



Swab Barcelona

International Contemporary Art Fair

01-04 October 2015

SWAB SOLO

Swab Art fair presenta de la mano de **Direlia Lazo y Carolina Ariza**, comisarias del programa SWAB SOLO, una serie de entrevistas a los artistas participantes en esta sección.

SWAB SOLO consiste en presentaciones individuales de artistas cuyos proyectos abordan cuestiones en torno a “lo latinoamericano” como identidad, procedencia, o impronta cultural.

La participación de las galerías en esta sección ha sido por invitación directa de su equipo de comisarios. Las siete galerías son:

adn galeria, Barcelona

Artista: Adrian Melis (Cuba, 1985)

Analix Forever, Ginebra

Artista: Jhafis Quintero (Panama, 1973)

Henrique Faria, Nueva York

Artista: Luis Molina-Pantin (Venezuela, 1969)

Knoerle & Baettig, Winterthur

Artista: Humberto Díaz (Cuba, 1975)

Oficina #1, Caracas

Artista: Ana Alenso (Venezuela, 1982)

Louis 21, Palma de Mallorca

Artista: Alejandro Leonardt (Chile, 1985)

Prometeo Gallery, Milán

Artista: Regina José Galindo (Guatemala, 1974)

Direlia Lazo (La Habana, 1984) es licenciada en Historia del Arte por la Universidad de La Habana y participó en el de Appel Curatorial Programme entre el 2009 y el 2010. Ha sido comisaria asistente del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana y trabajó como coordinadora del proyecto pedagógico Cátedra Arte de Conducta, fundado y dirigido por la artista Tania Bruguera. En el 2009 fue una de las ganadoras del premio Inéditos 09 con el proyecto expositivo *Just around the corner* cuya presentación tuvo lugar ese mismo año en La Casa Encendida, Madrid. Entre sus proyectos de comisariado se incluyen: *Cero. Jóvenes artistas cubanos*, Convento San Francisco de Asís, La Habana (2007); *I'm not here. An exhibition without Francis Alÿs*, de Appel arts centre, Ámsterdam (2010); *Somewhere Else*, NoguerasBlanchard, Barcelona (2011); *The Story Behind* en NoguerasBlanchard, Barcelona (2013-2014) con la participación de artistas como Lisa Oppenheim, Tris Vonna-Mitchell, Francesco Arena, Christopher Knowles, Remco Torenbosch, Andrea Büttner, entre otros. Actualmente está trabajando en una exposición personal de Roman Ondàk en el Times Museum de Guangzhou, China para abril del 2015 y una exposición colectiva dentro del

programa oficial de la 12 Bienal de La Habana. Colabora periódicamente con textos para catálogos y revistas sobre arte cubano y latinoamericano.

Nacida en Bogotá (Colombia) en 1977, **Carolina Ariza** cursa actualmente un doctorado en artes plásticas en la Universidad de la Sorbona Paris 1 que se intitula « Imágenes Latentes, tentativas de reconstrucción y reescritura del recito histórico ». Este trata de las problemáticas de la imagen dentro de la escritura del arte en terrenos políticos movedizos. Paralelamente a sus proyectos de investigación y comisariado, fue becaria en 2010 del proyecto « Investigación y globalización» del Centro Pompidou, allí fue encargada de investigaciones y adquisiciones sobre artistas de América Latina. Ha publicado textos para exposiciones tales como : « Próximo Futuro » en la Fundación Gulbenkian (Lisboa, junio 2014), « América Latina 1960-2013 » en la Fundación Cartier (Paris, Noviembre 2013 - Abril 2014) y en el Museo Amparo (Puebla), y « Voyage, voyage) en la Casa de América Latina (París, febrero 2012).

Carolina Ariza y Direlia Lazo nos hablan sobre SWAB SOLO



Direlia Lazo. Foto por Alicia Reyes

Por lo general la estética del arte latinoamericano se asocia con las nociones de híbrido, mestizo, exótico, o antropofágico, definidas dentro de las teorías postcoloniales que han problematizado el lugar común de lo que se podría determinar como lo latinoamericano. Sin embargo, progresivamente los

discursos estéticos propios son asimilados por un lenguaje que traduce las prácticas locales dentro de un vocabulario reconocible y universal.

La narratividad ha sido un elemento intrínseco del arte y de la cultura de los países latinoamericanos. Dentro de la complejidad de la historia de los países que la integran, los artistas han asumido a veces el rol de narradores probablemente porque en este contexto “movedizo” ha sido difícil tejer el hilo cronológico que conecta el pasado con el presente. De ahí que la narración funcione como herramienta de reparación para entender la historia confusa y fragmentada dentro del pensamiento *decolonial*. El rol del documento y de las historias narradas, desde el punto de vista histórico es una base para generar diversas lecturas y relecturas, y desde el punto de vista crítico nos permite afirmar la noción de identidad y de cambio a partir de la diferencia para entender así los tejidos que constituyen lo local.



Carolina Ariza.

La plataforma **Swab Solo** pretende resaltar aquellos signos de la diferencia, cambios bruscos e historias desconocidas, a partir de propuestas artísticas que han rescatado relatos y microhistorias, relevando experiencias subjetivas. De este modo exploraremos trazos específicos de la cultura latinoamericana atendiendo a la producción reciente de jóvenes artistas.

Carolina Ariza y Direlia Lazo

ENTREVISTA JHAFIS QUINTERO



Jhafis Quintero (Chorrera, Panamá, 1973) vive y trabaja entre Verona y Ámsterdam. Residente de la Rijksakademie van beeldende kunsten entre el 2010 y el 2011. Participó en la pasada edición de la Bienal de Venecia en el IILA-Istituto Italo-Latino Americano (2013) y en la Bienal Centroamericana (2008). En palabras de Virginia Pérez-Ratón "su propuesta artística se construye desde la experiencia personal en el universo del encierro, del silencio, de la inseguridad, pero también de la imaginación y la creatividad orientada hacia mecanismos de supervivencia."

Su trabajo está representado en Swab Solo por la galería [Analix Forever](#) (Ginebra)

Direlia Lazo: Presentas en Swab Solo una serie de videos que realizaste a partir de una experiencia de confinamiento. ¿Me pudieras hablar más de este proyecto?

Jhafis Quintero: Mi trabajo está muy relacionado con el contexto de la prisión y las necesidades básicas del ser humano que emergen en situaciones de este tipo. La serie se inspira en los diez años que viví en confinamiento y decidí realizar un video por cada año partiendo de situaciones cotidianas de la cárcel. Uno de los videos que presento, *La hora garrobo*(2013), habla del derecho de ver y sentir el sol. En la cárcel no había posibilidad real de ver algo natural como el cielo. Recuerdo que había un hueco en la mitad del techo por donde se filtraban los rayos del sol brevemente y ésa era la hora del garrobo. Es curiosa la relación que se ha establecido entre la luz del sol y la libertad, la luz del sol funcionaba en ese contexto como un espacio de libertad funcional y a la vez psicológica. Otro de los videos de la serie y con el que más me identifico se llama *Sólo comunicándonos existimos* (2012) que tal como indica el título habla

de la necesidad de comunicación que tenemos como seres humanos. En la cárcel el aislamiento se utiliza como método de castigo. Te mandan a un bloque de celdas especiales alguna de ellas con unos agujeros en los muros, hechos por los propios presos, que permiten comunicarse entre celda y celda. Siendo conscientes del riesgo de que te puedan apuñalar la cara o el cuello a través del agujero, los presos hablan mientras están en constante movimiento para no ser un blanco fácil. No les importa poner en riesgo su vida siempre y cuando puedan seguir comunicándose. En estas circunstancias, la necesidad primordial no es mantenerse con vida sino poder comunicarse. Como si tu instinto de preservación desde la prisión fuera la comunicación.



Reflexionar a partir de la violencia es un hecho muy recurrente dentro del arte latinoamericano. Por lo general estas reflexiones suelen partir de situaciones ajenas, casos de estudio, referencias al 'otro', sin embargo en tu caso hay una exposición no sólo de una experiencia muy íntima sino también de tu persona. ¿Cómo tomaste esta decisión?

La decisión casi la tomaron otros por mí. Cuando salí en el 2005 el sistema judicial costarricense decidió poner en el web las fichas de todos los que habíamos estado en prisión. De manera que estábamos sometidos imparcialmente a un abuso de la privacidad. Ante esta sobreexposición involuntaria, mi vida personal ya estaba en las redes decidí darle la vuelta a la moneda y utilizar esa exposición para mi obra. Además de que sentía una gran necesidad de contar esta historia que se aplica a muchas situaciones no sólo a las de confinamiento



Sientes que es un tema que puedes trabajar repetidamente.

