

Bremond Capela

13 rue Béranger 75003 Paris
info@bremondcapela.com
+ 33 9 70 66 99 26

L'insularité prend tout son sens
Nous retrouver entourés d'eau
Nous découvrir sans terre continentale
Partager ce fantôme avec toi,
la soif d'un foyer jamais visité
Sofía Salazar Rosales

L'insularité prend tout son sens... is the title of Sofía Salazar Rosales' first solo exhibition in Paris. The title points to one of the exhibition's central concerns: locating oneself—bodily and in spirit. In a recent poem written to accompany her journey, and that of the person she loves and who loves her, toward a territory woven into her lineage, she writes: “Habitar lo desconocido / Ya no más en lugares que poco a poco nos pertenecen como París / Sino uno de los lugares de donde viene mi ombligo vulnerable.” (To inhabit the unknown / no longer in places that little by little come to belong to us, like Paris / but in one of the places from which my vulnerable navel comes.)

For several years now, Salazar Rosales has devised forms that carry stories of movement—or more precisely, of diasporic detours. Detour is intrinsic to diasporic experience; it is what articulates its complexity. These are necessary detours, at work and for life: they constrain, they compel, and they are passed on, from one body to another. In Sofía Salazar Rosales' sculpture and installation, fruits and flowers are torn up and transplanted in cargo planes; so are the complicit-captive packaging systems that enable such transport; then the migration of materials and commodities; and finally the migration of forms—their slides and modulations, their aesthetic sense—constantly reworked to narrate diasporic detours and let us hear their vibration.

The exhibition begins in the gallery courtyard: a way for Salazar Rosales to set a landscape, to project herself and us into it, and to let the longing for a never-visited home, a never-inhabited place, permeate. It is a story between ancestors and plants. It is the story of a tree: the *yagrumo*. A pale apparition within a frenetic tropical green, shaggy with filaments that turn it into a chromatic signal—leading, once upon a time, *cimarrones* toward the *palenques*¹. It no longer leads: that story belongs to the past; and yet the tree remains. It recalls the possibility of a safe place that once existed somewhere in the infernal time of the colonial empire. Here, contemporary *yagrumos* broadcast the persistent fantasy—and the concrete potential—of a safe haven within the globalized violence we inhabit. The trees have become sculptures (copper, electroforming, oxidation, aluminum): urban trees planted in bottles, the heavy kind from cities without potable water. They mingle with acclimatized plants—Parisian *poco a poco*, Parisian “by sheer insistence”—whose itineraries we can only guess.

What occupies the first room is, at first, a refusal, a holding-at-bay: a gate whose troubled ornamental softness only reveals its materiality up close. It is a Cuban memorial vestige and an optimization of materials—a recurring gesture in Salazar Rosales' practice. It is also an illuminated representation of fear, keeping at a distance those who might steal from you. Made of cardboard, sugared with paraffin, it carries what the Ecuadorian philosopher Bolívar Echeverría theorized, in his Marxian critique, as a structural social comportment—both shelter and weapon—for the individual caught in capital's logic and unable to step outside it: an *ethos baroque*² that is also a creativity proper to Latin American culture, a way to think an “after” to capitalist modernity³. In one image: a lace doily draped over a TV set. In Sofía's eye, it is these property gates—bearing a North African grace, traveling through Spain, and, suddenly, around a corner, declaring a syncretic fidelity to the *orishas*⁴, painted in the same rhythmic palette that summons them, the same as the colors beading Sofía's bracelets—securing a double protection, material and immaterial.

1 Fugitive enslaved people who joined the sites of the first structured maroon communities.

2 See Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, Mexico, Ed. Era, [1998] 2000; and ‘La clave barroca en América Latina,’ lecture delivered at the Latin American Institute, Freie Universität Berlin, November 2002.

3 See Noémie Losada, ‘Bolívar Echeverría: discours critique et philosophie de la culture,’ *Contretemps, journal of communist critique*, 19 October 2016 (online: <https://www.contretemps.eu/losada-bolivar-echeverria/> – last accessed 29 July 2025).

4 The *orishas*, or *orixás*, are divinities originating in West Africa, more specifically within Yoruba religious traditions. They are present in several African countries as well as in many parts of the Americas, where they were carried through the histories of enslaved populations.

