otro ya lo hizo fulano o mengano. Semejante disparate solo habla de la ignorancia de los otros. Acaso los espacios temáticos de la historia cultural pertenecen a alguien, acaso esa bulimia dictatorial que enraizó tan profundo en la subjetividad del cubano le lleva a discernir falsos criterios de propiedad y de autoría.

Aquí debemos introducir un matiz de rigor: una cosa es copiar, que hacen muchos; otra, muy diferente, es homenajear. El homenaje pasa por la admiración de las fuentes y su respeto, no por la replicación socarrona de sus estructuras y formas. Sus piezas bordean otras muchas complejidades que, si me apuran, responden más a lo íntimo que a lo social compartido. Sabido es que la identidad personal se resguarda en los espacios de la memoria. Es desde esos apartados y desde el asentamiento pertinaz en ellos de las emociones que afloran muchas de las ideas de este artista. No me equivocaría jamás si afirmo que la narración estética de Carracedo es más visceral que cultural. Si bien es cierto que sus piezas nacen de esa interpelación a la imagen y a su posición en el discurso; cierto es también que responden, con claridad meridiana, a la efervescencia de un fluir interior que muchas veces le rebasa.

Hace mucho que la cultura dejó de ser un acto de acumulación, para convertirse en un gesto propositivo, en un acto de transversalidad y de juego. Carracedo, que es más listo de lo que parece, se entrega feliz a la euforia del reciclaje y termina moliendo todo aquello que, según él, sirve al interés general de la obra y a cada uno de sus morfemas.

Andrés Isaac Santana
Curador de la muestra

Euphoria and recycling

Determined to reduce reality to more or less understandable structures, those responsible for reading its signs restrict it to a set of data that is easily distinguishable from each other. Hence, many times, the social sciences are nothing more than a laboratory of sterile considerations that -paradoxically- distance themselves from their objects of study, filled with categorical and narcissistic bulimia. Contrary to this, art, and especially the visual arts, tend to

translate with extreme effectiveness the narrative demands of that same cultural reality. In the specific case of Carracedo's work we notice two very specific situations (or instances). On the one hand, the neo-baroque will of his painting that does not abandon the obsession with details and the juxtapositions of images scattered in the story of Western and Caribbean history; on the other, the conscious continuity that it grants to the ontological research on what is Cuban in a sense that transcends any reproduction of the stereotype, whether political or tourist-related.

Moliendo, which is the title of this new installment of his for what would be the fourth edition of the HERE project, becomes a tribute to Cuban culture, but not to that culture that is reduced to the margins and repressive borders of a country imprisoned and its history told to the unbelievers who suffer hunger and embrace need; but, on the contrary, to that other that is organized in the spaces of dissidence, diaspora, melancholy, pain, loss, learning, resistance, oblivion and restitution; also, why not, of reconciliation and the aspiration that stopped believing in utopia. We are talking about a free Cuba that postulates from the banishment of ideologies and the perverse recycling of all its emblems.



Its search does not seek to return a face to the history of an expected and nameable space-nation, but rather to deform and pervert that historical narrative that taught us with militant vehemence - in green - to exclude and expel what is different, what is unequal and what is

lateral. His discourse dismantles and promotes a reading distanced from the immediate context by not appealing to the most notable ethnic-cultural archetypes. In these pieces and installations the essence of a cosmos is refracted and not the detailed description of its parts. In the same way, we discover a Foucauldian structure, a black slave becoming obedient, an astonished and perplexed extraterrestrial character, the Warriors of Xian parading through the Plaza of the Revolution, the sugar canes metaphorically converted into the waves of Katsushika Hokusai, the brushstroke of Peter Doig or the responsible supplication to the immense Neo Rauch whom the artist loves in silence and to whom he declares himself devoted.

We see the ghost of the master of modern Cuban painting Marcelo Pogolotti wandering with his departure from the factory workers as well as the minimalist eloquence of the activism of a monster like Félix González Torres. Moliendo is not, therefore, an exhibition; It is, unlike this, a process of learning and humility that begins by understanding that history was, is and will be: history surpasses us all. Eugenio Merino already said it in his work Ruina, which I understand as the capital gesture of a career that has insisted on being a politician without the luck of this time and with many jokes in tow. And perhaps all this is nothing more than to conclude that the work is not an end; It is, by far, a medium-place-space of participation and enunciation subject to the revolts of the here and now.

Platonic eternity, insipid and absurd, does not play its cards well in this circumstance. These works not only take up places in the evolution of a genre, but also draw on other traditions of painting that made an impact on the story of postmodern strategies. Thus, pastiche, quotation, parody and the weakness of emulation that is not resolved in copying but in its emancipation, are at the base of this new grammar of the artist. The ghost of the desired double is organized as an idea and as narrative material: everyone who should be there is there; Only those that need to be mentioned (or not) are missing, given that selection is also a right and a privilege. The physical ritual of the very act of painting confines the height of the emotion. Painting is a great aspiration, it is an exercise in negotiation and transcendence, it is, strictly speaking, an executive act of grinding that is based on the knowledge of the trade and the stealthy stalking of the legacy. Painting is dealing, squeezing, distilling, dispensing. It is, in short, grinding.

We have too many options left to talk about Carracedo's work, but I also want to point out his inexorable ability for monochrome. And that skill only supports a strong underlying ideology, and even a superficial one: the inexcusable love of painting. Episode in Green and Episode in Red are two of the fundamental pieces from which the curatorial narrative of this exhibition is organized. In both, all the chemistry of the constituent elements of the great story that is told between the ambivalence of objects and the threat of surfaces is synthesized. The denials, the flirtations and the diatribes were left aside. We are in the presence of the work, of his work, of that work that is unlike any other. I have always said that patience is a virtue. And for those who know how to wait, comes the story of the great monochrome and the always seductive syntax of collage. I am very close to the artist and, therefore, what they call ethics does not allow me to reveal more than what is written here. But if we are grinding here, if you presume that something is being grinded here, sit down and wait because the harvest is about to arrive and it will be monochrome.

Not for nothing, the Cuban critic and art historian Suset Sánchez, in a passionate display of synthesis regarding the contents of Carracedo's painting, states "If we look like a scanner on the canvas, we will surely detect a promiscuous iconography, mixed, synthesized, even perverse, which alludes to many diachronic sources: conventional historiography, Hollywood science fiction cinema, modern Cuban painting, aesthetic movements and isms that coincide with the first artistic avant-garde of the 20th century and nineteenth-century modern art. In Europe, modern architecture, the twists and turns of Foucault's genealogies on disciplinary

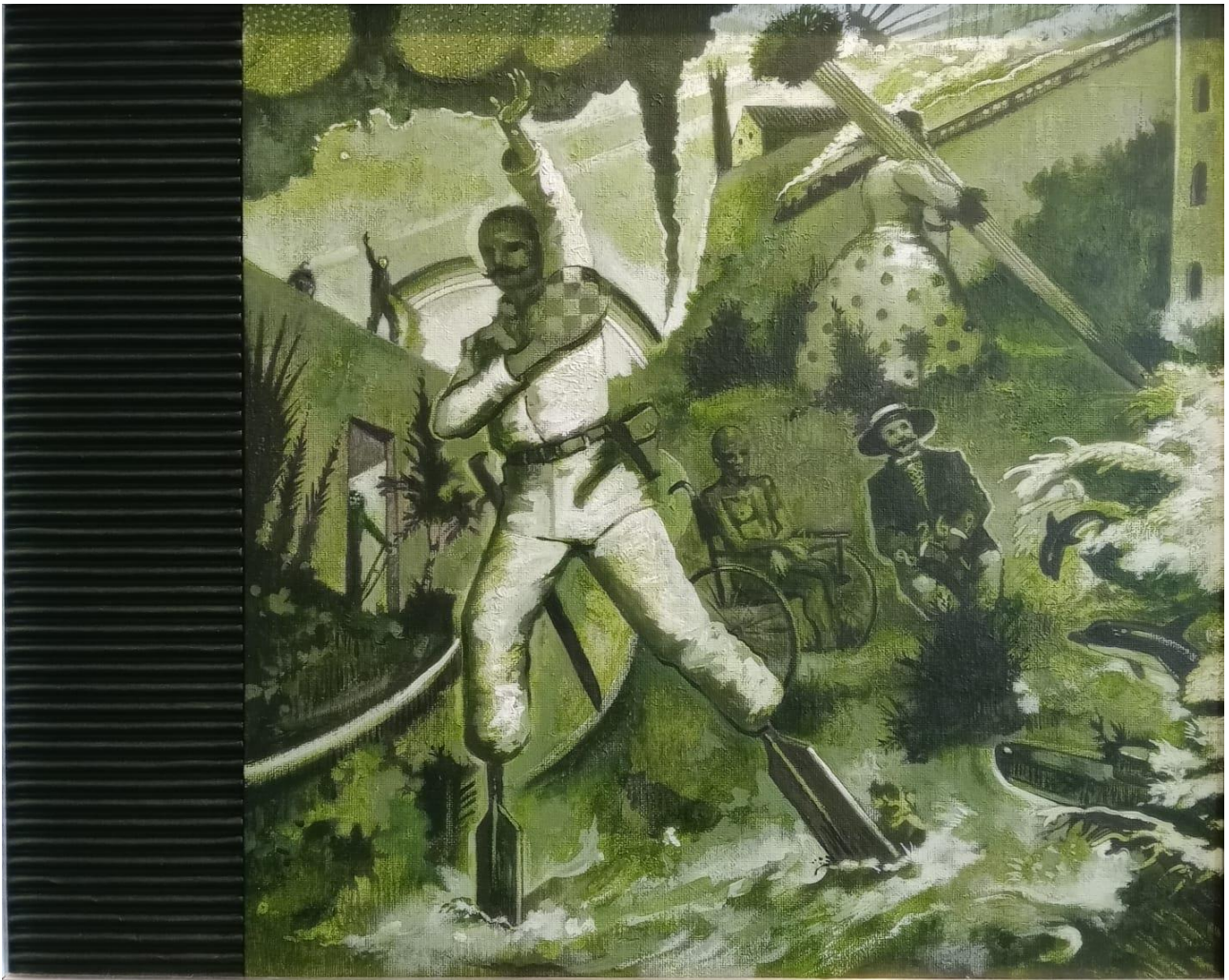
forms; significant spaces of an instrumentalized, symbolic and coercive society such as the theater, the circus or the panopticon; disciplines of the social sciences and humanities, classical myths, cultural archetypes, scientific and technological knowledge, etc. In short, an intertextual network where pastiche and palimpsest cease to be a simple game of appropriations and become a very serious reflection on the coloniality of our habitats today, the perpetuity and impunity of totalitarian governance and the decline of democratic institutions (...).”