Yo lo veo más como un sujeto antropológico. Es un tema que tiene muchísimas capas y que me interesa continuar investigando. Por supuesto que tiene que ver con mi memoria personal pero me interesaría vincular nuevos conocimientos y utilizar otros soportes como el performs, la literatura no sólo el video y aportar así otros ángulos y lecturas.

Pero al mismo tiempo le tengo mucho miedo a la repetición. Precisamente el video *All the way* (2014) trata de este miedo. De algún modo se inspira en un poema de Charles Bukowski, donde se refiere a que el verdadero castigo no es el confinamiento sino la repetición, es más estar condenado a comer la misma comida, llevar el mismo color de ropa, ver las mismas paredes, tener el mismo vecino... En esta situación de repetición el tiempo se atrofia. Es un sentimiento brutal que te da la impresión de que te vas a quedar eternamente en ese mismo momento. Las personas en prisión se han inventado diferentes métodos para salir del encierro que implica la repetición. Los tipos se inventan unos métodos increíbles para crear rupturas en lo cotidiano: se ponen ajos en la boca para que les suba la temperatura, se cortan las venas, otros usan clara de huevo y polvo de concentrados de refrescos para simular esa flema que te da cuando estás convulsionando y todo esto para que te saquen a urgencias. El premio que obtienen es poder ver desde el carro de la prisión, por la rendijas, algunos fragmentos de la realidad: personas que pasan, carros, las llantas del carro o las manchas verdes de un prado. En este video hablo de esa necesidad de romper con la rutina que dentro o fuera de la cárcel todos sufrimos la rutina.



Ahora que mencionaste el uso de otros medios como el performance aprovecho para preguntarte por el performance que realizaste en la pasada Bienal de Venecia.

La acción se llama *Prótesis* (2013) y habla sobre cómo en ocasiones tienes que inventar soluciones prácticas e inmediatas para salir de situaciones urgentes. En el contexto de la prisión, una vez que se cierran las celdas a las seis de la tarde las limitaciones se incrementan. Si tenías deseos de fumarte un cigarro no puedes porque tienes encima a un policía que te lo impide. Las celdas están ubicadas a unos 5 o 6 metros de distancia y aquí entra en juego la creatividad pues en algunas celdas existen unos personajes que han desarrollado la habilidad de tirar a través de las rejas el cigarro o dinero usando un pequeño peso de plomo. Unos tipos con una precisión increíble que precisamente por su habilidad gozan de cierto estatus en este medio. Para la acción de Venecia me inspiré en esta situación y le iba regalando dibujos al público usando este método, de manera que el público momentáneamente se convertía en malandros. Pienso que el tema de la estética siempre está contenido dentro del problema de las necesidades vitales. En Panamá, como en otros países de la región le dicen artistas a los malandros –artista aquí tiene que ver con una capacidad creativa y habilidad de desenvolvimiento en la vida. Siguiendo esta línea en es contexto todos son artistas.

¿Cómo decidiste materializar esta experiencia a través del video? ¿Has explorado otros formatos?

Los videos fueron pensados como tales en base a performances. También he hecho varios objetos, publicaciones. Por ejemplo una de mis primeras obras fue un libro que medía de 12×12” con fotografías que documentaban una colección de armas y objetos decomisados en la prisión. Hice otro libro que se

llama *Máxima seguridad* y consiste en un manual en el que están plasmadas todas las instrucciones de cómo sobrevivir dentro de una prisión. Yo nunca había visto un manual de prisión que te dé realmente consejos que te puedan ayudar a sobrevivir cuando eres novato. Después de 10 años de prisión yo pude hacerlo paso a paso porque conocía. A partir de ese instructivo realicé un performance en el que entregué todos esos libritos en algunas prisiones a presos novatos durante los días de visita. También utilicé redes internas que yo conocía para que hicieran circular los manuales dentro de la cárcel. He realizado también dibujos en cemento, una serie que se llama *Denuncia secreta* (2011).

Tu trabajo siempre me remite a lo recurrente del tema de la violencia en el arte latinoamericano. ¿Cómo tú lo percibes?

Yo pienso por ejemplo que en el contexto de Panamá, el valor del arte está relacionado con la urgencia. La violencia es parte de lo cotidiano en Latinoamérica. Cuando la gente sale de su casa, no tiene la certeza de que va regresar y de manera inconsciente se vive pensando en la muerte. Por eso se vive el día a día con tanta intensidad. Por otra parte, cuando sales de tu contexto abusas de la dimensión real de las situaciones de violencia volviéndose un asunto un tanto dramático. Por eso para mi es importante mirar desde fuera u otros contextos para poder hacer ajustes y encontrar un equilibrio justo para tratar estas temáticas.



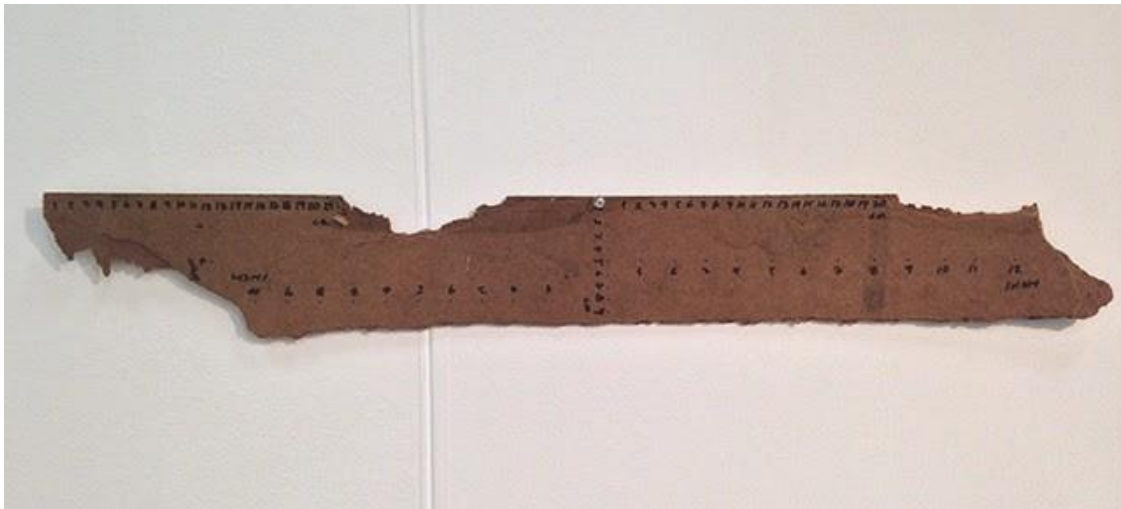
¿Alguna vez te has sentido segregado por el tema de tu obra?
Lo que sí me ha ocurrido algunas veces es que catalogan con el cliché de lo exótico. Efectivamente te puedes quedar solo en ese nivel pero yo pretendo

que mi trabajo sea inteligente, tenga vitalidad y trascienda la lectura más básica del tema de la cárcel.

En qué tipo de proyectos estás trabajando actualmente?

Estoy terminando el último video de la serie, el video número 10, y en paralelo estoy trabajando en una escultura interactiva que habla del tema de los *santos chamos* en Venezuela. Se trata de un sincretismo que no es colonial sino más bien social. Los *santos chamos* son unos jóvenes que fueron abatidos por la policía y que han sido canonizados de manera alternativa. La gente le hacen esculturas donde se ven con sus pistolas, y las nuevas generaciones de criminales ven en estas figuras sus santos de protección.

ENTREVISTA ALEJANDRO LEONHARDT



Alejandro Leonhardt, (1985 Puerto Varas, Chile) presenta en sus propuestas distintos medios de construcción discursiva que van desde la utilización de objetos a la instalación y el video. Por medio de ellos, destraba críticamente la percepción de situaciones cotidianas, generando propuestas en las que los elementos que las configuran se ven despojados de toda significación convencional, dando lugar a una nueva brecha interpretativa de lo real bajo una dimensión irónica patente. Lo que vemos se convierte en un asunto indeterminado, en formas metalingüísticamente depuradas, cuya ambigüedad

hace hincapié en las posibilidades ocultas de lo real. Leonhardt opera desde el campo de las decisiones transformativas para incrementar la percepción, multiplicar las interpretaciones y compensar de esta manera nuestra sensación de realidad.

Carolina Ariza - Nos podrías contextualizar tu relación entre los lugares y tu obra?