Bremond Capela

13 rue Béranger 75003 Paris
info@bremondcapela.com
+ 33 9 70 66 99 26

*L'insularité prend tout son sens
Nous retrouver entourés d'eau
Nous découvrir sans terre continentale
Partager ce fantôme avec toi,
la soif d'un foyer jamais visité*
Sofía Salazar Rosales

This gate (a copy of an existing one in Cuba) is not solely baroque; it negotiates between curves and another, unsymmetrical, sharp-edged geometry—an afterimage of other ideologies and of modernity's systemic loves⁵. Around this manifesto of thwarted hospitality stand other sculptures: the “hugs⁶”, conceived as properly Parisian embraces—evocations of the expanded metal sheets one encounters in a city under repair. Here, the sheet metal has softened, folded in on itself; it is re-inforced with cardboard tears and dusted with metal powder. A trompe-l'œil searching for where its force has gone, it reveals, in its pleats, the same strings of bicolored beads as in those bracelets.

At the end of a corridor, a scaffolding. It cuts through the final wall; an idea of scaffolding, a silhouette, a storefront under renovation, a flayed façade. It becomes the support and display for other works: a large patchwork dress—partly schematic, unfinished—summons the memory of a real object, a doll Salazar Rosales once owned, the only toy to arrive from that place she did not inhabit, a toy she rejected. What remains now is the sadness of that rejection, the idea of a phantom, the image of small fabric fragments that once composed the dress and now evoke “how things are repaired in Cuba.” Nearby, paper sculptures stand like the sad skeletons of palms; braided bead meshes cradle petrified bananas and metal-cast residues of banana stems (where the fruit fastens to the rachis): witnesses to uprooting, witnesses to the journey. Finally, on a metal platform that may make our steps resound—and perhaps even let a hint of reggaeton ring—we avoid walking on a delicate ground made from the relics of melted votive candles (another evocation of the circularity of those colored jewels). Along this sheet-metal path—which also marks, for the artist, the capitalist urgency to replace vernacular materials in order to accelerate global exchange without end—we approach a new series of sculptures: the machetes. Composed of jingle bells, with beads, they belt an invisible warrior. They summon memories of machete attacks during Cuba's Ten Years' War, tracing the itinerary of an imported object that shifted from a tool used in sugarcane fields to a weapon of combat; they also recall the presence of machetes in Santería. Ambivalent arms—first weapons of liberation when firearms were unavailable—celebrated in the poetry of independence, here they converse with banana packagings that bronze, this time, has rendered immortal. On one, a fugitive drawing appears in adhesive tape: schematic banana leaves, like those printed on a shipping box. Each blade of the foliage, vulnerable, is about to be lost, to come apart. A leaf fragmented forever. And your imperceptible breath against uprooting.

My own experience of the diasporic detour makes me feel, with particular intensity, the vibration of each object I have just described—the memory of having met them, the anticipation of getting to know them; this is what this text is written with.

Eva Barois De Caemel, July 2025

⁵ At CAPC Bordeaux, the exhibition *Amour Systémique* (April 2023–January 2024, curated by Cédric Fauq) unfolded an exploration of the motif of the grille, opening up a space for reflecting on the ideologies and fictions this figure has conveyed—and still conveys—across art and politics.

⁶ Works from the series entitled “What does the city hide in a hug?”

Bremond Capela

13 rue Béranger 75003 Paris
info@bremondcapela.com
+ 33 9 70 66 99 26

L'insularité prend tout son sens
Nous retrouver entourés d'eau
Nous découvrir sans terre continentale
Partager ce fantôme avec toi,
la soif d'un foyer jamais visité
Sofía Salazar Rosales

L'insularité prend tout son sens... est le titre de la première exposition monographique à Paris de Sofía Salazar Rosales. C'est un titre qui indique l'une des préoccupations de sa proposition : se situer ; physiquement et avec son âme. Dans l'un de ses poèmes récents, écrit pour accompagner son déplacement et celui de la personne qu'elle aime et qui l'aime vers un territoire qui fait partie de l'histoire de son ascendance, elle dit « *Habitar lo desconocido/Ya no más en lugares que poco a poco nos pertenecen como París/Sino unode los lugares de donde viene mi ombligo vulnerable* ». (Habiter l'inconnu/Non plus en des lieux qui peu à peu nous appartiennent comme Paris/Mais l'un des lieux d'où vient mon nombril vulnérable).