From this statement I highlight the word “circus”. Why, well because if life is a circus it is also pure theater. There are those who compare him with Pedro Álvarez or Víctor Patricio de Landaluce. There are those who, if they hear talk of sugar or ingenuity, assure them of the epigonal condition of the retarded emulator, under the pretext that this or that has already been done by so-and-so. Such nonsense only speaks of the ignorance of others. Perhaps the thematic spaces of cultural history belong to someone, perhaps that dictatorial bulimia that took root so deeply in the Cuban subjectivity leads him to discern false criteria of ownership and authorship.

Here we must introduce a nuance of rigor: one thing is to copy, which many do; Another, very different one, is to pay homage. The tribute comes from the admiration of the sources and their respect, not from the sarcastic replication of their structures and forms. His pieces border on many other complexities that, if you ask me, respond more to the intimate than to the shared social. It is known that personal identity is protected in the spaces of memory. It is from these sections and from the persistent establishment of emotions in them that many of this artist's ideas emerge. I would never be wrong if I affirm that Carracedo's aesthetic narration is more visceral than cultural. Although it is true that his pieces are born from that questioning of the image and its position in the discourse; It is also true that they respond, with crystal clear clarity, to the effervescence of an inner flow that often surpasses them.

It has been a long time since culture stopped being an act of accumulation, to become a proactive gesture, an act of transversality and play. Carracedo, who is smarter than he seems, happily surrenders to the euphoria of recycling and ends up grinding everything that, according to him, serves the general interest of the work and each of its morphemes.

Andres Isaac Santana
Curator of the exhibition



El tiempo de la pintura

¿Y si pensamos la superficie pictórica como un metafórico trapiche *moliendo* intertextos permanentemente? En este régimen de producción, no exento de violencias, que constituye el trabajo del artista contemporáneo, los límites entre el tiempo de la molienda y el “tiempo muerto” parecen quedar difuminados. El sujeto artista del presente –que carga entre ambivalente y orgulloso el lastre del posestructuralismo– se encuentra sometido ineludiblemente a un sistema de explotación donde se gestiona la economía de lo visual. Quizás por ello los lienzos de Jorge Luis Miranda Carracedo son como esas máquinas que se instituyeron en eje de la vida y el sufrimiento dentro de las plantaciones y los ingenios en el sistema mundo moderno/colonial de género; emblemas de una industria en la transición de una época pre-moderna a la modernidad.

Carracedo pasa por su particular trapiche todo tipo de referencias, metatextos ubicados en los relatos procedentes de los plurales lenguajes y tradiciones narratológicas que vagan entre Occidente y sus muchas alteridades. Si ejecutamos una mirada a modo de escáner sobre la tela, iremos detectando seguramente una iconografía promiscua, mezclada, sintetizada, incluso perversa, que alude a muchas fuentes diacrónicas: la historiografía convencional, el cine de ciencia ficción hollywoodense, la pintura moderna cubana, movimientos estéticos

eismos que coinciden con las primeras vanguardias artísticas del siglo XX y el arte moderno decimonónico en Europa, la arquitectura moderna, los vericuetos de las genealogías de Foucault sobre las formas disciplinarias; espacios significativos de una sociedad instrumentalizada, simbólica y coercitiva como el teatro, el circo o el panóptico; disciplinas de las ciencias sociales y las humanidades, mitos clásicos, arquetipos culturales, el conocimiento científico y tecnológico, etc.. En definitiva, una red intertextual donde pastiche y palimpsesto dejan de ser un simple juego de apropiaciones para transformarse en una reflexión muy seria sobre la colonialidad de nuestros hábitats hoy, la perpetuidad e impunidad de gobernabilidades totalitarias y el declive de las instituciones democráticas.

El tiempo de la pintura hoy es una situación de crisis sistémica, cuando el artista se mete en la cama con los fantasmas de la Historia cada noche y deja de soñar utopías de redención.

Suset Sánchez Sánchez.

The time of painting

What if we think of the pictorial surface as a metaphorical *milling* machine permanently *grinding* intertexts? In this production regime, not exempt from violence, which constitutes the work of the contemporary artist, the limits between the time of grinding and the "dead time" seem to be blurred. The artist subject of the present -who carries ambivalently and proudly the burden of post-structuralism- is inevitably subjected to a system of exploitation where the economy of the visual is managed. Perhaps that is why Jorge Luis Miranda Carracedo's canvases are like those machines that were instituted as the axis of life and suffering within the plantations and mills in the modern/colonial world system of gender; emblems of an industry in the transition from a pre-modern era to modernity.

Carracedo passes through his particular trapiche all kinds of references, metatexts located in the stories coming from the plural languages and narratological traditions that wander between the West and its many othernesses. If we take a scanner-like look at the canvas, we will surely detect a promiscuous, mixed, synthesized, even perverse iconography that alludes to many diachronic sources: conventional historiography, Hollywood science fiction cinema, modern Cuban painting, eismic aesthetic movements that coincide with the first artistic avant-gardes of the twentieth century and nineteenth-century modern art in Europe, modern architecture, the twists and turns of Foucault's genealogies on disciplinary forms; significant spaces of an instrumentalized, symbolic and coercive society such as the theater, the circus or the panopticon; disciplines of the social sciences and the humanities, classical myths, cultural archetypes, scientific and technological knowledge, etc. . In short, an intertextual network where pastiche and palimpsest cease to be a simple game of appropriations to become a very serious reflection on the colonality of our habitats today, the perpetuity and impunity of totalitarian governance and the decline of democratic institutions.

The time of painting today is a situation of systemic crisis, when the artist goes to bed with the ghosts of History every night and stops dreaming utopias of redemption.

Suset Sánchez Sánchez.

ΔΟΥΙ OPEN STUDIO MOLIENDO Carracedo

12 ABRIL - 3 MAYO

Churruca 15, 4to

ext. izquierda

Madrid Centro

Metros: Tribunal y Bilbao

Curador: Andrés Isaac Santana

INAUGURACIÓN

VIER 12 / 17:00 a 21:00

CONCEPTO MUSICAL DE TOMMY MEINI

A partir de una selección de vinilos de los fondos de
la colección Fundación Gladys Palmera





