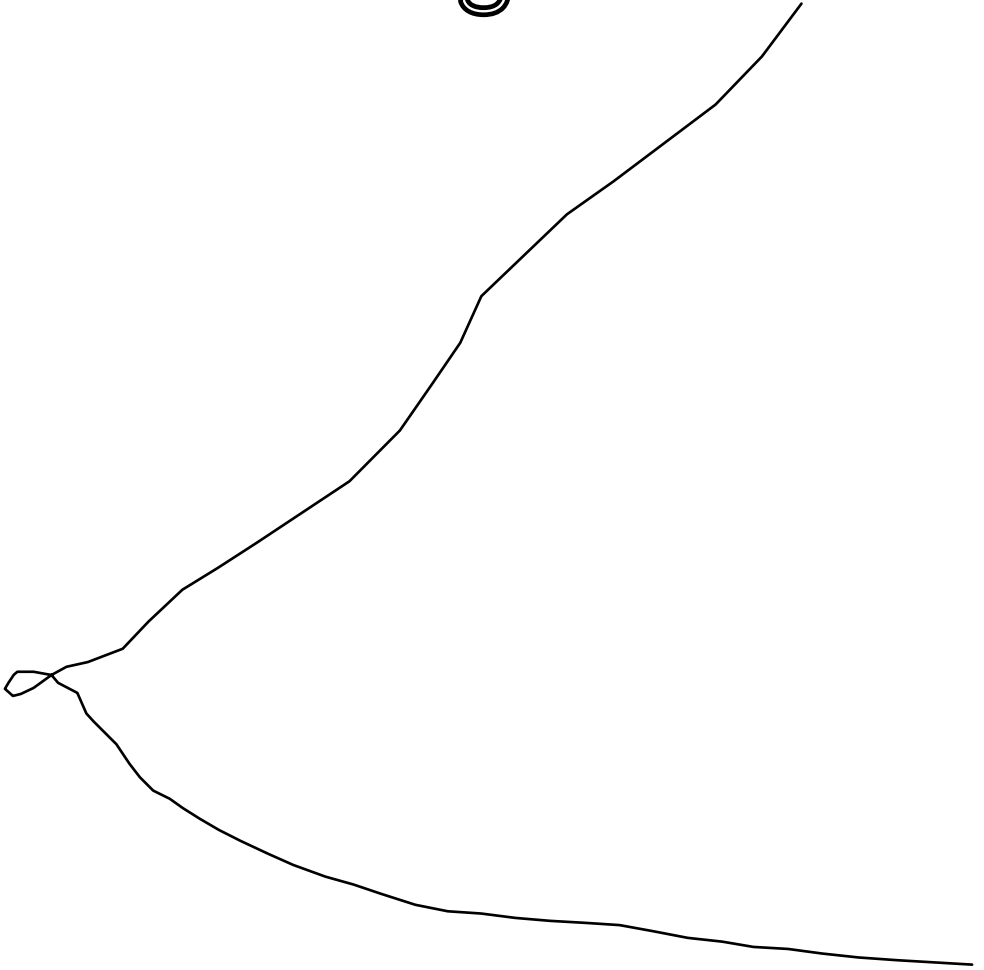


Simone Neuenschwander im Gespräch mit Diango Hernández
Simone Neuenschwander in conversation with Diango Hernández

A drawing



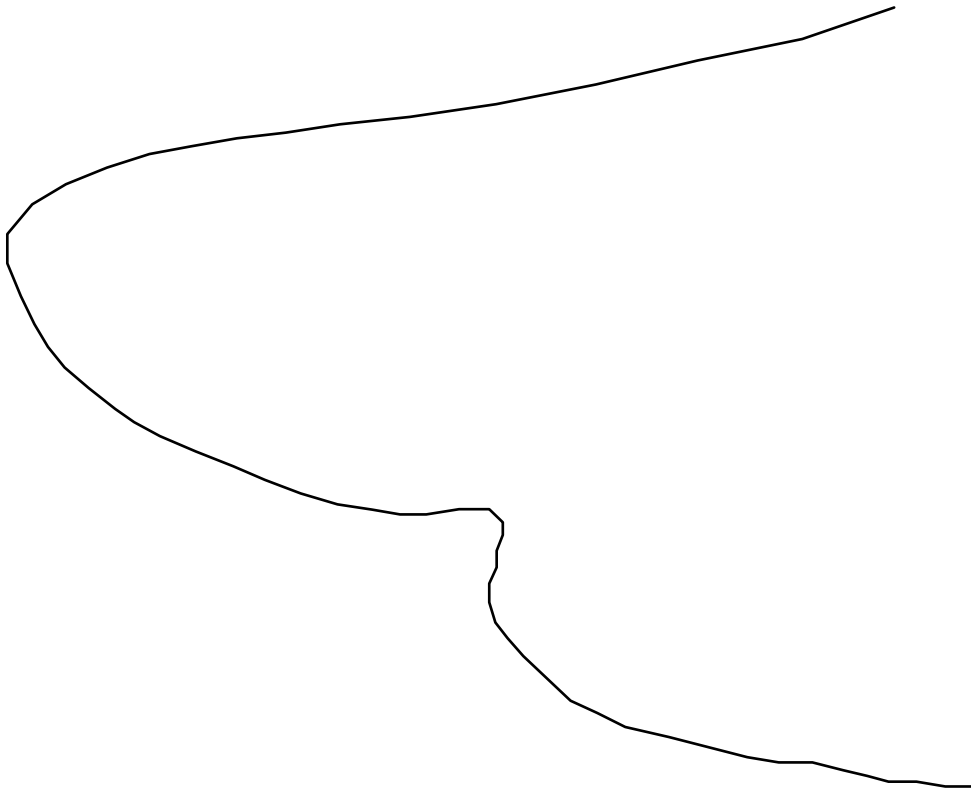
after life

Simone Neuenschwander im Gespräch mit Diango Hernández

Simone Neuenschwander: Deine Ausstellungen und Arbeiten haben ihren Anfangspunkt oft in einer persönlichen Erinnerung, die Du mit differenzierten Leseweisen prägender Ereignisse aus der Geschichte des 20. Jahrhunderts verknüpfst. Welche Bedeutung hat für Dich dieses Verhältnis zwischen dem Einzelnen und dem Universalen und wie wichtig war es im Zusammenhang mit Deiner Ausstellung „In hazard, translated“ im Kunstverein Nürnberg?