Depuis plusieurs années Sofía Salazar Rosales invente des formes qui contiennent des récits de déplacements, ou, plus précisément, des récits de détours diasporiques. Des détours qui sont le propre de l'expérience diasporique, ceux qui définissent sa complexité. Détours actifs, toujours au travail et pour la vie ; qui contraignent, qui obligent, et qu'on lègue, d'un corps à l'autre. Dans les sculptures et les installations de Sofía Salazar Rosales, ce sont les fruits et les fleurs arrachés et transplantés dans les avions cargos ; mais aussi les emballages complices-captifs de ces transports ; mais aussi la migration des matériaux et des matières premières ; et enfin la migration des formes (les glissements et les modulations de leur esthétique, le sens de cette esthétique), qui sont sur le métier pour raconter les détours diasporiques et nous faire entendre leur vibration.

L'exposition commence dans la cour de la galerie, c'est un moyen pour Sofía Salazar Rosales d'installer un paysage, de s'y projeter et de nous y projeter, et de faire se diffuser la nostalgie d'un foyer jamais visité et d'un lieu jamais habité. C'est une histoire entre des ancêtres et des végétaux. C'est l'histoire d'un arbre : *le yagrumo*. Le *yagrumo* est une apparition blanche dans un milieu tropical et frénétiquement vert. C'est un arbre chevelu que ses filaments transforment en signal chromatique ; alors il guide les *cimarrones* vers les *palenques*¹. Il ne guide plus, c'est une histoire passée ; mais il est toujours là. Il rappelle la possibilité d'un lieu sûr, qui a existé, quelque part, dans le temps infernal de l'empire colonial. Sofía Salazar Rosales voulait des *yagrumos* contemporains, diffusant le fantasme persistant et la potentialité concrète de l'existence d'un lieu sûr, dans la violence globalisée que nous habitons. Les arbres sont devenus des sculptures (faites de cuivre, de galvanoplastie, d'oxydation et d'aluminium), des arbres urbains, plantés dans des bouteilles, celles trop lourdes des villes sans eau potable. Ils se mêlent aux plantes acclimatées, parisiennes *poco a poco*, parisienne « à force de », et dont on ignore tout du voyage.

Ce qui habite la première salle est d'abord un refus, une mise à distance : une grille à la douceur ornementale trouble, dont on comprend la matérialité en s'approchant. Elle est vestige mémoriel cubain, elle est optimisation des matériaux, un geste récurrent chez Sofía Salazar Rosales. Elle est aussi une représentation, enluminée, de la peur. Elle tient à distance ceux et celles qui pourraient vous voler. Faite de carton, sucrée de paraffine, elle charrie un *ethos baroque*² qui vient manifester ce que le philosophe équatorien Bolívar Echeverría présentait dans son analyse critique marxiste comme un comportement social structurel, à la fois refuge et arme, pour l'individu aux prises avec la logique du capital et dont il ne peut s'extraire.

L'*ethos baroque* existe aussi comme une créativité propre à la culture latino-américaine permettant de penser « l'après » de la modernité capitaliste³. En une image, il pourrait être un napperon brodé sur un poste de télévision. Dans l'œil de Sofía, il est ces grilles, celles de la propriété, manifestant leur grâce nord-africaine, leur voyage espagnol, puis

1 Les esclavisé.e.s fugitif.ve.s qui rejoignent les lieux des premières communautés structurées d'esclavisé.e.s marron.ne.s.

2 Voir Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, Mexico, Ed. Era, [1998] 2000 et « La clave barroca en América Latina », conférence donnée à l'Institut latino-américain de l'Université libre de Berlin en novembre 2002.

3 Voir Noémie Losada, « Bolívar Echeverría : discours critique et philosophie de la culture », *Contretemps, revue de critique communiste*, 19 octobre 2016 (en ligne : <https://www.contretemps.eu/losada-bolivar-echeverria/> – dernière consultation le 29 juillet 2025).