Quitar los agrios

“¿Cómo estás, Carracedo?”, le pregunto al llegar. “Aquí, en la resistencia”, me responde. Resistir a qué. Frente a qué. Desde dónde. Lo justifica diciendo que es un “electrón libre”. Es curioso que se autodefina de esa manera, como una partícula subatómica. Una partícula elemental. Es eso, tal vez, lo que percibo. Una obstinación por el elemento. Frente a él. Un preguntarse, una y otra vez, su origen. El origen de las cosas. Las elementalidades. Tierra. Agua. Aire. Fuego. Y otras, muchas veces insospechadas. Es un sendero de búsqueda. Es el camino, la ruta que ha decidido (des)andar Jorge Luis Miranda Carracedo. Es el camino de la molienda. Es el camino de la desfiguración de los sentidos. Desfiguración de los íconos. Desfiguración de los símbolos. Y, claro está, la desfiguración del tiempo. Un tiempo muerto que levita. Es un tiempo suspendido. Frente a ti. Que caes muerto. Que caes enamorado. Que caes en otro país (molido). Que caes sobre los brazos de un amante (molido). Que caes en un espacio (molido). Que caes en un paisaje (molido). Que caes, de improviso, en una trinchera. Carracedo cae, de improviso, en una trinchera. Carracedo es un experto buscaminas. Son/es experto/s en construir mapas del peligro. Un paisaje es un intertexto. Una molienda es un intertexto. Un ingenio. Un central. Un batey. Es un mapa de intertextos. Es una traslación de sentido. Es el territorio (mental) de la desfiguración. En El ingenio (1964), el historiador Manuel Moreno Fraginals explica que “el carácter estacional de la producción azucarera determinó dos periodos típicos conocidos en el léxico cubano como zafra o molienda, y tiempo muerto”. Es decir: lo opuesto a la zafra, en el imaginario azucarero cubano, es el tiempo muerto. En el siglo XIX, durante la molienda, lo corriente era tener un domingo cada diez días. Con el sustantivo “domingo” se designaba en los ingenios esclavistas al día de parada técnica, o, para decirlo con la terminología de la época, “se paraba para quitar los agrios”. Ese día podía coincidir o no con el día del mismo nombre. Me interesa el envés de los elementos. A Carracedo también. ¿Qué hay detrás de ese cuerpo rojinegro que escapa, casi, de uno de sus lienzos? ¿Qué hay detrás de ese batey verde apocalíptico? ¿Qué hay detrás de esa fila de soldados? ¿Qué hay detrás de ese sujeto con palas de remos como piernas? ¿Un mambí? ¿Antonio Maceo? ¿Qué hace Antonio Maceo en todo esto? Seguro no es, claro que no, Antonio Maceo. O Martí, qué se yo. Un patriota. Un patriota en sillas de ruedas. Y un barco frente a un cristal. ¿Qué hay detrás de todo este cuerpo fictivo?

Detrás hay un tiempo.

Detrás hay un tiempo muerto.

Detrás hay un tiempo muerto suspendido.

Lavar los molinos

Lavar las manceras.

Raspar las pailas.

Raspar las calderas.

Acarrear bagazo seco.

Poner a secar el verde.

Limpieza, ordenamiento y reparación.

Detrás del tiempo de la pintura, la pintura de Carracedo, hay un tiempo muerto que encuentra su potencia en lo vivo. Siguiendo la tradición, en el tiempo muerto no se permitía el tiempo libre. En el tiempo muerto no se permitía la muerte. El tiempo muerto era, y es, la segunda molienda. Me gusta pensar en lo que sostiene la moledura. En el tiempo que la sostiene. En la alerta que la moviliza. Detrás de la molienda hubo otra molienda, y otra, y otra.

Es un oxímoron. Es un collage. Es un palimpsesto. Capa sobre capa. El tiempo sobre el tiempo de la molienda.

El tiempo muerto es posmo-, es una imagen que flota frente a ti.

Pero ese envés, ese tiempo muerto, en Carracedo sigue siendo un misterio. Quitar los agrios.

Quitar los agrios. Quitar los agrios. Solo se comunica a los otros una orientación (elemental) hacia el secreto. Un reposo, casi, antehumano.

Edgar Ariel





V E R S



El problema de los tres cuerpos

Moliendo, de Jorge Luis Miranda Carracedo, presenta una obra que, sin lugar a duda, se erige como un faro en la tempestad de la contemporaneidad artística cubana de Madrid. Este estudio, profundamente arraigado en las lecturas de la obra de Manuel Moreno Fragnals en "El Ingenio", no solo refleja la complejidad socioeconómica de la isla, sino que, además, despliega un lienzo donde la historia se funde con el arte, destilando la esencia misma del "ajiaco" cultural que Fernando Ortiz alguna vez conceptualizó. Carracedo, con una audacia cromática fuera de serie, no nos ofrece simplemente una mezcla de identidades y resistencias; en su defecto, nos invita a degustar una explosión sensorial (visión, tacto o gusto) donde cada ingrediente aporta su esencia única.

Cada pieza de esta puesta en escena —ya sea un lienzo o una instalación— se convierte en un capítulo de la vasta novela que es la cultura cubana, narrando historias de tradición, revuelta, resistencia, cimarronaje y aspiración. Carracedo no se limita a la mera representación; su arte es un diálogo vibrante que desafía las convenciones históricas y políticas, entrelazando las fibras del pasado, del presente y del futuro en un mosaico complejo y evocador de la experiencia cubana trasplantada. Aquí, las tradiciones no son meros ecos de un pasado lejano, sino voces vivas que dialogan con las dinámicas del contexto de referencia, creando un "collage" que es tanto un homenaje a la diversidad como una crítica a las narrativas coloniales que han intentado definir la isla y, por ende, los criterios de insularidad.

La obra de Carracedo va más allá del sentimiento nostálgico: es un acto de reivindicación cultural y la definición de un principio estético. Invocando una visión decolonial del arte, el artista aborda el espacio cultural cubano no como un objeto estático, sino como una entidad vibrante y en perpetuo estado de metamorfosis. "Moliendo", en este sentido, es más que una exposición; es una odisea a través del alma de Cuba. Carracedo actúa como un cartógrafo del espíritu humano, trazando rutas a través de las complejidades de la identidad y la historia en tanto que relato interesado. Nos llama a entender el ajiaco cubano no como una simple amalgama, sino como un fenómeno en constante ebullición, donde los ingredientes culturales (múltiples) se combinan para crear una obra de arte viva.

Moliendo, si se quiere, resulta una particular manera de descubrir aspectos de la cultura cubana desde el espacio de la diáspora. En esta travesía, en esta suerte de molienda, el artista Carracedo y el curador y crítico Andrés Isaac Santana actualizan la vitalidad del arte cubano, proponiendo, desde el espacio privado, otras estrategias para su visibilidad y permanencia.

Pedro E. Rizo

The problem of the three bodies

Moliendo, by Jorge Luis Miranda Carracedo, presents a work that undoubtedly stands as a lighthouse in the storm of contemporary Cuban art in Madrid. This study, deeply rooted in the readings of Manuel Moreno Fragnals' work in "El Ingenio", not only reflects the socioeconomic complexity of the island, but also unfolds a canvas where history merges with art, distilling the very

essence of the cultural "ajiaco" that Fernando Ortiz once conceptualized. Carracedo, with an extraordinary chromatic audacity, does not simply offer us a mixture of identities and resistances; instead, he invites us to taste a sensorial explosion (vision, touch or taste) where each ingredient contributes its unique essence.

Each piece in this staging-whether a canvas or an installation-becomes a chapter in the vast novel that is Cuban culture, telling stories of tradition, revolt, resistance, maroonage, and aspiration. Carracedo does not limit himself to mere representation; his art is a vibrant dialogue that defies historical and political conventions, weaving the fibers of past, present and future into a complex and evocative mosaic of the transplanted Cuban experience. Here, traditions are not mere echoes of a distant past, but living voices that dialogue with the dynamics of the context of reference, creating a "collage" that is both a tribute to diversity and a critique of the colonial narratives that have attempted to define the island and thus the criteria of insularity.

Carracedo's work goes beyond nostalgic sentiment: it is an act of cultural vindication and the definition of an aesthetic principle. Invoking a decolonial vision of art, the artist approaches the Cuban cultural space not as a static object, but as a vibrant entity in a perpetual state of metamorphosis. "Moliendo", in this sense, is more than an exhibition; it is an odyssey through the soul of Cuba. Carracedo acts as a cartographer of the human spirit, tracing routes through the complexities of identity and history as a self-interested narrative. He calls us to understand the Cuban ajiaco not as a simple amalgam, but as an ever-boiling phenomenon, where (multiple) cultural ingredients combine to create a living work of art.

Moliendo, if you will, is a particular way of discovering aspects of Cuban culture from the space of the diaspora. In this journey, in this sort of grinding, artist Carracedo and curator and critic Andres Isaac Santana update the vitality of Cuban art, proposing, from the private space, other strategies for its visibility and permanence.

Pedro E. Rizo

E N E R G E T I C



Entrevista realizada por el crítico de arte y curador Andrés Isaac Santana para PAC /
Plataforma de Arte Contemporáneo.



Episodio 53: La coctelera

Resulta difícil admitirse y hacer de la (auto)mirada un ejercicio de honestidad más allá de los contratos sociales y de los convenios de forma. Aceptar una entrevista es aceptar la desnudez. Aceptar la interpelación es también una manera de aceptar tu vulnerabilidad: es reconocer los rostros de tus fantasmas y la fragilidad de una voz que habita en el límite de la arrogancia y a la sombra del ego. A muchos de los que hablan hoy se les ha arrebatado ese derecho y esa obligación moral. La honestidad se convierte en conveniencia, del mismo modo que el valor se traduce en estrategia.