Diango Hernández: Der Begriff „Diskurs“ leitet sich vom lateinischen „discursus“ ab, was so viel bedeutet wie „Umherlaufen“. Für mich beschreibt es genau das, was ich als Künstler tue. Der Diskurs beinhaltet zwei wesentliche räumliche Konzepte: Ausgangspunkt und Destination. In diesem Zusammenhang kann der Diskurs als eine Bewegung gesehen werden, die sich im Hin- und Herpendeln zwischen Aufbruch und Ankunft entwickelt. Seit ich Kuba 2003 verlassen habe, bin ich immer wieder genauso physisch wie mental dorthin gereist. Während dieser Reisen habe ich viele Objekte gesammelt, einige davon umfassen reale Gegenstände, die meisten von ihnen sind jedoch imaginäre Dinge. Der Wert dieser Objekte liegt für mich in ihrer Fähigkeit, dass sie mich über ungesagte Passagen nachdenken lassen, meist ausgehend von persönlichen Erlebnissen, die niemand außer mir „gesehen“ hat.

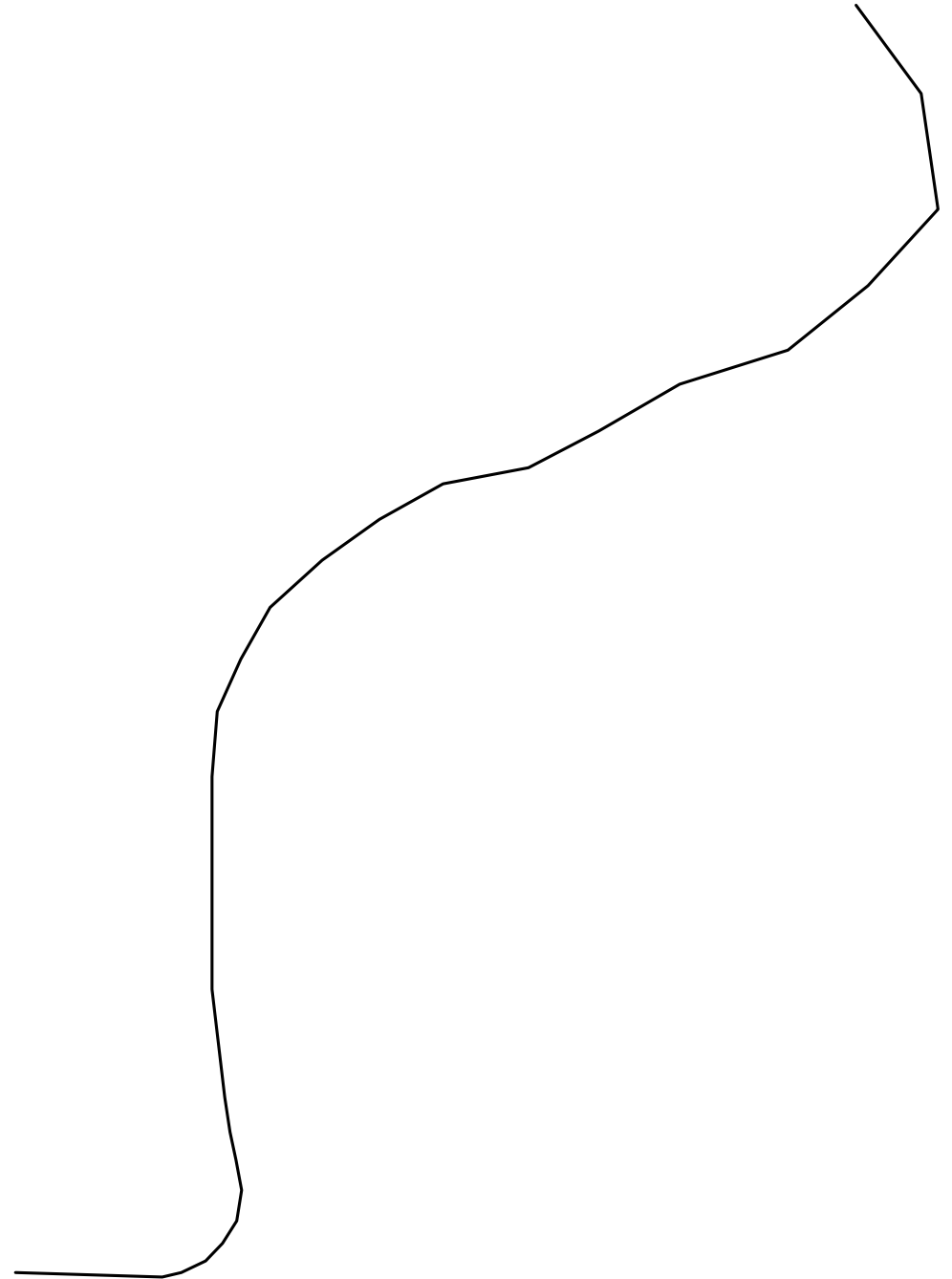
Aber auf welche Weise kann ich diese persönlichen Erfahrungen erzählen und wie können die Betrachter sie lesen? In „In hazard, translated“ habe ich mich entschieden, meinen Ideen zum Konzept der Übersetzung einen großen Raum zu geben. Innerhalb des Konzepts der Übersetzung spielt die „Äquivalenz“ eine zentrale Rolle. In der Ausstellung zeige ich verschiedene Sichtweisen auf das Übersetzen und seine Bedeutung, die essentiell wird, wenn man über „fremde“ Kulturen und sozio-politische Realitäten sprechen möchte. Erst mit einer guten Übersetzung ist es möglich, dass der Ausgangspunkt selbst zum Bestimmungsort wird: Erst durch das Übersetzen können wir realisieren, dass meine „fremden“ Geschichten in Wirklichkeit die gleichen wie Deine sind. Genauso wie es der englische Dichter und Literaturkritiker John Dryden beschreibt: „Die Übersetzung ist eine Art von Zeichnung nach dem Leben...“.