Alejandro Leonhardt - Por lo general, mi trabajo se adapta a las condiciones de los lugares en donde expongo, me interesan sus especificidades y el encuentro que tenga con éstos. Cuando me refiero al lugar hablo del espacio expositivo pero también del contexto que los rodea.

Porqué te interesan los objetos en general?

Por la relación que establecemos diariamente con ellos. Me interesa cuando los objetos cuestionan su función utilitaria y económica, su dimensión social y política. Principalmente me dedico a observar y a recolectar informaciones visuales que me dan pautas para desarrollar ideas. Este proceder no se constituye en base a un protocolo, más bien está sujeto a casualidades propias del encuentro con los objetos y los lugares.

Esta relación que tienes con los objetos y esta comunicación que estableces con ellos es muy particular, nos puedes explicar cómo funciona?

No creo tener una relación diferente de la que tienen el resto de las personas con las cosas. En realidad observo las capacidades formales de los objetos para crear una ruptura con respecto a sus funciones. Al crear esta ruptura, me dirijo hacia lugares menos predecibles.

Como encuentras los objetos? Que te lleva a recolectarlos?

Como decía, la mayoría de las veces llego a los objetos por simples casualidades. Los recolecto por donde voy pasando. Me interesa comprender su sentido y la manera como éstos se inscriben en su entorno. No se trata de un proceso lineal sino de un trayecto un tanto errático en el que se van generando conexiones entre las cosas. En general mientras estoy buscando una cosa encuentro otra, la errancia constituye un proceso en el que se generan imágenes que cuestionan dichas conexiones. Mi proceso de trabajo consiste en examinar las diferentes posibilidades de los objetos para pensar espacios un tanto contradictorios que permiten generar nuevas experiencias.

Con respecto a los títulos, a primera vista pareciera que provienen de referencias literarias pero cuando uno los mira con atención se da cuenta de que hacen referencia a la vida cotidiana, a frases que desubican al espectador con respecto a los objetos que está mirando. Nos puedes explicar esta tensión que creas entre los objetos y las palabras?

Los títulos van casi siempre relacionadas con comentarios irónicos sobre la vida cotidiana. Estos hacen que las imágenes, objetos o videos planteen una relación un poco más específica con el lenguaje. Pienso que las palabras tienen el mismo poder transformador que los objetos y por eso les doy la misma importancia. La estructura que establezco en las frases se asimila a estructura que busco establecer entre los objetos. A través de mi trabajo hago construcciones que me permiten comprender el entorno en el que vivo y cuestionar la lógica de las cosas. Generar espacios de confusión y de irracionalidad es fundamental para mi trabajo.

Cuando hablas de la errancia en que términos la entiendes?

Como un elemento motor que me permite producir ideas que aparentemente parecen desconectadas. Trabajo con la errancia para buscar nuevos rumbos posibles.

Con respecto a las obras que vas a presentar, nos puedes explicar que transformaciones les hiciste a los objetos?

El primer objeto es una sombrilla que adquirí en una tienda de segunda mano. Lo que hice fue desmontarla y rearmarla a partir de la mitad de sus partes. Al ser reensamblada, la sombrilla ya no se puede mantener en pie, pierde su equilibrio, y por eso la amarro con un cinturón de vestir que le da una cierta estabilidad. La obra se intitula "*La tozudez de una estructura por mantener su postura*" y se refiere a ese mecanismo un tanto irracional que aflora cuando defendemos una idea estúpida.



La tozudez de una estructura por mantener su postura

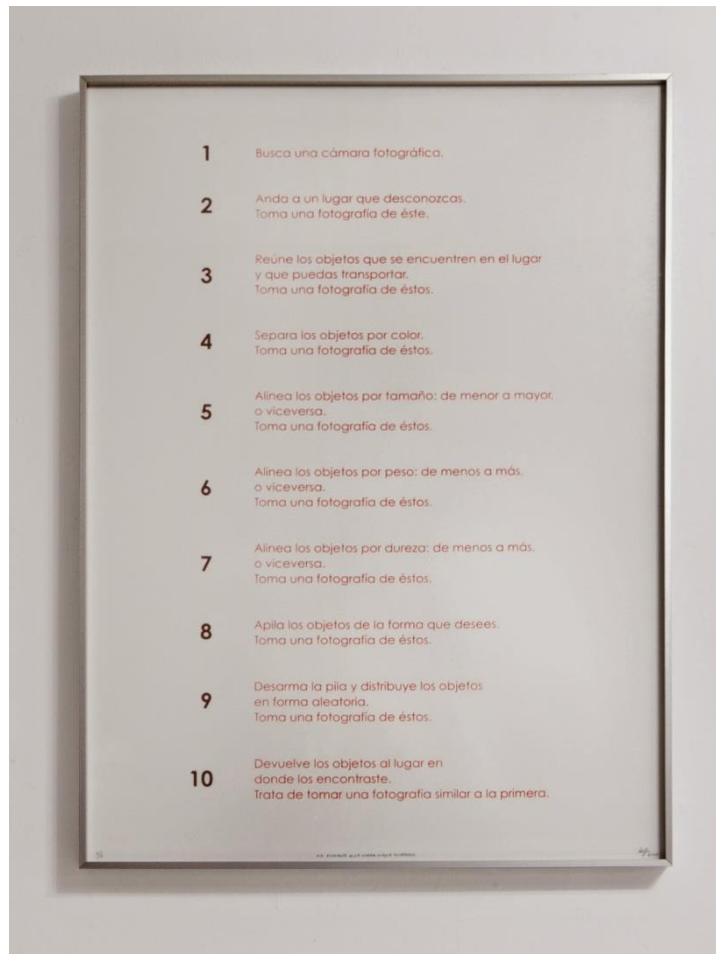
2014, Instalación, 190 x 100 x 100 cm

Palma de Mallorca, España

Imagen cortesía L21

Cuando hablas de objetos, también te refieres a su capacidad transformadora en el tiempo. Nos puedes explicar el cuadro que presentas *“Es posible que nada haya sucedido” con una serie de instrucciones escritas?*?

Este grabado es un instructivo que en base a una serie de pasos propone una experiencia entre la persona, los objetos, el entorno y el tiempo. Básicamente en un juego entre el conocimiento y el sin sentido, propone un ejercicio de transformación que da cuenta de la imposibilidad de retroceder en el tiempo.



Es posible que nada haya sucedido

2014, Grabado sobre papel, 63x45cm

Imagen cortesía L21

La obra “*Mancha de limpieza para ácaros vanidosos*” es una obra muy pictórica, nos puedes explicar cómo transformaste este objeto?

Este objeto lo encontré en la oficina del director de la galería donde la expuse (L21). Era la alfombra que tenía en su escritorio. Se la pedí “prestada”, le recorté un pedazo y la colgué en la pared, lo que efectivamente le da un aspecto un tanto pictórico. El resultado es una alfombra adherida al muro a la que le hace falta un pedazo (que se encuentra en el suelo y que podríamos llamar su contraparte) y en el que se ve la superficie de la alfombra con toda su suciedad, con todas sus manchas. Al trozo recortado le hice otro corte más pequeño y lo limpié con jabón para alfombra. Este recorte más pequeño remite al color inicial que debe haber tenido la alfombra. El título esclarece el propósito.