Bremond Capela

13 rue Béranger 75003 Paris
info@bremondcapela.com
+ 33 9 70 66 99 26

*L'insularité prend tout son sens
Nous retrouver entourés d'eau
Nous découvrir sans terre continentale
Partager ce fantôme avec toi,
la soif d'un foyer jamais visité*
Sofía Salazar Rosales

soudain, au détour d'une rue, leur fidélité synchrétique aux orishas⁴, puisque les voilà peintes de la même rythmique colorée qui les convoque, celle qui orne les bracelets de Sofia, assurant soudain une double protection, matérielle et immatérielle. Cette grille-là (qui est comme la copie d'une grille qui existe, à Cuba) n'est d'ailleurs pas que baroque, elle négocie entre les courbes et une autre géométrie pleine d'arrêtes mais non symétrique, souvenir d'autres idéologies et des amours systémiques⁵ de la modernité. Autour de ce manifeste d'hospitalité contrariée, d'autres sculptures: les « hug⁶ », conçues comme des accolades proprement parisiennes, des évocations de la tôle armée qu'on rencontre dans la ville en réparation. Ici, la tôle s'est attendrie, repliée, amollie ; elle est « armée » de larmes en carton et pulvérisée de poudre de métal. Trompe-l'œil qui cherche où est passée sa force, elle dévoile, dans ses replis, les mêmes enfilades de perles bicolores que ceux des bracelets.

Puis, à l'issue d'un corridor, un échafaudage. Il traverse l'ultime cimaise, il est une idée d'échafaudage, une silhouette, une vitrine en travaux, une façade désossée. Il devient le support et le présentoir d'autres œuvres : une grande robe en patchwork, en partie schématique elle aussi, inachevée, amène le souvenir d'un objet réel, une poupée qu'a possédée Sofia, le seul jouet venu de ce lieu qu'elle n'habitait pas, un jouet qu'elle a rejeté. Aujourd'hui, il lui reste la tristesse du rejet, l'idée d'un fantôme, l'image de ces petits fragments de tissu qui composaient la robe et qui évoquent désormais « comment les choses sont réparées à Cuba ». Il y a aussi des sculptures en papier qui sont comme des squelettes tristes de palmiers ; des mailles en perles tressées qui contiennent des bananes pétrifiées et des résidus de tiges de bananes (là où le fruit s'attache au rachis) monumentalisés dans le métal : des témoins de l'arrachement, des témoins du voyage.

Enfin, sur une plateforme en métal qui fera peut-être résonner nos pas et peut-être tinter du reggaeton, nous éviterons de marcher sur un sol délicat fait des reliques de la fonte de bougies votives (encore une évocation de la circularité des bijoux colorés). Sur ce chemin de tôle, qui indique aussi, pour l'artiste, l'urgence capitaliste consistant à remplacer les matériaux vernaculaires pour accélérer sans fin l'échange global, nous nous approcherons d'une nouvelle série de sculptures : les machettes. Celles-ci sont faites de grelots, incrustées de perles et elles ceignent un guerrier invisible. Elles convoquent la mémoire des attaques à la machette de la guerre des Dix Ans à Cuba, le parcours d'un objet importé qui a transité de son statut d'outil utilisé dans les champs de canne à sucre à celui d'arme de combat. Elles rappellent aussi la présence des machettes dans le culte de la Santería. Armes ambivalentes, armes de libération premières fautes d'armes à feu, célébrées en poésie par les indépendantistes, elles dialoguent ici avec quelques emballages de bananes que le bronze, cette fois-ci, a rendu immortelles. On y aperçoit un dessin fugitif, fait de sparadrap. Il est prêt à s'envoler. Il représente les feuilles schématisées d'un bananier telles qu'on les voit sur un carton d'emballage. Chaque lame du feuillage, vulnérable, va se perdre, se disjoindre. Une feuille fragmentée pour toujours. Et ton souffle imperceptible contre le déracinement.

Ma propre expérience du détour diasporique me fait sentir très fort la vibration de chacun des objets que je viens de vous décrire. Le souvenir de les avoir rencontrés, l'attente de faire leur connaissance ; voilà avec quoi ce texte a été écrit.

Eva Barois De Caével, juillet 2025

4 Les *orishas*, ou *orixás*, sont des divinités originaires d'Afrique de l'Ouest, et plus précisément des traditions religieuses yorubas. On les retrouve dans plusieurs pays africains ainsi que dans de nombreux pays américains, où ils ont été introduits par les populations mises en esclavage.

5 Au Capc, à Bordeaux, l'exposition « Amour Systémique » (avril 2023-janvier 2024, commissariat de Cédric Fauq) proposait une exploration du motif de la grille et ouvrait un espace de réflexion sur les idéologies et fictions que ce motif a véhiculées et véhicule dans les champs de l'art et du politique.

6 Des œuvres de la série intitulée « What does the city hide in a hug ? ».