SN: In Deinen Arbeiten besitzt die Zeichnung und spezifischer die „Linie“ eine große Wichtigkeit. Deine Zeichnungen erforschen existierende Objekte, Modelle oder Architekturen und verdichten sie zu einem abstrakten Konzept. Sie bringen die Dinge in eine veränderte Form, welche Ideen oder einer Vision eine reale Existenz gibt. In Deiner Ausstellung präsentierst Du unterschiedliche gezeichnete Linien, die sich auf die Verlaufsbahnen von Hurrikanen beziehen, die in regelmäßigen Abständen auf die Küste Kubas treffen. Die Linien verweisen auf die realen geschichtlichen Ereignisse und gleichzeitig besitzen sie eine symbolische Bedeutung. Diese vergegenwärtigt die gewaltige Kraft der tropischen Stürme, die das gesellschaftliche Leben für eine gewisse Zeit aushebelt und die Fragilität des menschlichen Individuums angesichts unkontrollierbarer Situationen in Erinnerung ruft. Was war Dein ursprüngliches Interesse an dem Ereignis eines Hurrikans und wie ist es mit Deinem Bedürfnis verbunden, über unterschiedliche kulturelle Realitäten zu sprechen?

DH: Es stimmt, dass einfache Linien mich faszinieren. Die Präsenz der Linie deutet die Gestalt eines Körpers an, der ihr zugeordnet werden kann. Ich ziehe es meist vor, nur „nackte“ Linien zu präsentieren. Sie eröffnen für mich ein größeres Spektrum an Körpern, die wir uns mit Linien „bekleidet“ vorstellen können. Mein Interesse an Linien gründet in meiner Faszination am Strukturalismus, insbesondere an der strukturellen Linguistik von Ferdinand de Saussure.¹ Mir gefällt der Gedanke, dass wir, wenn wir eine Linie unter der Gestalt von Dingen entdecken, mühelos strukturelle Ähnlichkeiten in Bezug zu uns selbst feststellen können.

Die Zugrichtungen der Hurrikane lassen sich als einfache Diagramme beschreiben, in denen wir ihre Bahnen nachverfolgen können. Was wir schließlich sehen, ist eine einfache Linie, die aus einem Koordinatensystem extrahiert wurde, welches das Auge des Sturms Schritt für Schritt aufzeichnet. Wenn wir auf diese Diagramme schauen, können wir nirgends ein Zeichen der Emotionalität erkennen. Es sind nur „Daten“, die ein universales Objekt produzieren, eine Art von Zeichnung, die jeder lesen kann. Ich habe mich mit dieser „universellen Qualität“ der strukturellen Zeichnungen bereits früher beschäftigt und habe bemerkt, dass sie Werkzeuge sind, genau genommen Elemente der Sprache, und uns als solche helfen, verschiedene Bedeutungen zu generieren. Für diese Ausstellung habe ich die Routen von Hurrikanen direkt



auf die Wände des Kunstvereins gezeichnet. Sobald die Linien von ihren ursprünglichen Koordinaten isoliert werden, verlieren sie automatisch ihre „universale“ Qualität und werden zu einer Abstraktion.

Mich reizt an den Linien der Hurrikane, wie es möglich ist, einen solchen Kataklysmus in eine so einfache Form zu übersetzen. Die „Integrierung“ der Hurrikan-Linien in dieses spezielle Gebäude ist für mich mit starken Konnotationen verbunden. Gewaltige Ereignisse können tatsächlich in einfache Linien übersetzt werden, aber können wir durch die Linie die ganzen Auswirkungen einer Katastrophe erfassen? An einer der Wände im zweiten Stock in der Innenhalle des Gebäudes, in dem der Kunstverein Nürnberg sich befindet, gibt es ein beinahe unsichtbares Wandbild. Die betreffende Mauer ist mehrere Male überstrichen worden, aber wir können immer noch die verbliebenen Linien sehen, die es uns ermöglichen, das Wandgemälde zu rekonstruieren. Das Bild zeigt eine produktive Szene auf einem Bauernhof während eines heiteren Arbeitstages. Bei meinem ersten Besuch im Kunstverein hat das verschwundene Fresko sofort mein Interesse geweckt und später haben wir eine Recherche dazu gemacht, aber am Ende konnten wir nicht die ganze Geschichte herausfinden. Klar ist, dass das Wandbild während der 1940er-Jahre angebracht wurde, aber die genaue Datierung und der Name des Künstlers bleiben ein Geheimnis. Dieses Wandbild war der Grund, warum ich die gegenwärtigen Wände des Ausstellungsraums verwendet habe.

Eine Naturkatastrophe ist mit keiner Ideologie verbunden, sie geschieht aufgrund von Naturkräften und kann nur bis zu einem gewissen Ausmaß vorausgesagt werden. Trotz der schweren Schicksalsschläge, die Hurrikane mit sich bringen, können sie auch positive Auswirkungen haben. Eine davon ist, dass sie die Menschen zusammenbringen können. Unter ihrem zerstörerischen Einfluss werden den Menschen ihre gegenseitigen Probleme und Lebensbedingungen bewusst und sie beginnen einander zu helfen, ohne nach einer Gegenleistung zu fragen. Der Gemeinschaftsgeist, der nach einer Naturkatastrophe entstehen kann, ist einmalig und überwindet die politischen und ideologischen Unterschiede

zwischen den Menschen. In den Tagen nach dem Hurrikan kann das Leben in einer Stadt wieder Sinn machen, solange bis uns der „reale Hurrikan“, also das alltägliche Leben, erneut trifft.

Es gibt ein schematisches Bild, das die Verlaufsbahnen aller vergangenen atlantischen Hurrikane nachzeichnet, die bis heute erfasst worden sind. Dieses Bild ist sehr irritierend: Man kann die Insel Kuba beinahe nicht mehr erkennen, da sie von Hunderten von Linien verdeckt wird. Tatsächlich sind Hunderte von Hurrikane über die Insel hinweggezogen und haben nur Elend hinterlassen. Die Figur des Hurrikans ist ein wiederkehrendes Thema in meinen Arbeiten, vor allem in meinen Texten. Ich denke oft, dass die kubanische Revolution nichts anderes als ein Hurrikan ist, der sich entschieden hat, nicht weiterzuziehen, sondern für immer im Land zu bleiben.