Mancha de limpieza para ácaros vanidosos

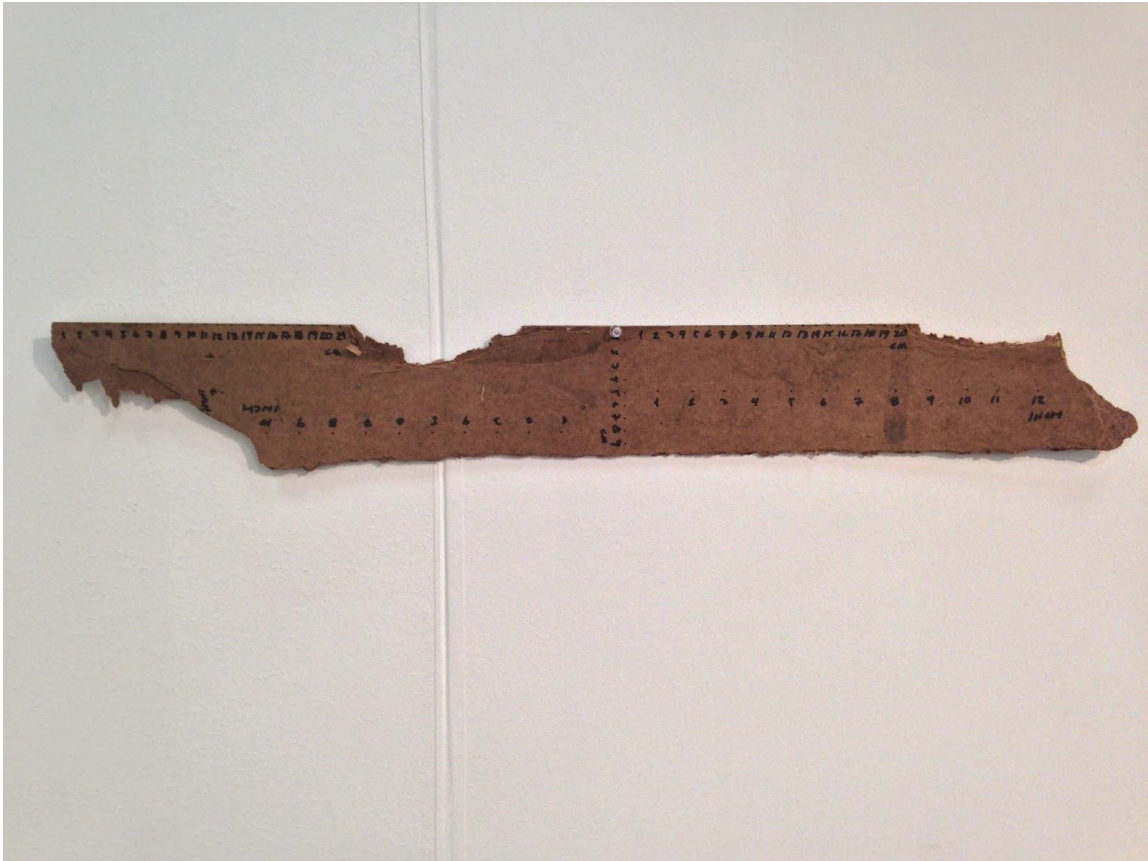
2014, Instalación, Medidas variables

Palma de Mallorca, España, Imagen cortesía L21

La última obra que presentaré está hecha con un trozo de masonita (fibras de madera comprimidas que en Chile llamamos Cholguán). Es sencillamente un resto sin trascendencia que encontré cuando estaba montando un solo project en la feria NADA de Nueva York. Al llegar al stand llevaba una cantidad de objetos para realizar el montaje, pero no sabía muy bien como iba a abordar el espacio. Me di cuenta de que me hacía falta algo para enlazar las ideas y los objetos entre sí. A mi alrededor lo que más había era masonita, un material que en el caso de los montajes de exposiciones sirve para proteger del trajín los pisos o las alfombras.

Lo que hice fue rasgar un pedazo de ese material y mirarlo. Me di cuenta de que tenía una forma particular, un poco rectangular pero con bordes difusos, una forma entre geométrica y orgánica que asimilé rápidamente a una regla de medir. Luego hice un ejercicio para delimitar los espacios que este trozo

contenía y escribí todas las medidas posibles en centímetros y en pulgadas. Es decir, inscribí sobre el material un régimen antojadizo para abarcarlo. Creé un sistema de medidas injustificado, ya que todo lo que trata de contener en cifras es pura arbitrariedad.



Centímetros, pulgadas, y arbitrariedades

2014, Trozo irregular de masonita con inscripciones de centímetros y pulgadas en diversas direcciones.

80 x 10cm.

NADA, Nueva York, Imagen cortesía L21

ENTREVISTA CON ADRIAN MELIS



"Mi trabajo explora la relación entre los marcos impuestos por las estructuras sociopolíticas, legales o económicas, y las estrategias generadas por parte de los individuos que intentan evadir o subvertir estas normas rígidas. Pongo en evidencia las tensiones entre regímenes de productividad e improductividad, presencia y ausencia, planificación y fuerza laboral. Me interesa provocar necesidades que satisfacen necesidades reales. De esta manera movilizo el comportamiento social, insertándome en la vida social por medio de un gesto que me convierte en mediador de ese comportamiento y de su forma de manifestarse."

Adrian Melis (La Habana, 1985) reside en Ámsterdam desde hace un año como residente de Rijksakademie van beeldende kunsten. Graduado del Instituto Superior de Arte de La Habana (ISA, 2005-10) y de la Cátedra de Arte de Conducta de Tania Bruguera (2009) es uno de los artistas preseleccionados para el [Future Generation Art Prize 2014](#). Su trabajo está representado en Swab Solo por la galería [ADN](#) (Barcelona).

Direlia Lazo: ¿Qué vas a presentar en Swab Solo?

Adrian Melis: Presentaré la pieza *Ovación* (2013-) que consiste en una compilación de los momentos de ovación en diferentes parlamentos europeos. Empecé primero recopilando fragmentos de videos de esos momentos en la cámara parlamentaria de Madrid, los acuerdos desde principios de la democracia hasta la actualidad.

¿Una recopilación cronológica?

Sí, pero en el video no se ve ningún tipo de fecha. Simplemente ves a los diputados de pie aplaudiendo y cortes muy bruscos. Me interesaba que la transición entre las imágenes fuera así porque de algún modo indica que hay una consecutividad abrupta.

¿Y eso por qué?

Me llamaba la atención ese momento de convenio, del aplauso. Estuviese el partido que estuviese siempre había un convenio, y lo curioso es que primero el PP aprobaba una ley y luego venía el PSOE y la desaprobaba. La legislatura iba cambiando en función de los votos pero cuando se muestran las ovaciones a consecución una de otra, se vuelve todo muy homogéneo y es como que no importa aquello que aprueben o no, siempre van a estar de acuerdo, da igual el partido, izquierda, derecha, arriba o abajo. De ahí la decisión de que la pieza se presente como un loop, para enfatizar esa idea de aplauso eterno, suspendido en un limbo, apolitizado. Luego he continuado la pieza con otros parlamentos, de momento la he hecho con el italiano, el francés, el austriaco, el holandés y ahora estoy trabajando con el parlamento europeo con sede en Bruselas.



¿A qué responde esta selección? ¿Ha sido a consecuencia del material que has ido encontrando o tienes un objetivo más allá?

Me gustaría hacer una instalación con momentos de ovación de los 27 países de la UE y disponer los monitores en el centro del espacio en un círculo de manera que desde fuera se vea todo el cableado pero adonde no sea posible acceder, un círculo cerrado, donde tú no entras, donde no puedes entrar y donde están los 27 países aplaudiendo.

¿Cómo surge esta pieza?

La idea se me ocurrió para la exposición 'Time to Relax' (2013) en la galería ADN. Estaba trabajando en piezas que proyectaran cierto optimismo aún cuando procedían de conflictos sociales. En la exposición esta obra se relacionaba con la pieza 'Puntos de reposición', que son fotografías de muros recién pintados donde habían frases de protestas, de algún modo ambas piezas hablaban un poco de la supuesta democracia que se vive en España



Recuerdo que en una de las primeras entrevistas que te hice cuando llegaste a España, te pregunté cómo creías que evolucionaría tu obra en el contexto español, dado que tu trabajo hasta ese momento era indisoluble con la realidad social política de Cuba. Ahora te haré la misma pregunta, ¿cómo crees que influirá el contexto holandés en tu trabajo?

Has descrito el reto fundamental desde que salí de Cuba: cómo dar continuidad a mi línea de trabajo en contextos diferentes. Por una parte, está el reto de desplazarse de un país a otro, de llegar aquí a España, asumir una nueva realidad, y luego de entender el contexto, cómo funciona, no sólo entenderlo sino además identificarse con él. Para mí era una interrogante constante el cómo trasladar mi estructura de trabajo a la nueva realidad que estaba viviendo. Y ahora que me fui de España a Holanda es como más complicado aún. De momento tengo un estudio, buenas condiciones de trabajo, estoy establecido ahí pero igual no siento la necesidad de trabajar con el contexto donde vivo ahora mismo.

Quizás esté relacionado con que la residencia en la Rijksakademie es una estancia temporal de dos años.

También es que ahora estoy intentando cerrar el capítulo de las piezas relacionadas con España. Suelo trabajar en ciclos, es como crear una tesis y demostrarla o abordarla con diferentes proyectos. Me creé la tesis de la inproductividad en Cuba que se vuelve productividad artística y esto se

manifestó en varias piezas, ahora estoy acabando una serie de obras que tienen que ver con el tema del desempleo en España. No obstante siento que aun no he completado este ciclo, he materializado muchos proyectos pero me falta trabajar en otras ideas para que cuando las muestre en su conjunto se sienta como un bloque, como una sola obra.



Ahora que lo mencionas, tus últimas exposiciones personales han seguido esta línea. En tu exposición “Nuevas estructuras de producción” (ADN Galeria, Barcelona, 2012) aglutinaste los trabajos más representativos que realizaste en Cuba mientras que “The Value of Absence” (Kunsthalle Basel, Basilea, 2013) se concentraba en las primeras piezas realizadas en España.

Sí, pero como decía antes todavía no doy por cerrado ese ciclo. Una cosa lleva a la otra y ahora estoy siguiendo ese proceso de consecución. Como cuando hice el video *Elaboración de cuarenta piezas rectangulares para la construcción de un piso* (2008), esta fue la primera obra sobre el tema de la improductividad, donde decidí usar el arte como mecanismo para generar productividad. Luego pasé a la pieza de las excusas para no ir a trabajar (*El valor de la ausencia*, 2009/2010) y dije bueno vamos a trabajar haciendo que la gente no vaya a trabajar, que es un poco la tesis de la obra, después esta pieza la completó *Plan de producción de sueños para las empresas estatales en Cuba* (2011) que terminó siendo la pieza que mejor engloba el tema de la improductividad en mi trabajo.

Por último te quisiera preguntar por la obra que presentarás en la exposición de los preseleccionados al Future Generation Art Prize y aprovecho para felicitarte públicamente, estoy orgullosísima de este reconocimiento a tu obra.

¡Gracias! Presentaré un proyecto que tenía pendiente de cuando vivía aquí en España. Tengo un archivo de grabaciones de protestas en Barcelona, no sólo de aquellas que se produjeron durante el 15M sino protestas en varios sindicatos a favor de los derechos de los trabajadores. Entonces trabajando nuevamente con la idea de vacío, colocaré unas máquinas muy potentes de burbujas que mediante un software traducirán en burbujas la intensidad de las protestas. He seleccionado un total de 25 protestas que tuvieron lugar en España que se reproducirán durante las 9 horas diarias de exposición.

Las obras mencionadas en la entrevista así como otros trabajos pueden ser consultados en el sitio web oficial del artista:<http://adrianmelisobras.blogspot.com.es/>

CAROLINA ARIZA NOS HABLA DE LA OBRA DE REGINA JOSÉ GALINDO



La obra de **Regina José Galindo** (Guatemala, 1974) constituye una de las prácticas performáticas más contundentes de la escena de arte latinoamericano. Sus obras testimonian de la violencia cotidiana, brutal, abrumadora, y espeluznante de la sociedad guatemalteca y latinoamericana en general. A través de una serie de acciones públicas en las que expone su cuerpo como un instrumento político, su trabajo refleja diversas contradicciones éticas, injusticias sociales y abusos del poder que fragilizan a las sociedades contemporáneas.

A continuación una presentación de algunos de los trabajos que serán expuestos durante los solo projects de Swab.

Por Carolina Ariza

La obra titulada “**Hermana**” fue realizada en colaboración con su amiga poeta, cineasta y artista indígena Rosa Chávez. Se trata de vislumbrar las diferencias y desencuentros que se producen entre los “blancos” y los “indígenas”. Cuando por lo general la mujer indígena es siempre abofeteada, escupida y pisoteada, en esta acción hay una inversión de los roles, y es ella quien inflige los diversos castigos y humillaciones.



Hermana 2010

Video, sonido, color 1'46 Guatemala

Cortesía Regina José Galindo y Prometeo Gallery

“Piedra” fue una acción presentada en el Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de São Paulo en la que el cuerpo de la artista inmóvil, recubierto de carbón, personificaba una piedra. Tres voluntarios orinaban encima del “cuerpo-piedra” de la artista. Partiendo de la premisa que las piedras guardan silenciosamente en su memoria la violencia histórica, esta acción evocaba el proceso de objetualización, tortura y explotación que se han ejercido entre los diferentes estratos de la sociedad guatemalteca.



Piedra 2013

Fotografía, impresión lambda en forex

90x135 cm, Sao Paolo, Brasil
Cortesía Regina José Galindo y Prometeo Gallery

¿Quién puede borrar las huellas? fue un performance que la artista realizó caminando con los pies descalzos desde la Corte de Constitucionalidad hasta el Palacio Nacional de Guatemala. Durante la acción, la artista marcaba su recorrido dejando huellas de sangre humana en memoria de las víctimas del conflicto armado en Guatemala y afirmaba su rechazo a la candidatura presidencial del ex-militar, genocida y golpista Efraín Ríos Montt.



¿Quién puede borrar las huellas?. 2003

Fotografía, impresión lambda en forex , 110 x 150 cm

Foto: Víctor Pérez, José Osorio/ Cortesía: Regina José Galindo y Prometeo Gallery di Ida Pisani

El siguiente testimonio escrito por la artista, narra una de las formas en que el Ejército construía las fosas previo a asesinar y tirar los cuerpos dentro y fue escuchado durante el juicio por genocidio contra Ríos Montt y Sánchez Rodríguez:

“Guatemala vivió durante 36 años una de las más sangrientas guerras. Un genocidio que dejó más de 200,000 muertos. El ejército que peleaba contra la insurgencia definió como enemigos internos a los indígenas aduciendo que simpatizaban con la guerrilla y durante cruentos períodos se dedicó a perseguirlos. Con la intención de quedarse con las tierras (bajo la complaciente mirada de la oligarquía nacional) y la justificación de que los indígenas eran enemigos de la patria, el Estado puso en práctica la *tierra arrasada*. Esta fue una práctica común y característica del conflicto armado guatemalteco. Tropas de soldados del ejército y patrullas de defensa civil llegaban a las comunidades indígenas y destruían cualquier cosa que pudiera serles de utilidad para sobrevivir: comida, ropa, cosechas, casas, animales, etc. Quemaba todo, violaba, torturaba, asesinaba. Muchos cuerpos fueron enterrados en fosas comunes que hoy forman parte de la larga lista de evidencias que confirman el hecho.

– ¿Cómo mataban gente? –preguntó el fiscal.

Primero ordenaban al operador de la máquina, al oficial García, que cavara un hoyo. Luego los camiones llenos de gente parqueaban frente al Pino, y uno por uno, iban pasando. No les disparaban. Muchas veces los puyaban con bayoneta. Les arrancaban el pecho con las bayonetas, y los llevaban a la fosa. Cuando se llenaba la fosa dejaban caer la pala mecánica sobre los cuerpos.”



“Tierra”, 2013

Fotografía, impresión lambda en forex , 100x135 cm
Le Moulin, France

En el performance **“Hilo de tiempo”** el cuerpo de la artista aparecía tirado en medio de una plaza pública recubierto por una bolsa tejida para cadáveres. Invitando a una reflexión sobre las relaciones que han enraizado a América Central y a México históricamente como culturas violentas, el público era libre de ir deshilando la bolsa hasta descubrir el cuerpo desnudo de la artista. Para la artista se trataba de mirar para atrás en el hilo del tiempo para entender las razones de tantas muertes y violencia para de esa manera reencontrar un sentido de la vida en el presente.



Hilo de tiempo, 2012

Fotografía, impresión satinada en forex , 135 x 90 cm

San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México

Fotos: María Jiménez Romero, Lydia Reich, Cecilia Monroy Cuevas. Cortesía de la artista y Prometeo Gallery

<https://www.youtube.com/watch?v=Xn12tbs8Bo0>

ENTREVISTA CON LUIS MOLINA-PANTIN



Luis Molina-Pantin (Ginebra 1969) vive y trabaja en Caracas. Ha participado en importantes exposiciones individuales y colectivas, entre las que se encuentran *Tres Perspectivas: Contemporary Art from Latin America*, *Americas Society/Carnegie Hall*, Nueva York; *The Politics Of Place: Latin American Photography, Past and Present*, *Phoenix Art Museum*, Phoenix, Arizona; *Modus Operandi*, *Henrique Faria*, Nueva York; *Nuevas Adquisiciones*, *Periférico Caracas*, Caracas; *The ICP Triennial*, ICP, Nueva York; *The 7th Gwangju Biennale*, Corea del Sur; la *XXV Bienal de Sao Paulo*, entre otras. Su obra está representada en colecciones públicas y privadas como *The Museum of Fine Arts*, Houston; *Centro Andaluz de Arte Contemporáneo*, Sevilla; *Galería de Arte Nacional*, Caracas y *Fundación Banco Mercantil*, Caracas. Su trabajo está representado en Swab Solo por la galería [Henrique Faria](#) (Nueva York)

Direlia Lazo: Quisiera empezar preguntándote por la serie de obras que presentarás en Swab.

Luis Molina-Pantin: Como el público de Barcelona no conoce mucho mi trabajo, quería presentar un grupo de obras a las que llamo la infantería, que son las piezas que se comunican directamente con el público sin necesidad de conocer mis orígenes o antecedentes. Mostraré una selección de fotografías de la serie 28 alcancías de bancos venezolanos quebrados o intervenidos (2011), la pieza *Best-Sellers-International* (2006-08) que es una colección de las biografías de los 10 dictadores más mediáticos de la historia contemporánea, entre otras obras.

En varias ocasiones me he encontrado con la frase ‘arqueología urbana’

en referencia a tu trabajo. ¿Qué significa para ti esta expresión? ¿cómo cobra sentido en tu obra?

Es un término medio cínico porque la arqueología siempre está asociada con lugares remotos, casi nunca se asocia con el entorno urbano cotidiano. Sin embargo me interesa cómo un objeto con una antigüedad de 40 años una vez recuperado puede producir mucha más nostalgia que una pieza precolombina. Entonces me interesa jugar con las palabras y establecer esa relación. Otro término con el que me identifico últimamente es “radical geometry”, que se refiere al movimiento de abstracción latinoamericana y que tiene mucha presencia en la actualidad. Empecé una serie en Instagram usando el mismo término para imágenes urbanas, situaciones informales, imágenes por ejemplo de cuando apresan a los narcos y colocan simétricamente las pacas de cocaína o marihuana.

¿Por qué las redes sociales son el medio idóneo para este proyecto?

La apertura a las redes sociales ha sido muy importante. Porque las ideas se exhiben inmediatamente, antes tenías que hacer la foto, imprimirla, enmarcarla, y luego exponerla. Las redes me permiten trabajar en el plano de las ideas que no necesitan una materialización convencional por así decirlo. Además a mí, como a muchos artistas nos ha ayudado a difundir nuestro trabajo.

Hace un momento mencionaste las imágenes en Instagram de los narcos y aprovecho para preguntarte por la serie Estudio informal de la arquitectura híbrida (2004-2005) donde fotografías residencias y otras construcciones de personajes asociados con el narcotráfico en Bogotá y Calí.

Estuve en Colombia en el 2004 para una exposición individual y a través de la curadora Maria Iovino conozco a Oscar Muñoz. Entonces le pregunté a Muñoz si se había hecho algo con este tema, que era algo que había notado en la ciudad y me impactaba mucho. Y él me comenta que era una situación tabú nacional de la que nadie quería hablar. Entonces me ofreció una residencia en [Lugar a Dudas](#) para que yo fuera e investigara para el proyecto. Y así surgió.



Luis Molina-Pantin

28 alcancías de bancos venezolanos quebrados o intervenidos, 2011, impresión Lambda, 60 x 60 cm

Cortesía Henrique Faria, Nueva York

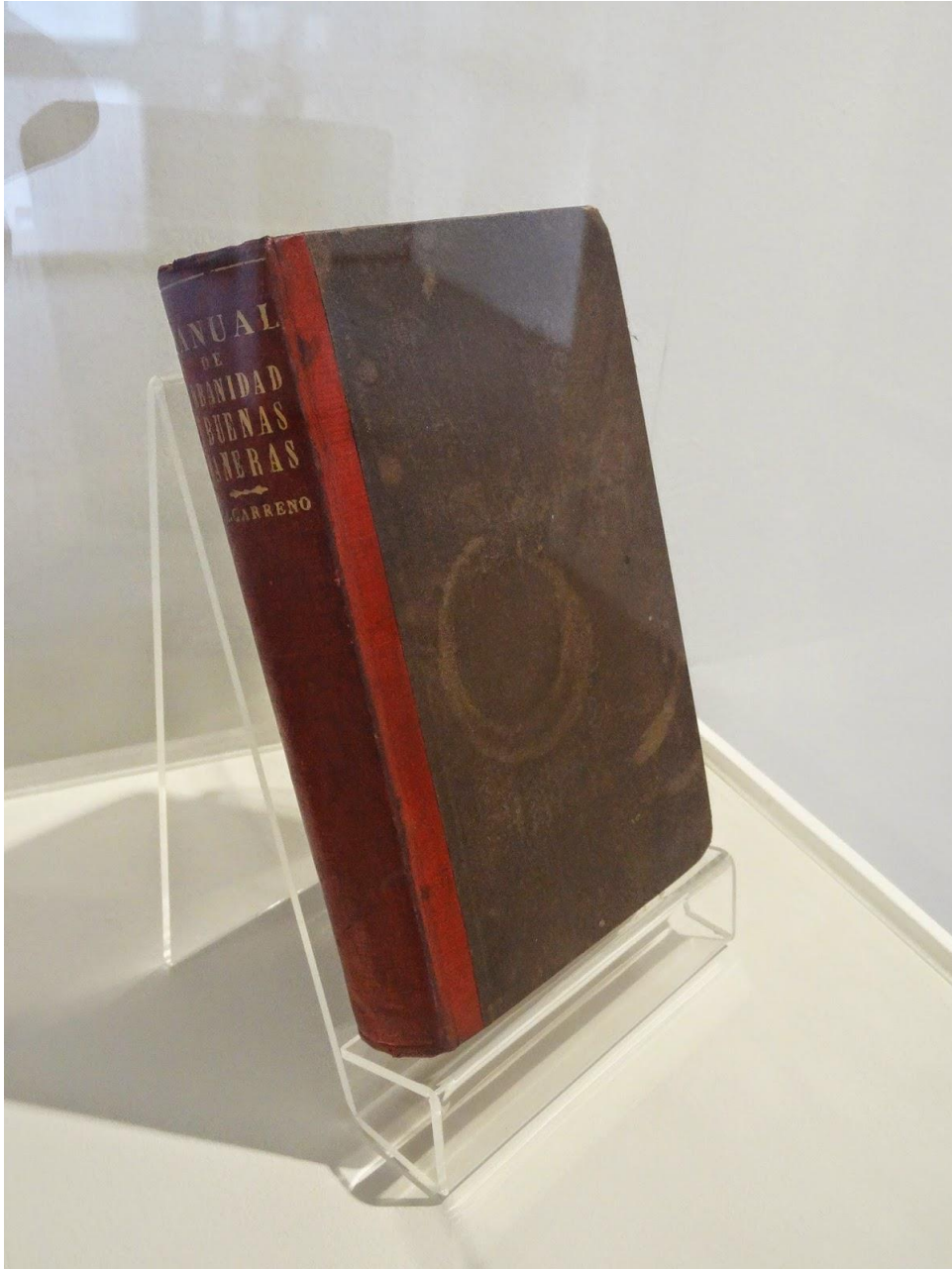
¿Tuviste la oportunidad de mostrar la serie en estas ciudades? ¿Qué reacción provocó en el público?

La serie se expuso dos veces en Colombia. Y para mí ese fue el contexto idóneo y menos exótico para esta pieza. Mostrarlo ahí, en su lugar de origen, a unas pocas cuadras de los edificios fotografiados. Hubo todo tipo de reacciones, positivas, negativas. Hubo comentarios en blogs donde cuestionaban mi derecho para tratar ese asunto, sin saber que yo tengo sangre colombiana, familiares colombianos y que es un tema con el que también me sensibilizo. Por ejemplo el director del Parque Jaime Duque 1, uno de los espacios fotografiados, me escribió amenazando con una denuncia si continuaba relacionando el parque con el narcotráfico. Estas son un poco las reacciones en el contexto, fuera de él ha tenido muy buena recepción y ha sido mostrada en muchas instituciones y contextos diferentes.

He notado que tanto esta serie, como las de las fotografías de galerías en Chelsea o las imágenes de aviones y jet privados del Aeroclub de Caracas, ha sido realizada desde la clandestinidad y en cierta manera la identidad de observador “no autorizado” se traduce en los ángulos en que han sido tomadas las imágenes, lo que deja claro que tu interés trasciende el plano de la imagen ¿Por qué es importante denotar este aspecto?

Para mí es muy importante que en mis trabajos esté presente la honestidad, la ironía y el humor. Entonces una parte clave de estas piezas es que para hacerlas yo asumí diferentes roles. Por ejemplo implementé el rol del paparazzi

para las imágenes de las oficinas de las galerías de Chelsea. Compré una cámara de alto funcionamiento, muy compacta para que no se percibiera y actué como el turista ingenuo que toma fotos. O cuando hice la serie del narcotráfico que asumí el rol de fotógrafo de bienes de raíces y así fue como pude hacer las fotos de la narco-arquitectura en Colombia.