Esta conversación con el artista cubano, residente en Madrid, Jorge Luis Miranda Carracedo, se aparta bastante de ese escenario. Esta conversación se presenta como un acto de desnudez y un gesto confesional. No hay carnes, no hay frutas, no hay cuerpos, no hay performance, no hay trato con mercaderes venidos a menos, no hay luces ni tampoco sombras; hay, por el contrario, una necesidad. Carracedo quiere que le conozcan un poquito más, quiere que su obra llegue a otras audiencias. Carracedo quiere ser Carracedo. Quiere, y me insistió en ello, vivir en paz. Vivir para pintar y para contando historias.

It is difficult to admit oneself and to make of the (self-)look an exercise of honesty beyond social contracts and formal agreements. To accept an interview is to accept nudity. To accept the interpellation is also a way of accepting your vulnerability: it is to recognize the faces of your ghosts and the fragility of a voice that dwells on the edge of arrogance and in the shadow of the ego. Many of today's speakers have been robbed of that right and that moral obligation. Honesty becomes convenience, in the same way that courage translates into strategy.

This conversation with Madrid-based Cuban artist Jorge Luis Miranda Carracedo is quite a departure from that scenario. This conversation is presented as an act of nudity and a confessional gesture. There are no meats, no fruits, no bodies, no performance, no dealings with merchants, no lights and no shadows; there is, on the contrary, a need. Carracedo wants to be known a little more, he wants his work to reach other audiences. Carracedo wants to be Carracedo. He wants, and he insisted on it, to live in peace. To live to paint and to tell stories.

¿Cuál es el principal argumento de tu obra?

Me interesa el ser humano, sus dramas y sus contradicciones. Creo, sin duda, que es el principal argumento de mis obras. Me posiciono en ese espacio de reflexión e intento, aunque a veces me resulte complicado, agudizar las cualidades narrativas de mi arte. Me obsesiona la idea de generar un relato en todas y cada una de mis composiciones que, de algún modo, remiten siempre a esa dimensión ontológica. Por otra parte, y como consecuencia del efecto de ese mismo drama, me interesan las crisis ambientales y el impacto de estas sobre el deterioro progresivo de nuestros hábitats sociales y naturales. Es algo que en verdad me preocupa mucho y que, si notas bien, puedes rastrear en cada una de mis obras.

What is the main argument of your work?

I am interested in human beings, their dramas and contradictions. I believe, without a doubt, that this is the main argument of my works. I position myself in that space of reflection and I try, although sometimes I find it difficult, to sharpen the narrative qualities of my art. I am obsessed with the idea of generating a story in each and every one of my compositions that, somehow, always refer to that ontological dimension. On the other hand, and as a consequence of the effect of that same drama, I am interested in environmental crises and their impact on the progressive deterioration of our social and natural habitats. It is something that really worries me a lot and that, if you notice well, you can trace in each of my works.

¿Por qué tengo la impresión de estar frente a un relato cada vez que accedo a tu pintura?

Dicho por ti, esto es más que un piropo. El relato es el recurso de comunicación más eficaz para transmitir las ideas. Sin embargo, se ha desdeñado su importancia por cierta incompatibilidad con la síntesis y una errática noción de la imagen pura en sí misma. En oposición a esta especie de asepsia, me seduce mucho el barroco, lo poliédrico y lo angular. Es por ello que una de mis técnicas preferidas es el *collage* dado que me permite enfatizar las relaciones intertextuales y las confluencias intempestivas que conforman el relato. Creo que es desde ese lugar que entiendo y asumo el relato como una condición de mi pintura. Al final no somos más que la suma de muchos relatos y narraciones. Nos construimos a partir de esas narraciones que nos dibujan a imagen y semejanza de lo que otros desean o de ese enrarecido umbral de expectativas que se cierne sobre nosotros. Defiendo la facultad narrativa de la pintura y pienso que, junto a la literatura y el cine, tiene la enorme responsabilidad de dejar un testimonio más o menos legible de este lodosal en el que vivimos.

Why do I have the impression of being in front of a story every time I access your painting?

Said by you, this is more than a compliment. The story is the most effective means of communication to convey ideas. However, its importance has been scorned because of a certain incompatibility with synthesis and an erratic notion of the pure image in itself. In opposition to this kind of asepsis, I am very seduced by the baroque, the polyhedral and the angular. That is why one of my favorite techniques is *collage*, since it allows me to emphasize the intertextual relationships and untimely confluences that make up the story. I believe that it is from this place that I understand and assume the story as a condition of my painting. In the end we are nothing more than the sum of many stories and narratives. We are constructed from those narratives that draw us in the image and likeness of what others desire or of that rarefied threshold of expectations that hovers over us. I defend the narrative faculty of painting and I think that, together with literature and cinema, it has the enormous responsibility of leaving a more or less legible testimony of this sludge in which we live

¿Cómo lo haces?

Construyo relatos partiendo de mis propias vivencias y de las observaciones respecto del entorno donde vivo. Ese espacio es occidental y europeo ahora mismo. Es España y es Madrid. Ciudad en la que resido hace más de dos décadas. Intento conectar mi pasado, con mi presente y hacer de esa conexión un lugar de contingencia narrativa. Estos *relato-collage*, por llamarlos de alguna forma, contienen muchos episodios de memoria regurgitada: es casi un acto de desdoblamiento y de reconocimiento. Muchos de esos episodios remiten a mi lugar de nacimiento. Ese pasado, fragmentado siempre, es parte del drama. Es una suerte de aderezo conceptual y confesional.

How do you do it?

I build stories from my own experiences and observations of the environment where I live. That space is Western and European right now. It is Spain and it is Madrid. A city where I have been living for more than two decades. I try to connect my past with my present and make that connection a place of narrative contingency. These *story-collages*, to call them somehow, contain many episodes of regurgitated memory: it is almost an act of unfolding and recognition. Many of these episodes refer to my birthplace. That past, always fragmented, is part of the drama. It is a sort of conceptual and confessional dressing.

¿Y cómo surgen estos episodios?

Piensa que estoy viviendo mi episodio 53, que se dice pronto. Mi obra, si lo pienso mejor, es una suerte de biografía. Aunque muchos críticos o espectadores del arte no consigan verlo, porque se quedan muchas veces en la superficie, es un relato de mi propia experiencia personal, es un resumen de lo que vivo a diario. A mis 53 años ya no me gusta perder el tiempo, y el poco o mucho del que puedo disponer lo invierto en la construcción de mi imaginario. Cada episodio, entonces, es un collage pictórico. Estas narraciones se nutren de material fotográfico que procede del cine, de las noticias, de un cuaderno de ciencias, teoría de la conspiración o simplemente de remisiones al pasado. En ese contexto de “de influencias”, creo nuevos personajes que expongo a convivir en un nuevo escenario en el que son ellos los administradores de su propia dramaturgia y de sus tensiones. Esto último enfatiza en la rareza de las obras: se convierten, así, en un conjunto de paisajes absurdos en sí mismo. Creo que soy un director de cine frustrado y esta pasión la revierto y empleo a fondo en mi obra. Trato de corporizar impulsos y gestos que son, primariamente, nudos imaginarios. De estos

nacen, luego, esos espacios absurdos regidos por el silencio y la quietud. Estas piezas, de alguna manera, vienen a ser “constructos” dentro del gran y paradójico “constructo social y humano”. Para decirlo de otro modo: un episodio dentro de otro episodio.

And how do these episodes come about?

Think that I'm living my 53rd episode, which is soon to be said. My work, if I think about it better, is a sort of biography. Although many art critics or spectators fail to see it, because they often remain on the surface, it is a story of my own personal experience, it is a summary of what I live every day. At 53 years of age, I don't like to waste time, and the little or a lot of time I can spare I invest in the construction of my imaginary. Each episode, then, is a pictorial collage. These narratives are nourished by photographic material that comes from the cinema, from the news, from a science notebook, conspiracy theory or simply from references to the past. In this context of "of influences", I create new characters that I expose to coexist in a new scenario in which they are the administrators of their own dramaturgy and tensions. The latter emphasizes the strangeness of the works: they become, thus, a set of absurd landscapes in themselves. I believe that I am a frustrated film director and this passion I reverse and employ to the full in my work. I try to embody impulses and gestures that are primarily imaginary knots. From these are born, then, those absurd spaces governed by silence and stillness. These pieces, in a way, become "constructs" within the great and paradoxical "social and human construct". To put it another way: an episode within another episode.



¿Qué claras influencias se pueden advertir en este tipo de obra?

Sin duda, tú mismo lo advertiste en su momento, se puede rastrear la influencia del simbolismo francés y belga de finales del diecinueve. La manera de componer los ambientes y la síntesis de la que podían hacer alarde, la empleo en la "construcción" en mis relatos-collage. Me fascina la expresividad de los trazos y la manera de pintar de los expresionistas o los espacios de silencio sordo que provienen de la pintura metafísica italiana. Aprovecho a tope el absurdo para crear sinergia entre las distintas partes de las piezas como lo hacían los surrealistas. Antes que nombres, prefiero mencionarte escuelas, corrientes o estilos porque siento que su "espíritu" me ha influido bastante. Estas referencias están ahí y se activan -consciente o inconscientemente- cuando agito mi coctelera y doy forma a mis escenas.

What clear influences can be seen in this type of work?

Undoubtedly, as you yourself warned at the time, the influence of French and Belgian symbolism of the late nineteenth century can be traced. The way of composing the environments and the synthesis they could boast, I use it in the "construction" in my collage-stories. I am fascinated by the expressiveness of the strokes and the way of painting of the expressionists or the spaces of deaf silence that come from the Italian metaphysical painting. I take full advantage of the absurd to create synergy between the different parts of the pieces as the surrealists did. Rather than names, I prefer to mention schools, currents or styles because I feel that their "spirit" has influenced me a lot. These references are there and are activated -consciously or unconsciously- when I shake my cocktail shaker and shape my scenes.

¿Cuáles serían esos nombres que no mencionas?

En una primera lista estarían Puvis de Chavannes, Vuillard, Redon, Labastide du Vert, Denis, Khnopff, Delville, Degouve, Ensor, Gauguin y el intimista y mental Munch, por la síntesis en el dibujo y la síntesis en el uso del color. En una segunda lista estaría Magritte, Chirico y Delvaux, Dominguez, Tanguy, por su manera de crear escenas inquietantes desde la cotidianidad. De los contemporáneos, me quedo la soberbia poética de Peter Doig o el inmenso Neo Rauch.

What would be those names that you don't mention?

In a first list would be Puvis de Chavannes, Vuillard, Redon, Labastide du Vert, Denis, Khnopff, Delville, Degouve, Ensor, Gauguin and the intimate and mental Munch, for the synthesis in the drawing and the synthesis in the use of color. In a second list would be Magritte, Chirico and Delvaux, Dominguez, Tanguy, for his way of creating disturbing scenes from everyday life. Of the contemporaries, I would choose the superb poetics of Peter Doig or the immense Neo Rauch.

Háblame de las etapas y momentos de tu trabajo o de eso que tú llamas "series abiertas"

En los últimos quince años de trabajo, he desarrollado varias "series abiertas". Las llamo así porque no las doy por cerradas y trabajo en ellas en paralelo. A ratos vuelvo a ellas a partir de nuevas investigaciones que realizo o de circunstancias emocionales o afectivas que me llevan ahí nuevamente. Las he ordenado en cuatro grupos temáticos o descriptivos que también guardan un orden cronológico. La primera es Constructos del "Systemal", la segunda "Antropos imposibles", la tercera "Actor-nautas en la distopía" y la cuarta "Pareidolias espaciales"

Las primeras obras de Constructos del systemal las esbozé a mediados del 2008. Surgieron como regurgitaciones acumuladas de los primeros años en España. Por entonces vivía en Galicia, en La Coruña. Allí tomé la decisión de traducir en obra todas estas vivencias y un sinfín de intertextos que me traje de Cuba y todo lo que como buen Diógenes insular comencé a acaparar aquí. De la mezcla de todo esto nacieron estos *relatos-collages*. El collage fue y es la técnica que, llevada a la narración en mi pintura, se convirtió en la anatomía fundamental de estas piezas, una suerte de musculatura. Me di cuenta que lo que estaba haciendo era componer episodios diversos que, de alguna manera, se podían leer como ejercicios de psicoanálisis. Aquí también conecta la segunda de mis series que es "Antropos imposibles", en la que me concentré, básicamente, en un estudio sobre el posible entendimiento de las utopías sociales.

En el caso de "Actor-nautas en la distopía", específicamente, creé un personaje a modo de arquetipo general de un viajero o de *alter ego*. Un personaje que pretendo que se entienda como un viajero que pertenece a una periferia indefinida. Viste el traje de un astronauta disfuncional al que siempre le falta su casco, sus guantes o sus botas, haciendo imposible la funcionalidad de su escafandra para lo que está diseñada. Se convierte, así, en un actor-nauta. Cuando seleccioné este atuendo para el personaje, escogí la escafandra como el vestuario del viajero contemporáneo con el que supuestamente se ha llegado más lejos en un viaje. Era una forma, también, de crear su distopía. En realidad, no se sabe si ha tenido lugar ese viaje, puede que solo sea el resultado de su propia ficción/actuación. La ambigüedad de la situación habla de ese estado de ensimismamiento y de distracción al que nos someten las manipulaciones sociales y las retóricas políticas. En esta serie hablo mucho de cuestiones referentes al deterioro del medio ambiente y sus nefastos pronósticos de sostenibilidad planetaria.

En las "Pareidolias espaciales" sigo tratando el tema sobre la ecología y sus efectos. En este caso diseñando paisajes que son pareidolias antropomórficas. Utilizando un principio de composición creado por los surrealistas como Oscar Domínguez o Ives Tanguy. Creo escenas donde los elementos del paisaje se antropomorfizan como si de un impulso animista o mágico procediera. Se crean, de este modo, estados simbólicos que sugieren que el hábitat o paisaje tiene un alma que, por consiguiente, es espiritual. En esta transmutación o metáfora de la naturaleza muerta y animada, está la esencia misma del mensaje que quiero transmitir. En el vocabulario de estas piezas (formal y simbólico), se encuentran las máquinas (submarinos, aviones, blindados de guerra, barcos, trenes etc.), al igual que el elemento arquitectónico que mezclo con todo. En algunas piezas, incluso, aparece el "actor-nauta" de la serie anterior. Al final, todos se funden en el espacio narrativo generando nuevas metáforas de las que yo mismo dejo de ser responsable.

Tell me about the stages and moments of your work or what you call "open series".

In the last fifteen years of work, I have developed several "open series". I call them that way because I don't consider them closed and I work on them in parallel. From time to time I return to them as a result of new research or emotional or affective circumstances that lead me there again. I have arranged them in four thematic or descriptive groups that also keep a chronological order. The first is Constructs of the "Systemal", the second "Impossible Anthropos", the third "Actor-nauts in dystopia" and the fourth "Spatial Pareidolias".

The first works of Constructs of the systemal I sketched them in mid-2008. They emerged as accumulated regurgitations of the first years in Spain. At that time I was living in Galicia, in La Coruña. There I decided to translate into a work all these experiences and a myriad of intertexts that I brought with me from Cuba and all that as a good insular Diogenes I began to hoard here. From the mixture of all this, these *stories-collages* were born. Collage was and is the technique that, taken

to the narrative in my painting, became the fundamental anatomy of these pieces, a sort of musculature. I realized that what I was doing was composing diverse episodes that, in a way, could be read as exercises in psychoanalysis.

Here also connects the second of my series which is "Impossible Anthropos", in which I concentrated, basically, on a study of the possible understanding of social utopias.

In the case of "Actor-nauts in dystopia", specifically, I created a character as a general archetype of a traveler or *alter ego*. A character that I intend to be understood as a traveler who belongs to an undefined periphery. He wears the costume of a dysfunctional astronaut who is always missing his helmet, his gloves or his boots, making impossible the functionality of his diving suit for what it is designed for. He thus becomes an actor-naut. When I selected this outfit for the character, I chose the diving suit as the costume of the contemporary traveler with which one has supposedly gone the furthest on a journey. It was a way, too, of creating his dystopia. In reality, it is not known if such a journey has taken place, it may just be the result of his own fiction/acting. The ambiguity of the situation speaks to that state of self-absorption and distraction to which social manipulations and political rhetoric subject us. In this series I talk a lot about issues concerning the deterioration of the environment and its dire prognoses of planetary sustainability.

In the "Spatial Pareidolias" I continue dealing with the theme of ecology and its effects. In this case designing landscapes that are anthropomorphic pareidolias. Using a composition principle created by surrealists like Oscar Dominguez or Ives Tanguy. I create scenes where the elements of the landscape are anthropomorphized as if from an animistic or magical impulse. In this way, symbolic states are created that suggest that the habitat or landscape has a soul that is therefore spiritual. In this transmutation or metaphor of still life and animated nature is the very essence of the message I want to convey. In the vocabulary of these pieces (formal and symbolic), we find machines (submarines, airplanes, armored war vehicles, ships, trains, etc.), as well as the architectural element that I mix with everything. In some pieces, even the "actor-naut" of the previous series appears. In the end, they all merge into the narrative space generating new metaphors for which I myself am no longer responsible.

¿Cómo crees que debería ser leída tu obra?

No sé si estoy apto para responder a esta pregunta; tampoco estoy muy convencido de querer hacerlo. Creo que, si se lee con empatía y con libertad, sería lo suyo. Si encima, conecta con el público y genera algún tipo de reacción, por mínima que sea, me daría por satisfecho.

How do you think your work should be read?

I don't know if I'm qualified to answer this question; I'm not convinced I want to answer it either. I think that, if it is read with empathy and freedom, it would be the right thing to do. If, on top of that, it connects with the public and generates some kind of reaction, no matter how small, I would be satisfied.

Si tú fueras el crítico, ¿cómo la leerías?

Si no te importa, prefiero no responder a esta pregunta.

If you were the reviewer, how would you read it?

If you don't mind, I prefer not to answer this question.

¿Cuba es sólo tu pasado o es parte también de tu presente?

Cuba es mi otredad y mi propia periferia. Es, para ser categórico, una herida abierta. No puedo y no quiero negar esa realidad en mi obra, si bien sabes que no comulgo ni sintonizo con ninguna forma de dictadura. Cualquier régimen totalitarista me supera, me da igual su signo o su procedencia. Hay que llamar las cosas por su nombre. Existe demasiada complacencia y demasiado eufemismo. Pero sí, en efecto, Cuba es una recurrencia en mi obra y creo, incluso, que en la de muchos artistas cubanos que comparten la experiencia del exilio. Reviso con bastante asiduidad las historias y los trozos de esa realidad insular que, aunque quedaron atrás en el tiempo, no dejan de ser parte de esa memoria arquetípica que aflora en cada pensamiento y en cada gesto artístico. Cuba está diluida dentro de esos episodios que intento representar en mis *relatos-collages* y en todo el universo simbólico de mi trabajo. A veces tengo la extraña sensación de que pareciera que todo responde a una relación inconexa, pero es que nuestra realidad cultural, histórica, política y antropológica fue siempre así: el caos y la síntesis, la apoteosis y el desmadre ha estado siempre en la base de ese plasma que todos mamamos desde niños. No sé si logro expresarlo bien.

Is Cuba only your past or is it also part of your present?

Cuba is my otherness and my own periphery. It is, to be categorical, an open wound. I cannot and I do not want to deny that reality in my work, although you know that I do not agree or tune in with any form of dictatorship. Any totalitarian regime is beyond me, I don't care about its sign or its origin. We must call things by their name. There is too much complacency and too much euphemism. But yes, indeed, Cuba is a recurrent theme in my work and, I believe, even in that of many Cuban artists who share the experience of exile. I review quite assiduously the stories and pieces of that insular reality that, although they are left behind in time, they are still part of that archetypal memory that emerges in every thought and every artistic gesture. Cuba is diluted within those episodes that I try to represent in my *story-collages* and in the whole symbolic universe of my work. Sometimes I have the strange feeling that it seems that everything responds to an unconnected relationship, but our cultural, historical, political and anthropological reality has always been like that: chaos and synthesis, apotheosis and disorder has always been at the base of that plasma that we all sucked since we were children. I don't know if I can express it well.

Resides en España hace ya más de veinte años, ¿qué relación mantienes entonces con el arte cubano?

Hubo una etapa en la que por circunstancias personales me distancié bastante del arte cubano. Me concentré mucho en mi obra y en mi familia. Entonces vivía en Galicia. Allí abrí estudio y trabajé durante algún tiempo con una galería en París. Luego me volví a instalar en Madrid y retomé contacto con algunos artistas cubanos que recién fijaron residencia en la ciudad y con otros que han sido amigos desde mis años de formación y estudio en La Habana. En medio de todo esto agradezco que, hace apenas un año, me invitaras a exponer en las dos ediciones de tu proyecto de Aquí /Plataforma de Arte Contemporáneo. La primera, en el estudio de Dagoberto Rodríguez; la segunda, en el Laboratorio de Arte Liudmila López. Haber sido parte de esta experiencia, junto a la mejor de la escena del arte cubano en Madrid, me produjo mucho bienestar y me reconcilié conmigo mismo. Igual no te gusta demasiado la metáfora, pero la verdad es que me ayudaste a regresar a "la manada", lo que provocó que hoy

me rasque menos mis pulgas de lobo solitario. Estoy feliz por ello. Ya bastante daño heredamos de un sistema que se ocupó de desunir y de enfrenar. Este ejercicio de comunidad nos sienta bien a todos.

You've been living in Spain for more than twenty years now, what's your relationship with Cuban art?

There was a period in which, due to personal circumstances, I distanced myself from Cuban art. I concentrated a lot on my work and my family. At that time I was living in Galicia. There I opened a studio and worked for some time with a gallery in Paris. Then I moved back to Madrid and resumed contact with some Cuban artists who had recently taken up residence in the city and with others who have been friends since my years of training and study in Havana. In the midst of all this, I'm grateful that, just a year ago, you invited me to exhibit in the two editions of your Aquí /Plataforma de Arte Contemporáneo project. The first one, at Dagoberto Rodriguez's studio; the second one, at the Liudmila Lopez Art Laboratory. Being part of this experience, together with the best of the Cuban art scene in Madrid, gave me a lot of comfort and reconciled me with myself. Maybe you don't like the metaphor too much, but the truth is that you helped me to return to "the pack", which caused me to scratch my lone wolf fleas less today. I am happy about that. We inherited enough damage from a system that was busy disuniting and confronting. This exercise of community is good for all of us.

¿Qué opinas sobre el posicionamiento del arte cubano en Madrid y la apertura de tantos estudios?

Creo que es una gran oportunidad, una especie de nuevo "renacimiento" del arte cubano en Madrid después de tantos años. Se está generando una comunidad artística muy favorable para todos. Es algo que advierto en cada visita que hago al barrio de Carabanchel, por ejemplo. Nombres importantes del arte cubano como René Francisco y Carlos Garaicoa han sentado cátedra allí. Tengo constancia de su apoyo a los artistas jóvenes y no tan jóvenes. Entre estos y muchos otros están creando un verdadero laboratorio de creación que es muy de apreciar.

What do you think about the positioning of Cuban art in Madrid and the opening of so many studios?

I think it's a great opportunity, a sort of new "renaissance" of Cuban art in Madrid after so many years. A very favorable artistic community is being generated for everyone. It's something I notice on every visit I make to the Carabanchel neighborhood, for example. Important names in Cuban art such as René Francisco and Carlos Garaicoa have set the tone there. I am aware of their support for young and not-so-young artists. Among these and many others, they are creating a true laboratory of creation that is very much to be appreciated.

¿Qué opinión te merece la actual escena del arte?

Tengo la impresión de que estamos en un momento muy rico en cuanto a producción e intensidad de los discursos. Siento que se han roto las líneas curatoriales hegemónicas que tanto se impusieron a finales del pasado milenio. La impresión de crisis respecto de determinados medios tradicionales se evapora, se pone en jaque cualquier noción reduccionista de lo que es arte y se asume una posición más inclusiva. Igualmente creo que hay mucha producción oportunista que se esconde de la verdad y se enmascara en escenarios supuestamente comprometidos políticamente. Esto me sucede con las exposiciones temáticas

de índole feminista y postcoloniales. Quiero creer más en el valor de la obra de arte por encima de discusiones relativas a las cuestiones de género, raza o denominación de origen. No estoy para nada desestimando la pertinencia de estos espacios de reflexión crítica y estética. Los veo en extremo necesarios, pero siento, por otra parte, que se convierten en bastión de muchas propuestas engañosas. A veces pienso que se confunde la autoridad de la obra entre tanta demanda social. Noto, eso sí, una democratización en los espacios institucionales sin perder de vista esa tendencia anterior.

What is your opinion of the current art scene?

I have the impression that we are in a very rich moment in terms of production and intensity of discourses. I feel that the hegemonic curatorial lines that imposed themselves so much at the end of the last millennium have been broken. The impression of crisis with respect to certain traditional media evaporates, any reductionist notion of what is art is put in check and a more inclusive position is assumed. I also believe that there is a lot of opportunistic production that hides from the truth and masks itself in supposedly politically committed scenarios. This happens to me with feminist and postcolonial thematic exhibitions. I want to believe more in the value of the work of art over discussions relating to issues of gender, race or denomination of origin. I am not at all dismissing the relevance of these spaces for critical and aesthetic reflection. I see them as extremely necessary, but I feel, on the other hand, that they become a bastion of many misleading proposals. Sometimes I think that the authority of the work is confused among so many social demands. I do notice, however, a democratization in institutional spaces without losing sight of that previous trend.

¿Confías en la dimensión política del arte?

Por supuesto que sí. El arte debe ser un aguijón oportuno y eficaz en el escenario social. Creo que debe tener un impacto sobre las conciencias e incidir en el mejoramiento de todo tipo de pensamiento. Es menester del arte gestar espacios de discusión y de confrontación provocando reflexiones y exponiendo aquello que a veces duele y que ni los medios se atreven a hacer público. Aunque parezca una utopía y hasta un lugar común, sí que creo en esa posibilidad de mejora de los malestares sociales a través del arte. Lo que nunca me ha interesado es el adoctrinamiento en nombre del arte. No me interesa ese tipo de arte que se disfraza o que milita abiertamente como brazo propagandista de algunas tendencias ideológicas. Muchas veces pienso que esos juegos retóricos traen consigo el establecimiento de nuevas hegemonías. Hay momentos en los que cuesta expresarse libremente en una u otra dirección porque, al final, terminas ofendiendo algún tipo de sensibilidad. Creo que el artista está llamado a defender su propia voz más allá del colectivismo -muchas veces empobrecedor- que se nos impone desde el *establishment*. No puedo evitar ahora mismo pensar en dos expresionistas alemanes que creo dejan claro esta estrategia desde su voz pictórica como son Otto Dix y George Gross. Ambos buscaron la libertad evitando los *buenismos* complacientes en que muchos caemos. Despojarse de juicios partidistas y romper con el parcialismo ideológico que tanto reduce por ser, en definitiva, simplemente propaganda. Quiero dejar claro que no participo de este tipo de propuestas y que claramente no me interesa entrar en ciertos debates que considero que se instrumentalizan como nuevas formas de dictadura. Las que, encima, se hayan subvencionado en lo que entiendo como un acto injusto y hasta inmoral.

Do you trust in the political dimension of art?

Of course I do. Art must be a timely and effective sting in the social scenario. I believe it must have an impact on consciences and influence the improvement of all kinds of thinking. It is the duty of art to create spaces for discussion and confrontation, provoking reflections and exposing that which sometimes hurts and which even the media does not dare to make public. Although it may seem utopian and even commonplace, I do believe in the possibility of improving social ills through art. What has never interested me is indoctrination in the name of art. I am not interested in that kind of art that disguises itself or that openly militates as the propagandist arm of some ideological tendencies. I often think that these rhetorical games bring with them the establishment of new hegemonies. There are times when it is difficult to express oneself freely in one direction or another because, in the end, you end up offending some kind of sensitivity. I believe that the artist is called to defend his own voice beyond the collectivism -often impoverishing- imposed on us by the *establishment*. I can't help thinking right now of two German expressionists who I believe make this strategy clear in their pictorial voice: Otto Dix and George Gross. Both of them sought freedom, avoiding the complacent *good-naturedness* into which many of us fall. Stripping themselves of partisan judgments and breaking with the ideological bias that reduces so much for being, in the end, simply propaganda. I want to make it clear that I do not participate in this type of proposals and that I am clearly not interested in entering into certain debates that I consider to be instrumentalized as new forms of dictatorship. Those that, on top of that, have been subsidized in what I understand as an unjust and even immoral act.

¿Qué literatura sueles leer?

Leo de todo un poco y tengo mis momentos. Tengo mucha necesidad de conocimiento y de ampliar mis propios horizontes. Me refugio bastante en la lectura, la verdad. Por ejemplo, entre los últimos libros que leí, por cierto, alejados del arte, figuran tres de economía: "Los enemigos del comercio", en dos tomos, de Antonio Escotado y "Las riquezas de las naciones" de Adam Smith. Antes, hace apenas un mes, volví a leer "Las vanguardias artísticas del siglo XX", de Mario de Micheli y "El diseño se definió en octubre", de Gerardo Mosquera. Me gusta mucho hacer este tipo de ejercicio de re-visitación cuando ha pasado un tiempo. Esto me permite rearmar nuevos enfoques. También leo mucha filosofía, teología y narrativa.

What literature do you usually read?

I read a little bit of everything and I have my moments. I have a great need for knowledge and to broaden my own horizons. I take refuge in reading quite a lot, to be honest. For example, among the last books I read, by the way, far from art, there are three books on economics: "The Enemies of Commerce", in two volumes, by Antonio Escotado and "The Wealth of Nations" by Adam Smith. Before that, just a month ago, I reread "Las vanguardias artísticas del siglo XX", by Mario de Micheli and "El diseño se definió en octubre", by Gerardo Mosquera. I really like to do this kind of re-visitation exercise when some time has passed. This allows me to reassemble new approaches. I also read a lot of philosophy, theology and narrative

Eres en extremo celoso con tu privacidad, al punto de ser casi un *out sider*. Te resistes a lo mediático y a la exteriorización de tu mundo interior. Sin embargo, eres artista, eres un sujeto que produce lenguaje que será enjuiciado por otros ¿Cómo manejas esta situación?

Creo que como artista y como sujeto, definimos y defendemos un lugar desde el que poder hablar. Yo escogí mi lugar y es el espacio de la obra de arte. No me interesa hacer *striptease* en

la pasarela usando mi privacidad. Me reservo para compartir con los míos, con mis seres queridos. Romper ese equilibrio me genera estrés y eso afecta mi momento de creación. No creo que ventilar mi privacidad me haga extraordinario, más bien me debilita. Soy más de lo personal que de lo mediático, sin duda.

You are extremely jealous of your privacy, to the point of being almost an *outsider*. You resist the media and the externalization of your inner world. However, you are an artist, you are a subject that produces language that will be judged by others. How do you handle this situation?

I think that as an artist and as a subject, we define and defend a place from which we can speak. I chose my place and it is the space of the work of art. I'm not interested in *stripping* on the catwalk using my privacy. I reserve myself to share with my loved ones, with my loved ones. Breaking that balance generates stress for me and that affects my moment of creation. I don't think that airing my privacy makes me extraordinary, rather it weakens me. I am more of a personal person than a media person, without a doubt.

Siempre hablamos de las mujeres en cuanto a ubicuidad se refiere, pero ¿Cómo es ser artista, padre apasionado y un hombre que trabaja todos los días para ganarse la vida?

La vida me ha premiado, en forma de regalo, con la posibilidad de vivir rodeado de mujeres. Mi madre, mis hijas y muchas amigas. Agradezco esa realidad porque muchas veces mantienen a raya el troglodita que puedo llegar a ser. Esa convivencia me sienta muy bien. Mis hijas, por ejemplo, me provocan constantemente nuevas reflexiones sobre la vida y sus contextos. Igual no estoy siempre de acuerdo con sus enunciados, pero el solo hecho de dialogar con ellas flexibiliza mis posiciones y me hace mucho más empático. A su lado desarrollo cierta feminidad que me hace ser -creo- un mejor hombre. Por lo demás, me centro en mi responsabilidad de luchar cada día por proveer lo básico que me permite salvaguardar mi núcleo familiar en un equilibrio basado en la práctica del amor. Desde el amor, y solo desde el amor, intento organizar mi vida.

We always talk about women in terms of ubiquity, but what is it like to be an artist, a passionate father and a man who works every day for a living?

Life has rewarded me, in the form of a gift, with the possibility of living surrounded by women. My mother, my daughters and many friends. I am grateful for that reality because they often keep the troglodyte I can be at bay. That coexistence suits me very well. My daughters, for example, constantly provoke new reflections on life and its contexts. I may not always agree with their statements, but the mere fact of dialoguing with them makes my positions more flexible and makes me much more empathetic. At their side I develop a certain femininity that makes me -I believe- a better man. For the rest, I focus on my responsibility to fight every day to provide the basics that allow me to safeguard my family nucleus in a balance based on the practice of love. From love, and only from love, I try to organize my life.

¿Te sientes incomprendido?

Esa es una pataleta que no me puedo permitir. Soy más un desconocido que un incomprendido. Pero me asumo como el único responsable respecto de este hecho.

Do you feel misunderstood?

That's a tantrum I can't afford. I'm more of an unknown than a misunderstood person. But I take sole responsibility for this fact.

En reiteradas ocasiones has manifestado una suerte de desdén por el presente ¿Es solo una impresión mía?

¿Desdén por el presente? No, qué dices. Creo que la palabra justa sería reactivo. Reactividad que sé de sobras te incomoda a ratos. Pero de alguna manera es el resultado de mi (in)comprensión de lo que me gusta llamar la tiranía de los falsos derechos. Siento que en el orden actual se imponen realidades y cambios que a mi entender sobran y que los considero superfluos. Hay ciertos signos de lucha en el plano social que me resultan excesivos. Pero creo es inútil ahora mismo entrar en esa discusión. Soy consciente de lo inconveniente e incómodo que se vuelve la exposición genuina de la disconformidad a la luz pública sin ser objeto de escarnio o sin responder a la complacencia de lo políticamente correcto.

On several occasions you have shown a kind of disdain for the present. Is it just my impression?

Disdain for the present? No, what are you saying. I think the right word would be reactive. Reactivity that I know it makes you uncomfortable at times. But somehow it is the result of my (in)understanding of what I like to call the tyranny of false rights. I feel that in the current order there are imposed realities and changes that in my opinion are superfluous and that I consider superfluous. There are certain signs of struggle on the social plane that I find excessive. But I think it is useless right now to enter into this discussion. I am aware of how inconvenient and uncomfortable it is to expose genuine dissent in the public light without being the object of scorn or without responding to the complacency of political correctness.

¿Qué piensas de la rebeldía en arte?

No pienso sobre la rebeldía. En su lugar asumo ser rebelde. Creo que tenemos la responsabilidad de ser rebeldes y no temer al ejercicio de la denuncia. Tenemos el privilegio de poder hacer uso de una eficaz herramienta que bien empleada puede servir a los otros en beneficio de sus intencionalidades e irreverencias. Yo he optado por ser rebelde, pero sin alardes. Actúo, creo, desde la rebeldía. Pero lo hago también desde el amor y la compasión. Esto me hace estar en paz conmigo mismo y servir al otro, que no es poca cosa. No creo, y lo dejo claro, en las rebeldías sin causa. Que cada uno encuentre la suya...

What do you think about rebelliousness in art?

I don't think about rebelliousness. Instead I assume to be a rebel. I think we have the responsibility to be rebels and not to be afraid of the exercise of denunciation. We have the privilege of being able to make use of an effective tool that well used can serve others for the benefit of their intentions and irreverence. I have chosen to be a rebel, but without boasting. I act, I believe, from rebelliousness. But I do it also from love and compassion. This makes me be at peace with myself and serve others,

which is no small thing. I do not believe, and I make it clear, in rebellion without a cause. May each one find his own...

¿Eres consciente de lo que me cuesta, en términos de distancia crítica, esta conversación?

Sospecho que sí. Sin embargo, confío en tu fina objetividad y en la transparencia de tu juicio crítico. Me has demostrado, en más de una ocasión, que no negocias con la mediocridad, que no regalas el oído a la vanidad ajena ni te prostituyes como hacen muchos que conozco. Agradezco estas circunstancias y no creo que esta vez sea distinto pese a la amistad que nos une.

Are you aware of what this conversation is costing me in terms of critical distance?

I suspect you are. However, I trust your fine objectivity and the transparency of your critical judgment. You have shown me, on more than one occasion, that you do not negotiate with mediocrity, that you do not give your ear to the vanity of others or prostitute yourself as many I know do. I am grateful for these circumstances and I do not think that this time will be different despite the friendship that unites us.

Andrés Isaac Santana
Madrid, enero de 2024



AQUI OPEN STUDIO
MOLIENDO
Carracedo

Curador: Andrés Isaac Santana

INAUGURACIÓN
VIER 12 / 17:00 a 21:00

CONCEPTO MUSICAL DE TOMMY MEINI

A partir de una selección de vinilos de los fondos de
la colección Fundación Gladys Palmera

12 ABRIL - 3 MAYO

Churruca 15, 4to
ext. izquierda
Madrid Centro
Metros: Tribunal y Bilbao

Biografía



Jorge Luis Miranda Carracedo (Cuba, La Habana 1970). Graduado de la Academia Nacional de Bellas Artes de San Alejandro, en las especialidades de dibujo y pintura. Entonces, concluyó su formación con una tesis experimental sobre los recursos de la autoría y los procesos de construcción de la obra de arte en el marco de las epistemologías posmodernas, siendo merecedor del premio a la mejor tesis del año. Este, sin duda, fue el punto de partida de una carrera sellada bajo el amor infinito a la pintura. Tanto fue así que su labor se extendió al diseño teatral para grandes figuras del teatro cubano y la danza contemporánea, tales como Rosario Cárdena, María Vivant y Flora Launten. Esta perspectiva multidisciplinar le llevó a involucrarse en muchos proyectos del ámbito de la cultura, incluyendo el mundo editorial, en el contexto cubano de entonces. En el año 2000 dejó Cuba para instalarse en España, concretamente en La Coruña, donde incluso formó una familia y abrió su primer estudio. Desde ese momento, quizás antes, su obra se vio atravesada por una necesidad de refrendar el pasado y de comprender el presente en una suerte de trapiche de relaciones intextuales que buscaban dar respuestas. De ahí su sistemática construcción de relatos partiendo de sus propias vivencias y de las observaciones respecto del entorno donde vive. Ese espacio es occidental y europeo ahora mismo. Es España y es Madrid. Ciudad en la que reside hace más de 8 años. Su propuesta intenta conectar el pasado con el presente y hacer de esa conexión un lugar de contingencia narrativa. Estos *relato-collage*, por llamarlos de alguna forma, contienen muchos episodios de memoria regurgitada: es casi un acto de desdoblamiento y de reconocimiento. Muchos de esos episodios remiten a su lugar de nacimiento. Ese pasado, fragmentado siempre, es parte del drama. Es una suerte de aderezo conceptual y confesional. Tal y como sugiere la crítica y curadora de arte Suset Sánchez / Si ejecutamos una mirada a modo de escáner sobre la tela, iremos detectando seguramente una iconografía promiscua, mezclada, sintetizada, incluso perversa, que alude a muchas fuentes diacrónicas: la historiografía convencional, el cine de ciencia ficción hollywoodense, la pintura moderna cubana, movimientos estéticos e ismos que coinciden con las primeras vanguardias artísticas del siglo XX y el arte moderno decimonónico en Europa, la arquitectura moderna, los vericuetos de las genealogías de Foucault sobre las formas disciplinarias; espacios significativos de una sociedad instrumentalizada, simbólica y coercitiva como el teatro, el circo o el panóptico; disciplinas de las ciencias sociales y las humanidades, mitos clásicos, arquetipos culturales, el conocimiento científico y tecnológico, etc.. En definitiva, una red intertextual donde pastiche y palimpsesto dejan de ser un simple juego de apropiaciones para

transformarse en una reflexión muy seria sobre la colonialidad de nuestros hábitats hoy, la perpetuidad e impunidad de gobernabilidades totalitarias y el declive de las instituciones democráticas/. Hace ya una década que es uno de los artistas representados por la galería francesa Vallois, ocupada de realizar varias exposiciones en Francia y en el exterior. Algunas de sus obras han sido objeto de mención en libros académicos y tesis de grados sobre la pintura cubana. Ha participado en importantes exposiciones colectivas dentro y fuera de la isla; también en España. Participó en varias de las exposiciones colaterales a la Bienal de La Habana durante los 90. Fue uno de los finalistas del Premio de Pintura y Arte Contemporáneo Juan Francisco Elso Padilla que tuvo lugar en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, Cuba. En la actualidad reside en Madrid mientras prepara su próxima gran exposición bajo el enunciado *Imposible lover*, para el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, en La Habana.

Jorge Luis Miranda Carracedo (Cuba, Havana 1970). Graduated from the National Academy of Fine Arts of San Alejandro, specializing in drawing and painting. Then, he concluded his training with an experimental thesis on the resources of authorship and the processes of construction of the work of art within the framework of postmodern epistemologies, winning the award for the best thesis of the year. This, without a doubt, was the starting point of a career sealed under the infinite love of painting. So much so that his work extended to theatrical design for great figures of Cuban theater and contemporary dance, such as Rosario Cárdena, María Vivant and Flora Launten. This multidisciplinary perspective led him to become involved in many projects in the field of culture, including the publishing world, in the Cuban context of that time. In 2000 he left Cuba to settle in Spain, specifically in La Coruña, where he even started a family and opened his first studio. From that moment, perhaps before, his work was crossed by a need to endorse the past and understand the present in a kind of *trápiche* of intextual relationships that sought to provide answers. Hence his systematic construction of stories based on his own experiences and observations regarding the environment where he lives. That space is Western and European right now. It is Spain and it is Madrid. City in which he has resided for more than 8 years. Your proposal attempts connecting the past with the present and making that connection a place of narrative contingency. These story-collages, so to speak, contain many episodes of regurgitated memory: it is almost an act of unfolding and recognition. Many of these episodes refer to his birthplace. That past, always fragmented, is part of the drama. It is a kind of conceptual and confessional dressing. As the art critic and curator Suset Sánchez suggests / If we look like a scanner at the canvas, we will surely detect a promiscuous, mixed, synthesized, even perverse iconography, which alludes to many diachronic sources: conventional historiography, Hollywood science fiction cinema, modern Cuban painting, aesthetic movements and isms that coincide with the first artistic avant-garde of the 20th century and nineteenth-century modern art in Europe, modern architecture, the twists and turns of Foucault's genealogies on disciplinary forms; significant spaces of an instrumentalized, symbolic and coercive society such as the theater, the circus or the panopticon; disciplines of the social sciences and humanities, classical myths, cultural archetypes, scientific and technological knowledge, etc. In short, an intertextual network where pastiche and palimpsest cease to be a simple game of appropriations and become a very serious reflection on the colonality of our habitats today, the perpetuity and impunity of totalitarian governance and the decline of democratic institutions/. For a decade now he has been one of the artists represented by the French gallery Vallois, busy holding several exhibitions in France and abroad. Some of his works have been mentioned in academic books and degree theses on Cuban painting. He has participated in important group exhibitions on and off the island; also in Spain. He participated in several

of the collateral exhibitions of the Havana Biennial during the 90s. He was one of the finalists for the Juan Francisco Elso Padilla Painting and Contemporary Art Prize that took place at the National Museum of Fine Arts in Havana, Cuba. He currently resides in Madrid while preparing his next major exhibition under the title Impossible lover, for the Wifredo Lam Contemporary Art Center, in Havana.