SN: In Deiner Ausstellung ist das Motiv des Hurrikans ebenfalls eng verknüpft mit demjenigen der tropischen Früchte. Das Bild der Früchte scheint auf die historische und oft kolonialistische Wahrnehmung von Kuba als einer „tropischen“ Insel anzuspielen, als einem Ort des Begehrens. Die Verwendung der Früchte in Deinen Arbeiten hat mich an die lateinamerikanische „Tropicália“-Bewegung der 1960er- und 1970er-Jahre erinnert, in der die Anpassung von Ideen von einer Kultur in die andere nicht als ein willkürlicher Prozess des Kopierens angesehen wird, sondern vielmehr neue und subversive Übersetzungen hervorbringt. Warum war es für Dich wichtig, das Bild der tropischen Früchte aufzunehmen und warum hast Du Dich entschieden, sie als reale Objekte zu präsentieren?

DH: Ich habe mich entschieden, in das Konzept meiner Ausstellung verstärkt „tropische Elemente“ zu integrieren, um sie genauer zu betrachten. Die „tropische Frucht“ steht für eine Vielzahl von Bedeutungen. Sie ist mit komplexen Referenzen verbunden, wie beispielsweise mit derjenigen der „The Fruit Company, Inc.“, die auf die Geschichte der Monokulturen im Zusammenhang mit dem amerikanischen Kapitalismus des frühen 20. Jahrhunderts zurückgeht. Von diesem Bezugspunkt aus können wir auch den Ursprung der „Bananen-Republik“ ableiten und deren Verbindung mit lateinamerikanischen Diktaturen.

Es stimmt, dass wir in Kuba außergewöhnliche Früchte haben, und es ist wahr, dass sie über Jahrhunderte verwendet wurden, um das unkomplizierte und wunderbare Leben in den exotischen Tropen zu illustrieren. In diesem Sinne sind viele Klischees entstanden, vor allem vor dem Hintergrund kolonialer und post-kolonialer Betrachtungsweisen. Andererseits sind die Früchte lange vor diesen Klischees von den Einheimischen geschätzt und im Kontext der afro-kubanischen Religion oder als Motive innerhalb unterschiedlicher künstlerischer Ausdrucksformen verwendet worden. Früchte, Palmen, Blumen, Vögel und das Meer waren für viele kubanische Künstler Objekte der Obsession. Eine ganze Generation von Künstlern hat leidenschaftlich über sie geschrieben und sie gemalt. Sie glaubten, dass beispielsweise eine Mango oder ein Palmbaum nicht nur Naturelemente sind, die zur „tropischen“ Identität gehören, sondern dass sie vielmehr eine Art und Weise des Seins selbst konstituieren. Nachdem ich nun viele Jahre in Europa lebe, fühle ich mich bereit, diese Form des tropischen „Seins“ in meine Arbeitsweise hineinzubringen und eine „Übersetzung“ zu zeigen, in der das Leben ebenfalls voller Freude erscheint.

In der Ausstellung „In hazard, translated“ werden die Früchte als solche präsentiert, sie werden nicht gemalt oder geformt. Sie werden nur neu angeordnet und den klimatischen Bedingungen des Ausstellungsraums ausgesetzt. Natürlich werden sie beginnen, nach einem Monat zu verrotten, und einige von ihnen werden sich sogar aus den Arrangements herauslösen und auf den Boden fallen. Die Verwandlung der Früchte von wohlschmeckenden und verführerischen Objekten in sich zersetzende Schalen bezieht sich auf einen Prozess der Auflösung. Ich glaube, künstlerische Ideen unterliegen genau diesem Prozess, wenn sie erst einmal ausgestellt werden. Die langsam zerfallenden „Früchte-Skulpturen“ werden in einen Dialog mit „Granite“ treten, einer raumgreifenden Installation, die in der Eingangshalle des Gebäudes platziert ist. „Granite“ besteht aus einer Serie von dreidimensionalen Zeichnungen, die sich auf die Konturen von Grabsteinen beziehen und die in ihrer Gesamtheit eine suggestive Raumzeichnung schaffen.

Die „Tropicália“-Bewegung hat sich genauso wie einige andere lateinamerikanische Bewegungen eingehend mit der nationalen und kontinentalen Identität auseinandergesetzt. Es ist ein Thema, das in jahrzehntelangen Debatten in vielen peripheren Kontexten, einschließlich Lateinamerika, behandelt wurde, meiner Meinung nach bis heute ohne Lösung. Erst kürzlich hat die „Kunstwelt“ die Künstler der konkreten Kunst Lateinamerikas aus den 1950er-Jahren entdeckt, die schnell eine große Wertschätzung gewonnen haben. In den 1950er-Jahren selbst hat sie jedoch niemand in Lateinamerika oder in der Welt wahrgenommen. Damals waren sie in den Augen der Lateinamerikaner zu „europäisch“ und für die Europäer waren sie zu „lateinamerikanisch“. Die Debatte, was einen kulturellen Kontext richtig „repräsentiert“, ist unsinnig. Wir leben in einer Welt, in der spezifische kulturelle Referenzen nicht mehr länger Grenzen bedeuten, sondern vielmehr Brücken.