Luis Molina-Pantin
Manual de Carreño, 2011, libro, 19 x 13.3 cm
Cortesía Henrique Faria, Nueva York

Otro aspecto que me llamado la atención es lo desolado de tus paisajes. No me gusta fotografiar a los seres humanos, siento que son un punto distracción. Yo soy muy paciente cuando trabajo in-situ, si hay un elemento que me perturba espero a que pase. Quizás esta tendencia empezó cuando tenía 21 años y leí el libro *On Photography* de Susan Sontag.

Una de tus obras se titula *28 alcancías de bancos venezolanos quebrados o intervenidos* (2011) ¿cuál es la historia detrás de este proyecto? ¿De dónde provienen las alcancías?

Estas alcancías son diseñadas por los bancos para los niños. Me parece muy irónico que los bancos motiven a los niños a ahorrar una moneda que a los tres meses puede desaparecer, cambiar el nombre o totalmente devaluarse debido a la catástrofe económica que vive el país desde hace 20 años. Son objetos muy difíciles de conseguir porque se han vuelto coleccionables, y tuve que conseguirlo en internet, casas de ventas y al final logré obtener 28 alcancías.

Por último me gustaría preguntarte por tus proyectos futuros.

Ahora mismo estoy preparando cuatro exposiciones en la ciudad de Caracas para el mes de octubre, que quedaron aplazadas para el último trimestre debido a las protestas contra el gobierno a principios de año. Y próximamente saldrá una publicación editada por la Universidad de Yale donde se incluye mi trabajo.



Luis Molina-Pantin
Best-sellers -International-, 2008, impresión Lambda 50 x 60 cm
Cortesía Henrique Faria, Nueva York

Las obras mencionadas en la entrevista así como otros trabajos pueden ser consultados en el sitio web oficial del artista: <http://luismolinapantin.com>

ENTREVISTA CON ANA ALENZO



Con el uso de materiales precarios y de bajo costo, **Ana Alenzo** (Caracas, 1982) construye una estación experimental que se nutre de los desechos de una sociedad occidental en donde los criterios de estatus, consumo y riqueza, propician un constante flujo de uso y desuso tanto de los productos industriales como de los recursos naturales.

Sus fotografías, instalaciones y esculturas proponen ejercicios de observación empíricos con una marcada aproximación poética hacia los objetos. La economía de medios con los que Ana Alenzo trabaja nos recuerda a las corrientes del arte povera y el readymade. De igual forma su interés por generar puntos de tensión y fragilidad en sus instalaciones evidencia el carácter de lo hecho a mano; un rasgo de humanidad que dialoga con el producto industrial para cuestionar y redimensionar el significado y la funcionalidad de los objetos, así como para dar rienda suelta a las conexiones fortuitas producto del proceso creativo.

Aunque pareciera que su interés por los aspectos formales prevalecen en la obra, es a través de ellos que la artista indaga acerca de la relaciones entre el glamour y la pobreza, el absurdo de la sociedad contemporánea y los sistemas de producción, siendo estos algunos de los temas que componen su actual cuerpo de trabajo.

Los cinco trabajos que presenta para **SWAB SOLO** son un conjunto compuesto de tres esculturas o instalaciones y dos fotografías. Las esculturas son hechas de material reciclado y las fotografías son registros de otras dos propuestas.

Carolina Ariza - ¿Cómo llegas en tu trabajo a la utilización del material reciclado?

Ana Alenso - Siempre he sido una recolectora de objetos y desde que vivo en Alemania me interesa aún más en la cultura de los mercados de pulgas y del reciclaje. Me interesa crear con lo que tengo al alcance, el aspecto experimental y fortuito de las cosas encontradas es fundamental para mi trabajo. Cuando compras un material estas pensando de antemano en el resultado, planeando, y a mí lo que me interesa es crear una obra a partir de una situación de encuentro con el material. Considero que las condiciones precarias de algunos países de Latinoamérica pueden desarrollar nuestra capacidad para improvisar y buscar soluciones creativas a ciertas problemáticas; de ahí mi interés en crear estructuras que evidencien su inestabilidad y el riesgo de su propia caída.

¿Qué lugar ocupa la fotografía en tu obra?

Me gusta experimentar con los objetos y de alguna manera propiciar accidentes entre ellos. Por lo general, cada vez que reinstalo mis piezas, ellas van mutando continuamente. De ahí la importancia de la fotografía y del video dentro de mi trabajo. A través del video y de la fotografía yo puedo capturar diferentes momentos de transformación de las obras que a su vez me sirven de referentes cuando voy a reinstalar las obras. Mi relación con la fotografía también ha evolucionado con el paso del tiempo, antes la consideraba como un registro pero cada vez estoy dando más importancia como objeto de arte.

Para esta serie en particular estoy trabajando mucho con un material que se llama la *lametta* (en alemán), es un material dorado que se usa para la decoración de las fiestas. Me interesan mucho sus cualidades, es un material muy burdo que dependiendo de como se use puede parecer elegante. Comencé a experimentar con la *lametta* porque me permitía crear relaciones entre los diversos objetos que recuperaba. Entre la levedad y ligereza de este material y el peso de los otros objetos se crea un equilibrio y un diálogo que cuestiona su propia funcionalidad y valor. A partir de esta contraposición se generan nuevas ideas y posibles lecturas de los objetos cotidianos que suelo utilizar.

Tu propuesta es conceptual, cuando pones a dialogar materiales de baja calidad con otros objetos encontrados, cambias el estatus de los objetos, sublimas los desechos. Al estetizar ciertos materiales te interesa crear una confusión?

Mi trabajo tiene diferentes lecturas, puedes leer los materiales desde un punto de vista formal y también desde un punto de vista conceptual. Algunas veces también puedes hacer una lectura de mi trabajo desde el punto de vista económico. La precariedad de mis esculturas se relaciona con la precariedad de las estructuras económicas no solo en Venezuela, sino en muchos otros

países. Me interesan los desechos pues estos me permiten hacer juegos ilusivos, los puedo elevar de estatus pero nunca dejan de ser desechos.



Tropical Dutch disease 1
2014
60x30x30cm
espejo metal

La primera propuesta que estoy presentando se intitula “*Tropical Dutch disease*”. Esta tiene su origen en una investigación que realicé sobre la historia del petróleo en Venezuela durante la cual me encontré que en términos económicos, la expresión de enfermedad holandesa, aparece en los años 60 cuando se descubren los yacimientos de gas en Holanda. De repente los otros recursos dejan de ser productivos y la economía se desploma: se habla entonces la “Dutch disease”. Es evidente que Venezuela ha vivido varias veces esta enfermedad, pasando constantemente de la bonanza a la escasez, desde el inicio de la explotación de petróleo, éste ha sustentado casi un 80 %

de la economía del país, lo que ha relegado actividades cómo la agricultura o la agronomía a un plano prácticamente inexistente.



El triángulo de las Bermudas
2014
100x75cm
Fotografía digital

“El Triángulo de las Bermudas”, otra de las obras que presentas también introduce la idea de equilibrio, nos puedes explicar el porqué de la utilización del agua y de los desechos.

El Triángulo de las Bermudas es un área geográfica con forma de triángulo situado en el océano Atlántico entre las islas Bermudas, Puerto Rico y Miami. Fue un término creado en 1951 por varios escritores que publicaron textos acerca de la presunta peligrosidad de la zona debido a la desaparición misteriosa de barcos y aviones.

Esta obra propone ciertas asociaciones formales. Te podrías imaginar que el agua proviene del mar, pero en realidad se trata de un juego de imágenes. En este caso el espejo genera un punto ciego, ya que la cuerda, reflejada en el espejo, completa las líneas necesarias para crear la imagen de un triángulo. La cuerda mantiene en equilibrio toda la estructura.

¿De dónde proviene el agua turbia que usas en la obra?

Por lo general uso agua de la tubería que tiene diferentes niveles de contaminación, la recojo dependiendo de los distintos lugares en donde expongo la obra. Es también una manera de evocar el problema de la contaminación del agua y nuestra responsabilidad en este proceso de contaminación.



Sin título
2014
140x150x170cm
metal/madera/lametta

La tercera obra (sin título) que estoy presentando está compuesta por varios objetos encontrados como son una espátula de obra, la base de una mesa, etc,

que aunque están instalados de manera precaria concentran un equilibrio que transforma su propia corporeidad.

Te diviertes mucho experimentando con los objetos, pareciera que los observas detenidamente para buscar los juegos posibles que éstos te proponen. En tu trabajo hay una dimensión humorística...

Más que humorística, la llamaría una dimensión irónica. Por lo general intento leer los materiales y los objetos sin imponerme reglas. Mis obras son el producto del diálogo que ocurre entre los materiales. Por otra parte, los títulos de las obras me permiten redimensionar su lectura, propongo con ellos una mirada amplia que se acerca a ciertos conceptos, mitos y referentes provenientes tanto de nuestro imaginario colectivo como de ciertos contextos específicos.



Pilín León
2014
50x40cm

espejo, madera, lametta, plástico

La última obra se titula “*Pilín León*”, ¿nos puedes explicar de qué se trata?

Pilín León es el nombre de una ex-miss Venezuela que fue reina en 1981. En Venezuela la cultura de los reinados de belleza tiene una gran influencia en la cultura, en la política y en la economía. Pilín León también es el nombre de un importante buque petrolero que jugó un papel fundamental durante el paro petrolero del 2002.

Nos puedes contextualizar un poco que ocurrió durante esta huelga?

Fue tripulación del Pilín León la primera que fondeó el buque en el canal de navegación del Lago de Maracaibo, lo que paralizó parcialmente las actividades de la empresa de Petróleos de Venezuela (PDVSA) desde diciembre de 2002 hasta Febrero de 2003.

Estas particulares relaciones entre nombres de *misses* y buques petroleros hablan de una cultura que atraviesa una profunda crisis social y económica pero que busca ocultar el inevitable derrumbamiento de su propia estructura.

No sé si todos estos aspectos económicos son evidentes cuando miras mis obras. Estos son una de las posibles lecturas.

Todas las imágenes © Ana Alenso

ENTREVISTA CON HUMBERTO DÍAZ

Humberto Díaz (Cuba, 1975) es uno de los artistas más relevantes de su generación en Cuba. Fue miembro del Departamento de Intervenciones Públicas (DIP), colectivo artístico de gran protagonismo en la década de los dosmil debido a sus intervenciones performáticas en el espacio público. Participó en la pasada edición de la Bienal de Venecia en el Pabellón de América Latina – IILA (2013); en las últimas cuatro ediciones de la Bienal de La Habana (2003, 2006, 2009, 2012); la IX Bienal Internacional de Arte de San Petersburgo, Rusia (2009); Portugal Arte 2010 y la 7th Bienal de Kwangju (2008). Su trabajo está representado en Swab Solo por la galería [knoerle & baettig](#) (Winterthur, Suiza). Vive y trabaja en La Habana, Cuba.



Direlia Lazo: ¿Qué proyecto presentarás en Swab Solo?

Humberto Díaz: Presentaré una instalación de la serie 'That night I don't remember' (2013), que consiste en una habitación con muebles de estilo clásico. A primera vista la habitación parece desordenada pero una vez que te fijas bien te percatas que los muebles están apoyados uno sobre el otro en equilibrio recreando posturas sexuales. Una silla en dos patas que se aguanta de otra que a su vez está pendiente de un mínimo punto de apoyo. Es una manera de suspender ese momento de falsa estabilidad donde las cosas pueden permanecer o desmoronarse y a la vez crear una imagen erótica partiendo de elementos que no son percibidos como tal.

¿Cuál fue la reacción del público cuando la presentaste por primera vez?

La produje por primera vez en el contexto de una residencia de artistas que hice el año pasado en Villa Strauli en Suiza. La vio un público muy reducido pero hubo quien entendió directamente el contenido erótico de la pieza y quienes hicieron una lectura más asociada con el concepto de equilibrio y los malabarismos que hacemos para mantenernos o alcanzar un status.

¿Me pudieras hablar un poco sobre los antecedentes de esta obra? ¿En qué medida se relaciona con el contexto de la residencia?

Yo diría que el primer antecedente de esta pieza es una fotografía que hice en el 2009 mientras montaba mi obra en la Bienal de San Petersburgo. Habían dos veladoras en la sala y cuando se fueron a almorzar colocaron las sillas una encima de la otra, cuando lo vi me dio la impresión de que las sillas estaban haciendo el amor, le hice una foto y la titulé 'Two fucking chairs' (2009). Me pasa a menudo que estoy concentrado produciendo una pieza y de repente me encuentro con objetos, situaciones que me llaman la atención y que no se reflejan en mi trabajo inmediatamente sino mucho después. El año pasado en la residencia en Suiza había un bar completamente rojo y en una habitación contigua varias sillas tapizadas de color rojo entonces me vino la imagen de un burdel e intenté recrearla con los muebles que tenía disponible, seguramente inspirado en aquella idea de fondo de las sillas copulando.



Pero el tema del erotismo no es reciente en tu obra, me vienen a la mente varias obras de tus años de estudiante en el ISA donde el tema estaba presente.

Pues sí, la verdad es que tengo algunas obras en esta línea aunque no es un tema central en mi trabajo. Cuando era estudiante del ISA trabajé a dúo con la artista Analía Amaya e hicimos un grupo de performances y videos donde nos interesaba hablar de la rutina en las relaciones sexuales. A su vez era un comentario al mito de que el cubano piensa o habla de sexo todo el tiempo. De ahí surgieron piezas como 'Calentamiento'(2005), un video donde aparecemos desnudos haciendo ejercicios físicos que coinciden con posturas sexuales, o la pieza '3600 besos' (2002) donde nos besamos cada segundo durante 60 minutos. Además está la serie de videos 'Secret love', que es más reciente, donde se observan los movimientos de una persona bajo una sábana. Es una

imagen muy intrigante porque claramente algo está sucediendo pero sólo percibimos algunos gestos sutiles, contorsiones, siluetas de partes del cuerpo de una o varias personas pero no se ve nada con certeza. Me interesa mucho cómo la pieza funciona en ese plano visual, sin sonido, y se crea una narrativa a través de los movimientos y las ideas que nos hacemos de esos movimientos.

Ahora que mencionas este ejemplo, es curioso que las piezas que hiciste en Cuba con este tema del erotismo eran mucho más explícitas, sin embargo los videos que acabas de describir o incluso la instalación que presentarás en Swab son piezas más sutiles, de un erotismo velado, ¿a qué se debe esta diferencia?

Yo creo que el contexto es fundamental en este sentido. Cuando estaba en Villa Struelli por ejemplo tuve que firmar un documento anexo al contrato de la residencia donde me comprometía a no revisar ningún sitio web con contenido sexual. Me sorprendió mucho la especificidad de la prohibición, pudo haber sido una restricción para revisar contenidos políticos o de otro tipo. Sin duda esa situación marcó mi interacción con el contexto, y de algún modo la instalación de los muebles copulando fue una respuesta.



Al principio mencionaste el concepto de equilibrio como otra posible interpretación de esta obra. Me pudieras comentar más al respecto.

Hace unos años hice una obra que se llamó 'Salto al vacío' (2010) que consistía en un bus en el techo de un edificio en una posición que parecía que se iba a caer. Desde ese momento estoy obsesionado con la idea de la caída, con ese instante previo a la acción. Desde entonces he realizado varias piezas que recrean esa situación de fragilidad y tensión. Por ejemplo en la pieza 'Presagio' (2011), hice un corte en el medio de una mesa de madera y coloqué sobre ella varios troncos de leña hasta que el peso hiciera crujir las patas de la mesa como si se partieran pero sin que llegara a suceder. En este caso me interesaba tensar esa situación de equilibrio para generar en el público la inquietud o ansiedad por vivenciar el momento preciso en que la mesa se rompiera.

¿Llegó a romperse la mesa?

No, pero la posibilidad era parte de la obra.

Por último quisiera preguntarte por tus proyectos en curso.

Llevo varios años trabajando en paralelo en un proyecto un poco utópico que se llama 'Aleph' (2005-), y creo que me tomará mucho más tiempo. Es una idea muy sencilla, consiste en dos proyecciones donde en una amanece y en la otra atardece durante 24 horas. He seleccionado 72 lugares en el mundo para filmar amaneceres y atardeceres de manera que pueda completar el ciclo de 24 horas. Es un intento por seguir la ruta del sol en tiempo real, de manera que cuando esté amaneciendo en Cuba la proyección donde quiere que se exhiba mostrará la pista de video del amanecer en Cuba y así sucesivamente.

Las obras mencionadas en la entrevista así como otros trabajos pueden ser consultados en el sitio web oficial del artista: www.humbertodiaz.org