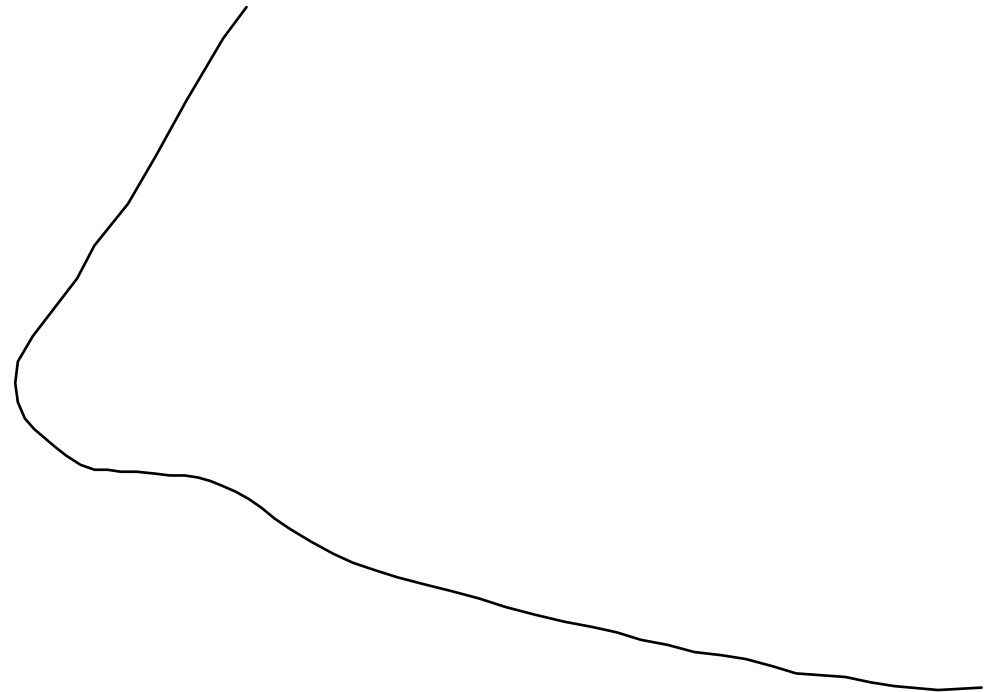
Die Früchte, die ich für die Ausstellung „In hazard, translated“ verwende, sind beispielsweise in Costa Rica oder in Südafrika gewachsen und ich habe sie in einem deutschen Laden gekauft. Wenn wir diesen Prozess richtig verstehen, dann erkennen wir, dass wir in einer Welt leben, in der die Objekte von ihrem ursprünglichen kulturellen Kontext abgetrennt werden. Deshalb könnte es zu einer Gemeinsamkeit werden, dass wir sie alle ohne kulturelle Vorurteile „konsumieren“.

SN: Du hast über den Prozess der Auflösung gesprochen, mit dem künstlerische Ideen konfrontiert sind, wenn sie ausgestellt werden. Genau diese Transformation scheint eine Inspiration für Dich zu sein: Existierende Dinge und Ideen können in eine andere Präsenz verwandelt werden, in eine andere Materialität. Deine Arbeiten erhalten oft eine andere Repräsentation, die von der eigentlichen Idee abweicht. Auf diese Weise schauen die Werke nicht nur in die Vergangenheit zurück, sondern zeigen auch das Bedürfnis, in die Zukunft zu sehen. Kannst Du uns mehr über diese zeitliche Verschiebung innerhalb Deiner Übersetzungen erzählen und über ihre Fähigkeit, einen Blick auf zukünftige Entwicklungen zu werfen?

DH: In früheren Texten habe ich den Prozess der Transformation als eine Folge von Veränderungen beschrieben, die oft durch die Befragung einer „Realität“ ausgelöst wird. Das

Kunstwerk besitzt in sich selbst eine Zeitverdichtung, in der alle drei Zeitdimensionen auf einmal sichtbar werden: Das Kunstwerk entsteht in der Vergangenheit (im Atelier des Künstlers), es existiert in der Gegenwart (in der Ausstellung), und von diesem Augenblick an muss es seine Präsenz in der Zukunft behaupten (in der Kunstgeschichte). Eine künstlerische Idee beinhaltet stets eine Transformation, die unanimierte Objekte zu animierten macht, das heißt, sie werden lebendig. In dem Moment, in dem ein Kunstwerk ausgestellt wird, wird es „kontaminiert“ mit verschiedenen Elementen. Diese Elemente können die Wahrnehmung oder die Interpretation betreffen. Dies muss nicht notwendigerweise ein negativer Prozess sein, aber wir sollten uns bewusst machen, dass ein ausgestelltes Kunstwerk unkontrollierbaren Kräften ausgesetzt ist und sich dadurch schließlich in etwas anderes verwandelt.

In einem kürzlich publizierten Text zu meiner Arbeit spricht Timotheus Vermeulen über die Notwendigkeit, die Multiplizität unserer gegenwärtigen Zeit anzuerkennen. Auf diese Weise können wir ein vielschichtiges Verständnis aufbauen und unterschiedliche Leseweisen in Beziehung zu etwas entwickeln, was auf den ersten Blick ein einzigartiges und isoliertes Ereignis zu sein scheint.² Meine Ideen sind an sich unvollständig und unbeendet. Sie enthalten etwas Abwesendes oder Fragmentiertes. Oft können die Erzählungen, die hinter meinen Objekten stehen, nicht gelesen werden, weil sie schweben oder begraben sind. Sie existieren irgendwo ober- oder unterhalb der Objekte, die man im Ausstellungsraum betrachtet. Ich kann aber versichern, dass diese Erzählungen auf jeden Fall da sind und dass sie real sind.



¹ Der Strukturalismus umfasst ein theoretisches Paradigma in der Soziologie, der Anthropologie und in der Linguistik. Er postuliert, dass die Elemente der menschlichen Kultur in Bezug zu einem übergreifenden System verstanden werden müssen. Er beschäftigt sich mit der Untersuchung von Strukturen, die allen menschlichen Handlungen wie Denken, Wahrnehmen und Fühlen zugrunde liegen.

² Timotheus Vermeulen, „Ways of knowing – The sculptures, installations and drawings of Diango Hernández“, Frieze Magazine, Nr. 159, London, Nov./Dez. 2013.

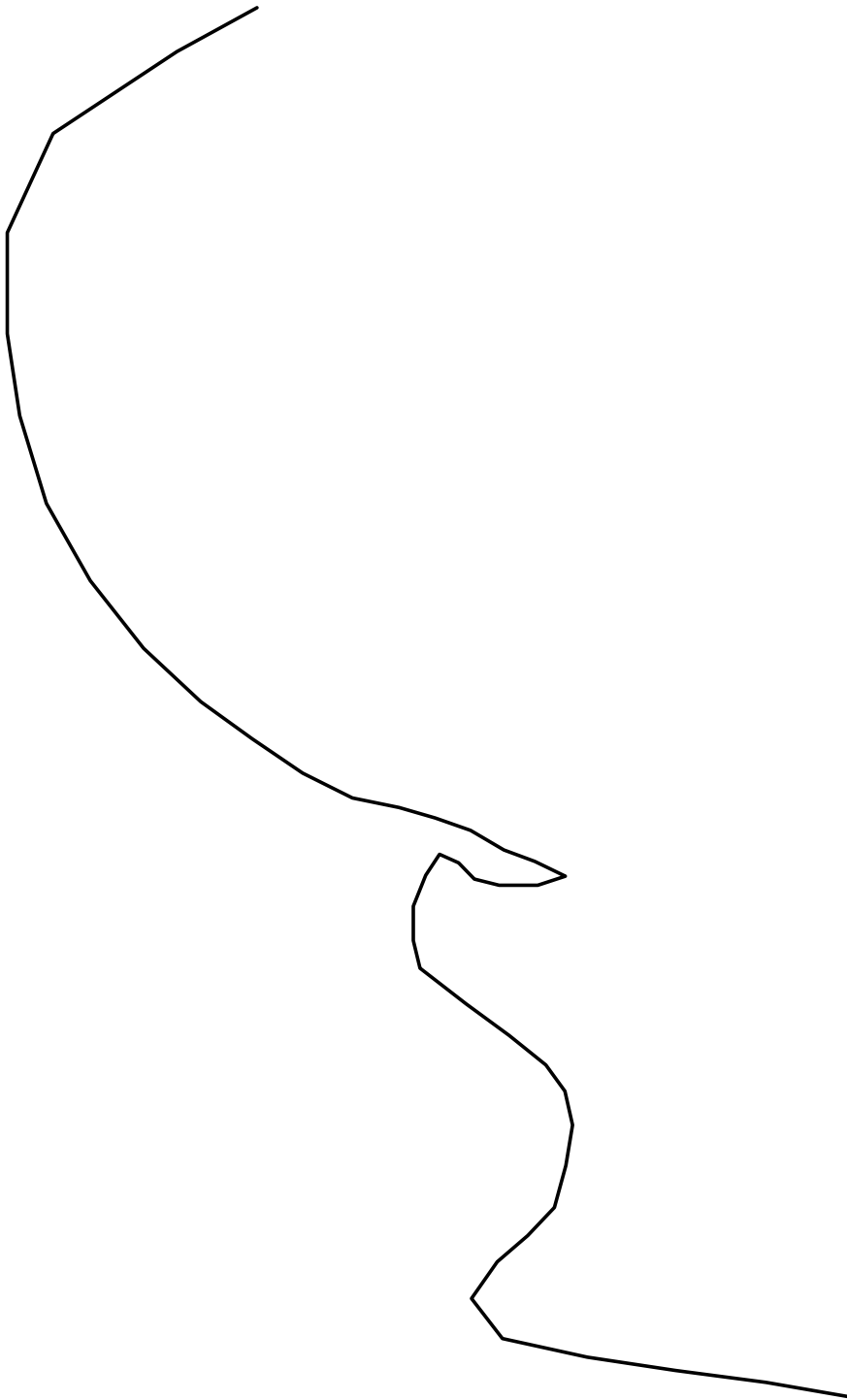
Simone Neuenschwander in conversation with Diango Hernández

Simone Neuenschwander: Your exhibitions and works often start with a personal memory that you connect further with differentiated readings of incisive events of the 20th century. What importance does this relation between the individual and the universal have for you, and how essential is it in the context of your show “In hazard, translated” at the Kunstverein Nürnberg?

Diango Hernández: The Latin root of discourse is “discursus”, which means “running to and from”. I love to think that what I do as an artist is precisely that — discourse clearly includes two main spatial concepts: origin and destination. In that context, discourse can be seen as a trajectory that develops while moving back and forth between a departure and an arrival point. Since 2003 when I left Cuba, I have been traveling there both physically and mentally, and during those trips I have collected many objects, some real and others (the majority) imaginary. The value these objects hold for me is how they keep me reflecting over unspoken accounts, mostly on personal stories that no one has “seen” but me.

But how could I tell these personal stories, and most importantly, how could people read them? With “In hazard, translated”, I finally decided to grant space to my ideas about the concept of “translation” in which “equivalence” plays a large role. With this exhibition I offer different perspectives on translating and its importance, especially in regards to “alien” cultural and socio-political realities. It is only with a good translation that the point of departure can become the destination in itself — in other words, it’s via translating that we are able to realize that the “alien” stories of mine are in fact the same as yours. As English poet and literary critic John Dryden observed, “translation is a type of drawing after life...”.

SN: In your work the drawing, and more specifically the “line”, seems to occupy a crucial position. Your drawings trace existing objects, models or architectures and condense and abstract them into an alternative form that brings an idea or vision into real existence. In your exhibition, you present different drawn lines that refer to the routes of the hurricanes that regularly strike the coast of Cuba. The shape of the lines point to the real historical incidents; at the same time, they possess a symbolic meaning, recalling the violent force of tropical storms that



results in a paralysis of social life for a certain time, while simultaneously envisioning the fragility of the individual when faced with uncontrollable situations. How did your initial interest in the translation of hurricanes develop, and how is it associated with your concern for speaking about different cultural realities?

DH: You are right; simple lines attract me — the presence of a line suggests the shape of a body that can be attached to it. I prefer in most cases to present only “naked” lines, which in my opinion potentially open up a larger spectrum of bodies that we can imagine to “dress” the lines with. My interest in lines comes from my fascination with Structuralism, especially the structural linguistics of Ferdinand de Saussure.¹ I like to think that if we find the line that exists underneath the body of things, we can easily determine what makes us similar to one another.

The hurricane tracks are simple diagrams, in which we can perceive the hurricane’s trajectory. In the end what we see is a simple line that has been produced using a coordinates system that traces, step-by-step, the movement of the hurricane’s eye. No sign of emotionality is present within any of these diagrams, they are representations of “data” that produce a universal object, a type of drawing that everybody can read. I have approached this “universal quality” of structural drawings before, and I have realized that such drawings are tools — in fact elements of language — and as such, they help us build different possibilities. For this exhibition I have drawn hurricane tracks directly on the Kunstverein walls. The lines, once isolated from their original coordinates, automatically lose their “universal” quality; they become an abstraction.

The challenge for me created by the hurricane track is how is it possible to translate a huge cataclysm into such a simple form? The “integration” of a hurricane track with this particular building has massive connotations for me. Huge events can be indeed translated into simple lines, but can we experience in a line the full implications of a catastrophe? On one of the second floor walls in the interior hall of the building that hosts the Kunstverein Nürnberg can be found an almost invisible mural. Though the wall has been painted

over and over again, we are still able to see some remaining lines that help us piece together the complete mural: a scene from a farm that depicts a happy, productive work day. On my first visit to the Kunstverein Nürnberg I immediately became interested in this object. We later researched it but couldn’t find out its complete story: certainly it was made during the 1940’s, though exactly when and by whom remains a mystery. The discovery of that mural is the reason I am using the actual walls of the gallery space.

A natural cataclysm is by itself not related with any form of ideology; it happens due to natural forces and can only be predicted up to a certain extent. Besides all the calamities brought on by events like hurricanes, they can also produce positive outcomes — one important one is how they bring people together. Under their devastating influences, people understand each other’s circumstances and problems and are willing to contribute and help out without asking for remuneration. The spirit that a natural catastrophe sparks is unique and transcends people’s political or ideological differences. For a few days after the passing of a hurricane, living in a city makes sense again; after those few days are gone is when “the real hurricane” called ordinary life hits us again.

There is a schematic image that gathers all the retired Atlantic hurricanes that have been registered until today, and this image is quite troubling as you can hardly see the island of Cuba. It’s hidden underneath hundreds of lines: indeed hundreds of hurricanes have past by the island, leaving behind only misery. The figure of the hurricane is already a recurrent topic in my work, especially in my writings — often I think that the Cuban revolution is nothing else than a hurricane that decided to go nowhere else and stay inside the island forever.

SN: In your show the motif of the hurricane is also closely connected with the figure of the tropical fruit, the image of which seems to allude to the historical and often colonial perception of Cuba as a “tropical” island, a place of desire. The utilization of fruit in your work reminds me of the Latin American “Tropicália” movement of the 1960s and 1970s, in which the assimilation of ideas from one culture

into another is not a haphazard process of copying but rather generates new and subversive translations. Why was it important for you to take up the image of the tropical fruit and why did you decide to present them here as real objects?

DH: I have decided to include more 'tropical elements' in the conceptual scheme of the exhibition in order to examine them carefully. The "tropical fruit" represents multiple meanings. Some of them are very complex, like the one connected with "The Fruit Company, Inc." in which we can trace the history of monocultures in relation to early 20th century American capitalism, and from that point on we could deduct the origin of the "Banana republic" and its clear connection to Latin American dictatorships.

It is true that we have extraordinary fruits in Cuba, and it is also true that they have been used for centuries to illustrate the uncomplicated and wonderful life of the exotic tropics. In this sense many clichés have been produced mostly for colonial or post-colonial purposes. On the other hand, before all these clichés were created and exploited, fruits were already "venerated" by the locals and used in many different contexts, from Afro-Cuban cults to various manifestations of art. Fruits, palm trees, flowers, birds and the sea have been objects of obsession for many Cuban artists. Entire generations have painted and written about them with passion, believing that mango or royal palm trees, for instance, are not just elements that belong to the "tropical" identity, but in fact constitute a way of being. After many years living in Europe, I feel ready to bring that form of tropical "being" into my practice and to show a "translation" in which life is rather a joyful event.

Fruits will be presented in 'In hazard, translated' as such; they won't be painted or cast; they will only be rearranged and exposed to the climatic conditions of the exhibition space. Naturally, after a month they will rot, and some of them will even fall from their arrangements to the gallery floor. The transformation of the fruits from tasty and seductive objects into rotten shells relates to the process of decomposition that I believe artistic ideas suffer once they have been exhibited. The decomposing 'fruit sculptures' will

enter into dialogue with "Granite", a larger installation placed in the building's entrance hall. "Granite" consists of a series of three-dimensional drawings of tombstones that all together create a very suggestive spatial drawing.

The "Tropicália" movement, like some other Latin American movements, has dealt extensively with national / continental identity issues. These matters have occupied decades of debate in many peripheral contexts including that of Latin American — in my opinion without any resolution until today. Recently the "art world" has discovered the Latin American concrete artists from the 1950's, and they have rapidly been welcomed and valued, but back in the 1950's nobody in Latin America or in the world acknowledged them. At the time, in the eyes of Latin Americans, they were too 'European', and for the Europeans they were too 'Latin American'. Thus the debate about what can properly "represent" a cultural context is pointless. We live in a world where specific cultural references are no longer frontiers; they are instead bridges.

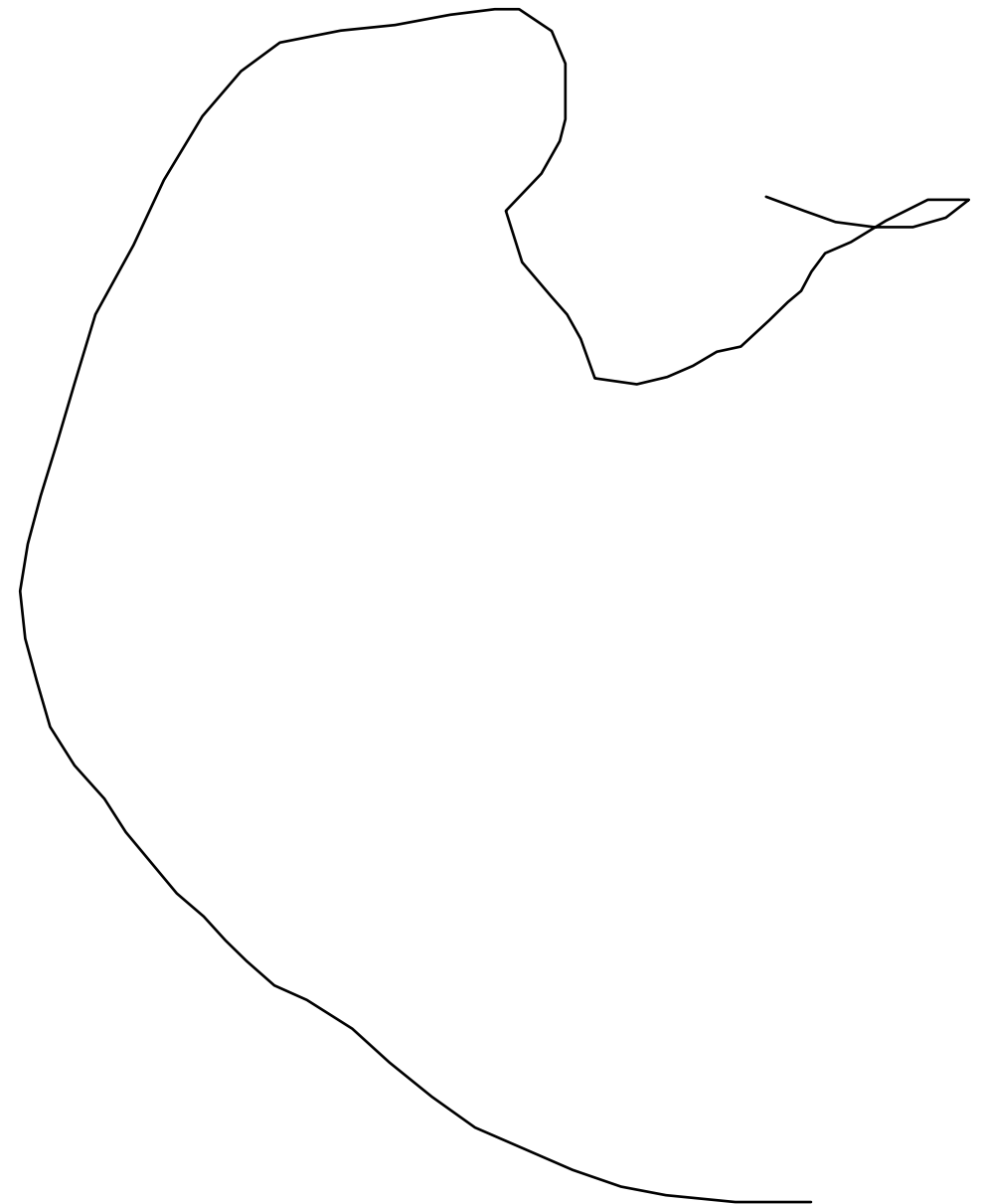
The fruits I am using for "In hazard, translated" have likely been grown in Costa Rica or South Africa, and I have bought them in a German market. If we understand that operation properly, we can clearly see that we live in a world where the object has been detached from its cultural origin; therefore, it can become a common reference that we can all 'consume' without having any cultural prejudice about it.

SN: You talked about the process of decomposition that artistic ideas are confronted with once they have been exhibited. It seems that exactly this transformation is a source of inspiration for you: existing things and ideas that can be changed into another presence, into another materiality. Your works often present an altered representation that is different from their initial idea. In this way, they not only look back to past events, but also feature the need to read into the future. Could you tell us more about this temporal shift within your translations and about their ability to take a glance toward future developments?

DH: In previous texts I have described that process of transformation as a chain of changes that is often triggered by questioning a "reality". The art object inherently contains within itself a particular time compression in which the three

dimensions of time are visible at once. In other words, the art object is created in the past (the artist's studio), exists in the present (the exhibition) and from that moment on needs to claim its presence in the future (art history). A valid artistic idea embodies transformation, and as a result, inanimate objects become animated; they are alive. The very moment at which an art object of any kind is exhibited, it becomes "contaminated" with different elements, some related to perception and others to interpretation. This is not necessarily a negative process, but we should be aware that in exhibiting an object we expose it to non-controllable elements that eventually transform it into another thing.

In a recent text about my work, Timotheus Vermeulen talks of the need to acknowledge the multiplicity of our time; in doing so we can construct multiple understandings and expand the possibilities of something that appears to be a single and isolated event.² My ideas are fragmented "per se", uncompleted and unfinished; there is something absent and broken in my unfolding. Often the stories behind my objects can't be read because they are either floating or buried: they live somewhere above or under the objects you see in the exhibition space. But what I can tell you for sure is that these stories are there and they are real.



¹ Structuralism is a theoretical paradigm in sociology, anthropology and linguistics positing that elements of human culture must be understood in terms of their relationship to a larger, overarching system or structure. It works to uncover the structures that underlie all the things that humans do, think, perceive, and feel.

² Timotheus Vermeulen, „Ways of knowing – The sculptures, installations and drawings of Diango Hernández“, Frieze Magazine, No. 159, London, Nov./Dec. 2013.

**kunstverein
nürnberg** albrecht
dürer
gesellschaft

kunstvereinnuernberg.de
T. + 49 (0) 911 241 562
F. + 49 (0) 911 241 563
Kressengartenstraße 2
90402 Nürnberg

Dieses Heft erscheint anlässlich /
This booklet is published on the occasion of:

Diango Hernández
„In hazard, translated“
01.03.2014 – 11.05.2014

Impressum / Colophon

Herausgeber / Editor: Kunstverein Nürnberg – Albrecht Dürer Gesellschaft | Korrektorat / Proofreading: Douglas Boatwright, Patrick Schär | Übersetzung / Translation: Simone Neuschwander | Gestaltung / Graphic design: Büro Unfun, Nürnberg | Druck / Print: Louko Druck GmbH, Nürnberg | Abbildungen / Illustrations: Diango Hernández, Flora-1963, Diane-1955, Agnes-1972, Donna-1960, Grazie-1959, Marilyn-1995 (alle 2014). Courtesy the artist & Captain Petzel, Berlin.

© 2014, Diango Hernández &
Kunstverein Nürnberg – Albrecht Dürer Gesellschaft

Die Ausstellung von Diango Hernández wird unterstützt von /
The exhibition is supported by:



Ständige Partner des Kunstvereins / Constant partners of
the Kunstverein:



Dank an die weiteren Partner / Thank to our other partners:

