

EL LARGO CAMINO A XICO  
THE LONG ROAD TO XICO

Maria Thereza Alves

1991



2015



# EL LARGO CAMINO A XICO THE LONG ROAD TO XICO

Maria Thereza Alves

1991

⋮

2015

Edición a cargo de Pedro de Llano / Edited by Pedro de Llano



Centro Andaluz de Arte Contemporáneo  
CONSEJERÍA DE CULTURA

**25CAAC**  
AÑOS  
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo 1990 - 2015

*SternbergPress* ✨

# ÍNDICE

- 7 \_ **El retorno de Quetzalcóatl**  
Pedro de Llano
- 42 \_ **Trabajando por el reconocimiento y los derechos de los pueblos indígenas (1979)**  
Maria Thereza Alves
- 45 \_ ***Ningún lugar***
- 51 \_ ***Virginia/Veracruz***
- 57 \_ **21 de noviembre, 1993**  
Maria Thereza Alves
- 61 \_ ***Dimensión menos uno: Reflejos del río Zinneke***
- 73 \_ ***Semillas del cambio***
- 117 \_ ***Diothio Dhep (El pequeño cementerio)***
- 117 \_ ***Tiempo, comercio y plusvalía***
- 123 \_ ***¿De qué color es una rosa alemana?***
- 131 \_ ***Bruce Lee en la tierra de Balzac***
- 135 \_ ***Comercio justo de cabezas***
- 139 \_ ***Oculésica***
- 143 \_ ***Tchám Krai Kytōm Pandā Grét/La exhibición masculina en poblaciones europeas***
- 147 \_ ***Iracema (de Questembert)***
- 151 \_ ***Diccionario krenak-portugués***
- 157 \_ ***Esto no es un albaricoque***
- 163 \_ **Canibalismo en Brasil desde 1500**  
Maria Thereza Alves
- 187 \_ ***Más allá de la pintura***
- 200 \_ ***Aquí***
- 211 \_ ***Flora silvestre no rechazada***
- 218 \_ ***El retorno de un lago***
- 237 \_ **El retorno de un lago: arte contemporáneo y ecología política en México**  
T. J. Demos
- 263 \_ ***“Cuando vengan, huye...”***
- 267 \_ ***Metaplasmos***
- 271 \_ LISTADO DE EXPOSICIONES
- 279 \_ BIBLIOGRAFÍA

# CONTENTS

- 31 \_ **The Return of Quetzalcoatl**  
Pedro de Llano
- 43 \_ **Working for the Rights and Recognition of Indigenous Peoples (1979)**  
Maria Thereza Alves
- 49 \_ **NoWhere**
- 55 \_ **Virginia/Veracruz**
- 59 \_ **November 21, 1993**  
Maria Thereza Alves
- 71 \_ **Minus One Dimension: Zinneke Reflections**
- 75 \_ **Seeds of Change**
- 121 \_ **Diothio Dhep (Le petit cimetière)**
- 121 \_ **Time, Trade, and Surplus Value**
- 129 \_ **What Is the Color of a German Rose?**
- 132 \_ **Bruce Lee in the Land of Balzac**
- 137 \_ **Fair Trade Head**
- 141 \_ **Oculesics**
- 145 \_ **Tchám Krai Kytõm Pandã Grét/Male Display Among European Populations**
- 149 \_ **Iracema (de Questembert)**
- 154 \_ **Dictionary Krenak-Portuguese**
- 161 \_ **This Is Not an Apricot**
- 178 \_ **Cannibalism in Brazil since 1500**  
Maria Thereza Alves
- 199 \_ **Beyond the Painting**
- 209 \_ **Ici**
- 217 \_ **Unrejected Wild Flora**
- 221 \_ **The Return of a Lake**
- 255 \_ **The Return of a Lake: Contemporary Art and Political Ecology in Mexico**  
T. J. Demos
- 265 \_ **“When they come, flee...”**
- 269 \_ **Metaplasmos**
- 271 \_ LIST OF SOLO AND GROUP EXHIBITIONS
- 279 \_ BIBLIOGRAPHY



# El retorno de Quetzalcóatl

Pedro de Llano

El trabajo de Maria Thereza Alves suele presentarse bajo la etiqueta de lo “poscolonial” pero, siendo esto cierto, no resulta suficiente para definirlo de manera exhaustiva. Fundamentalmente por dos motivos. Primero, porque, como ella misma sostiene, todavía no vivimos una etapa poscolonial: al menos en América Latina<sup>1</sup>. ¿Puede hablarse de poscolonialismo cuando los niños indígenas sufren tasas de desnutrición superiores a las de los no-indígenas? ¿Puede hablarse de poscolonialismo cuando idiomas milenarios se desvanecen sin que nadie haga nada por evitarlo? ¿Puede hablarse de poscolonialismo cuando México, la nación con mayor población indígena, ha sido gobernada en su mayoría por descendientes de europeos, al margen de contadas excepciones, como Benito Juárez? En estas condiciones, parece razonable decir que no, que no tiene sentido hablar de poscolonialismo. Mientras las cosas sigan así, el poscolonialismo será una teoría o una utopía.

El segundo motivo por el que resulta equívoco aplicar sistemáticamente el término “poscolonial” a la obra de María Thereza Alves es aún más evidente: porque su obra no trata sólo ese tema. Lo que sucede, más bien, es que los discursos poscoloniales han ejercido una gran influencia en su mirada, que le ha servido como marco de referencia para crear una representación poética de la realidad, que pretende hacer visible y conservar, al menos en el ámbito estético, fragmentos de idiomas, historias, gestos, miradas, ideas, afectos... que se han perdido y se siguen perdiendo en los contextos coloniales, bajo la apisonadora del capitalismo y la cultura occidental. Desde este punto de vista, el poscolonialismo no es sólo un discurso crítico, de denuncia e indignación, frente a múltiples injusticias presentes y pasadas, sino, sobre todo, una plataforma coherente desde la que hablar, como artista, sobre la naturaleza, la cultura, la vida y la muerte.

1. Maria Thereza Alves, “Canibalismo no Brasil desde 1500”, publicado por primera vez en el número 4 de la revista digital brasileña *Periódico permanente*, en 2013, e incluido en este catálogo.

Desde el punto de vista de los medios artísticos, su trabajo es radicalmente interdisciplinar, conceptual, anti-formalista. La apariencia de sus obras se materializa siempre en función de los contenidos; en ocasiones resultan sobrias y rigurosas, casi científicas, como sucede en el proyecto *Seeds of Change*, mientras que en otras cambia de registro y se apropia de manera festiva de los lenguajes de la cultura popular, especialmente en *El retorno de un lago*. La narración es otra herramienta recurrente en sus proyectos. Nunca como un relato literal o realista, sino como una ficción implícita en los vacíos que quedan entre los objetos e imágenes que componen sus obras. Su función es persuadir al espectador para aventurarse en el contenido de los archivos e historias que investiga, lejos de toda solemnidad académica.

La política y la poesía se han entrelazado en la carrera de Maria Thereza Alves desde que era muy joven; antes incluso de ser reconocida como artista, tras obtener su título en la escuela Cooper Union, en Manhattan. En 1979 Alves presentó en la 35ª sesión del Comité de los Derechos Humanos de las Naciones Unidas el primer documento que denunciaba las agresiones a los pueblos indígenas en Brasil, en calidad de miembro del *International Indian Treaty Council*. Poco después recibió dos premios de poesía de la *Academy of American Poets* y fue beneficiaria de la beca para jóvenes poetas de la Bucknell University. A los veinticinco años participó en la fundación del Partido Verde brasileño; una organización pionera e influyente a nivel internacional, en un periodo especialmente crítico, con amenazas tan radicales como la guerra nuclear, la tala indiscriminada de los bosques tropicales o la desaparición de la capa de ozono. Cuando todavía era estudiante, Alves participó en Nueva York en la organización de exposiciones y actos culturales, en apoyo del pueblo salvadoreño, que sufría las consecuencias de una cruenta guerra civil orquestada por la CIA.

Todas estas actividades –y hay muchas más– no son en modo alguno anecdóticas. De pocos artistas se puede afirmar que se hayan implicado tan a fondo en procesos políticos “reales”: hasta el punto de tener cargos de responsabilidad en dos partidos<sup>2</sup>. Tampoco se pueden desdeñar como notas estrictamente biográficas o privadas: forman parte de su formación intelectual y sentimental y nutren su proceso creativo desde estratos profundos de la memoria. Sin ellas resulta difícil comprender su actitud como artista. Responden a su devenir vital, marcado por la emigración junto a sus padres a los

2.

En 1981 fue nombrada por Luiz Inácio Lula da Silva representante en los Estados Unidos de América del Partido dos Trabalhadores y en 1987 formó parte del grupo fundador del Partido Verde en São Paulo.



Luiz Inácio Lula da Silva en Nueva York en 1981 para dar una conferencia. Maria Thereza Alves –en el centro de la imagen–, fue nombrada representante del Partido dos Trabalhadores en los EE.UU. tras esta visita / [Luiz Inácio Lula da Silva lecturing in NYC in 1981. Maria Thereza Alves \(center\) was named representative for the Workers Party of Brazil in the USA after this visit](#)

Estados Unidos, así como por la lucha política de parte de su familia durante la dictadura en Brasil (1964-1985), en Ubatuba, un pueblo situado en la costa atlántica del estado de São Paulo. Buen ejemplo de ello es la obra *Pedro das pedras* (2011), una instalación compuesta por un dibujo, una fotografía, un póster que los espectadores podían llevar consigo y una canción, en la que Alves rinde homenaje a su tío, el señor Pedro; obrero metalúrgico, sindicalista, activista clandestino contra la dictadura, cantero y una de las pocas personas que prestó ayuda a los guaraníes de su región para sobrevivir en aquellos tiempos difíciles<sup>3</sup>.

Con todo, y aún a pesar de la importancia que la política ha desempeñado en su carrera, Alves no puede ser definida –únicamente– como una artista “política”, tal y como se entiende a menudo este término, de manera banal. Es decir, como una práctica activista y dedicada a ilustrar eslóganes, que desprecia la materialidad de la obra de arte. De-

3. *Pedro das pedras* se presentó por primera vez en la exposición *No Man's Land*, comisariada por Catalina Lozano en el Centro Cultural Montehermoso, en Vitória, en 2011.



sencantada con la política profesional, tras sus múltiples e intensas experiencias, Alves renunció a trabajar en ese ámbito por considerarlo estéril y desesperantemente burocratizado. En su lugar, el camino alternativo que tomó fue el de afirmar una visión subjetiva de la realidad a través de obras de arte que, en primer lugar y sobre todo, buscan la belleza como llamada de atención al espectador ante la destrucción y la insensibilidad a la que conducen ciertos comportamientos políticos o ideológicos.

En pocas obras se encuentran estos dos elementos de una manera más clara que en la instalación *NoWhere* (1993), mostrada por primera vez en la Central Space Gallery de Londres. En ella, la exuberancia del paisaje amazónico, que la artista fotografió en un viaje en barca a principios de los años ochenta, queda atenuada por las connotaciones documentales del blanco y negro, así como por las distintas capas de pintura y construcciones de madera, que se superponen a las imágenes y se corresponden con proyectos utópicos de arquitectos como Le Corbusier, Fourier o Niemeyer. En *NoWhere* vemos una pugna entre la naturaleza y la cultura. Un análisis crítico de los vínculos entre modernidad y colonialismo que se anticipó a los debates sobre esta cuestión, que iban a surgir años más tarde, en otros foros<sup>4</sup>.

4.

*Principio Potosí ¿Cómo podemos cantar el canto del señor en tierra ajena?* fue una exposición comisariada por Silvia Rivera Cusicanqui, Max Hinderer, Alice Creischer y Andreas Siekmann, en el Museo Reina Sofía de Madrid, en 2010, que se presentó como un proyecto que "pretendía repensar el origen y la expansión de la modernidad a partir de la pintura colonial barroca y de los procesos de colonización".

5.

Comunicación presentada en el simposio *Arte, justamente* (en la sección "Justicia y comida") del SITAC, en la Ciudad de México, en enero de 2015 (manuscrito inédito, p. 16).

*NoWhere* es una obra temprana en la carrera de Alves y muy importante por varios motivos (de hecho es la que abre el montaje de la exposición *El largo camino a Xico*, en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla). En primer lugar, porque habla de su relación con México. País en el que vivió entre 1986 y 1994 y ama profundamente. México es, para Alves, el país de América Latina en el que la insurgencia y liberación de los indígenas tiene más potencial. En comparación con Brasil, el otro "gigante" demográfico del continente, México posee, desde su punto de vista, un mayor sentido de "política comunitaria"<sup>5</sup>. En segundo lugar, *NoWhere* es un importante precedente de una de las obras más ambiciosas de Alves, *El retorno de un lago* (2012). En ella se muestran las concepciones radicalmente opuestas sobre el uso de la tierra de los nativos y los colonizadores europeos: lo que para unos era un paisaje mítico, así como una fuente de riqueza, gracias al empleo de sofisticadas técnicas agrícolas, para los otros era un simple espacio vacío, una *tabula rasa* sobre la que desarrollar proyectos urbanos utópicos. *NoWhere*, en efecto, señala un punto de partida clave en sus investigaciones sobre el colonialismo. Como ella misma ha señalado:

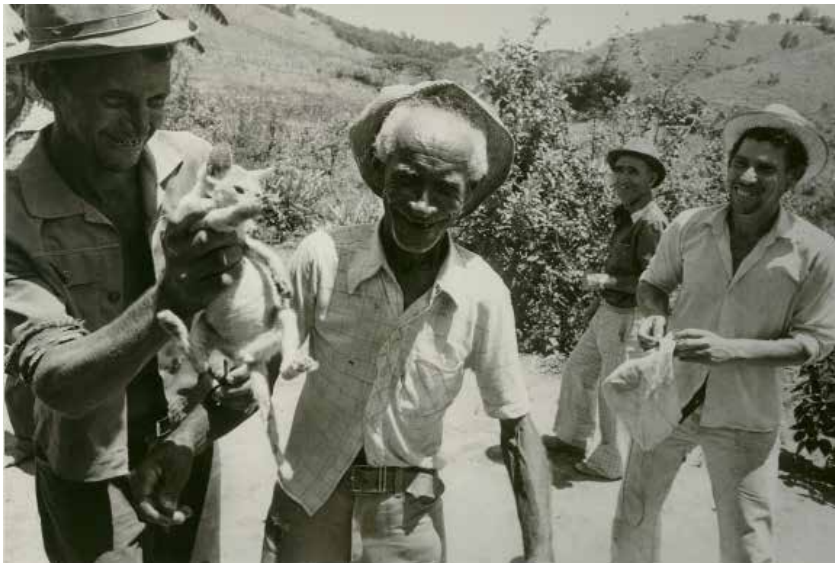


Detalle de la instalación *NoWhere* en la Central Space Gallery de Londres, 1993 / Installation detail of *NoWhere* in Central Space Gallery in London, 1993

“En 1991, desarrollé un proyecto en México sobre la utopía. Empecé por leer a Thomas More, y no salía de mi asombro al descubrir que, según él, la utopía se establecería en América, ‘donde había tanta tierra disponible y sin cultivar’. A los pueblos indígenas se les invitaría a participar, y si se negaban entonces se les mataría, escribió More. Un amigo mío, indígena y arquitecto de Cuernavaca, me llevó al pueblo de Tlayacapan en Morelos, donde los agustinos habían implementado la idea utópica de Thomas More, apenas unos años después de que Cortés hubiese conquistado y subyugado a esta población indígena en el siglo XVI [...] Esta obra me permitió descubrir cómo se planifican (o no) las ciudades, cuáles son las ideas europeas que crean estos espacios, y por qué se crean. Y, por encima de todo, las ideas más alocadamente disparatadas que tienen los europeos sobre cuál es la definición de la utopía. (Para muchos no-europeos, entre ellos yo, algunas de sus nociones parecen, más bien, la visión de un infierno europeo)”<sup>6</sup>.

Otras obras en las que Maria Thereza Alves incorporó la cuestión poscolonial en sus inicios fueron la serie de cincuenta fotografías y el manuscrito inédito *Recipes for Survival*

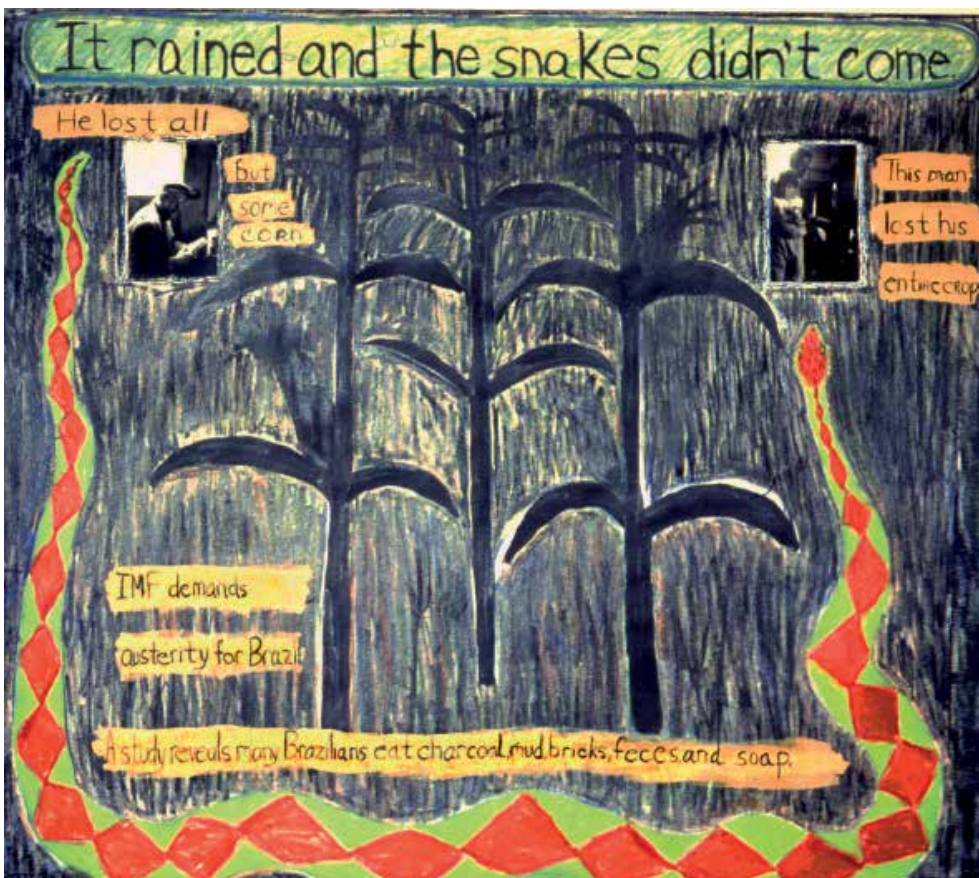
6. Maria Thereza Alves, texto inédito, 1991.



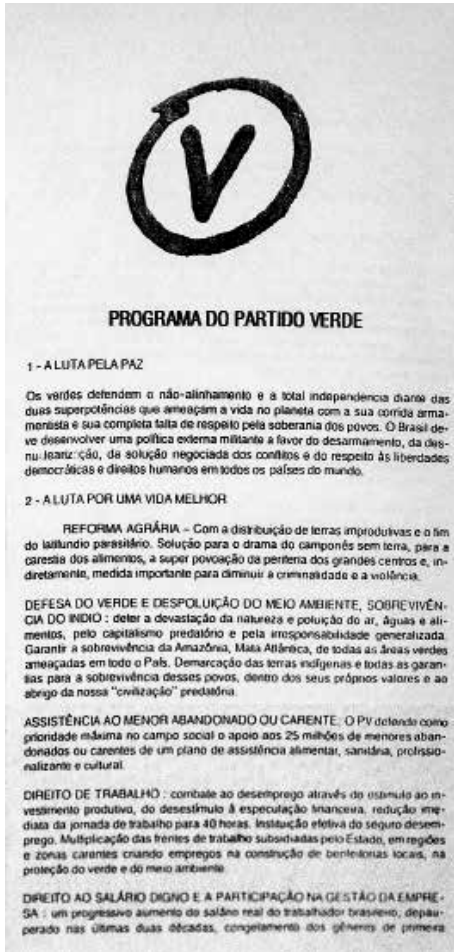
Maria Thereza Alves, *Recetas para la supervivencia*, 1983 / *Maria Thereza Alves, Recipes for Survival*, 1983

(1984), el cuadro *The Rains* (1984) o *Amatlán* (1993). Pero, ¿cómo entró en contacto con estos discursos? ¿Qué la motivó para dedicar tanta energía y esfuerzos a investigar historias relacionadas con la colonización de América y otros continentes?

A lo largo de los años ochenta, la teoría poscolonial se propagó con velocidad en los distintos ámbitos de la cultura. Su discurso prendió con facilidad y estableció una alianza con el feminismo y la teoría *queer*, en un contexto intelectual volcado en los debates sobre la alteridad. El poscolonialismo adquirió especial relevancia en los estudios literarios, con figuras como Edward Said, Gayatri Spivak o Homi Bhabha. Pronto fue adoptado por artistas, críticos y curadores en todos los continentes. La revista *Third Text*, fundada en 1987, se convirtió en uno de los principales foros de discusión y el auge de la bienales impulsó de manera decisiva este fenómeno. La que se celebró en La Habana, en 1989, comisariada por Gerardo Mosquera, fue decisiva. La del Whitney de 1993 también se



Maria Thereza Alves, *Las Lluvias*, 1984 / Maria Thereza Alves, *The Rains*, 1984



Programa del Partido Verde de São Paulo (1988), en el que se introduce la cuestión indígena por primera vez, en el punto 2, a iniciativa de Maria Thereza Alves / Program of the Green Party, São Paulo (1988), in which the indigenous issue was introduced for the first time, at point number 2, following Maria Thereza Alves's initiative

recuerda como un proyecto combativo, especialmente en lo que se refiere a las reivindicaciones de los artistas afroamericanos en los Estados Unidos. 1989 fue el año en el que las fronteras entre el primer y el tercer mundo, entre las metrópolis y las colonias, se rompieron: la globalización daba sus primeros pasos.

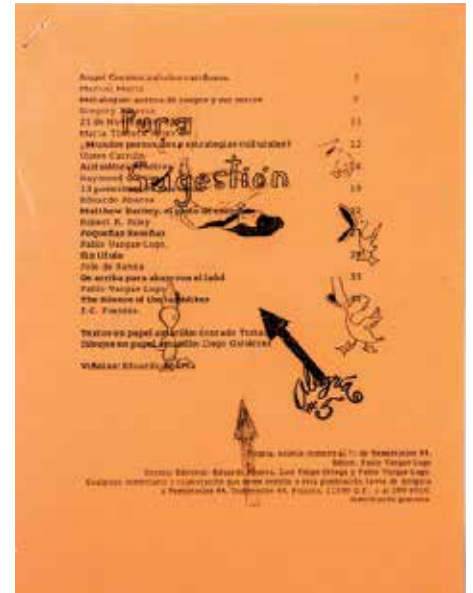
Maria Thereza Alves vivió de cerca muchas de estas experiencias, que renovaron lentamente un panorama dominado por el eje formado por los Estados Unidos y el norte de Europa desde la Segunda Guerra mundial. El conservador regreso a la pintura que tuvo lugar en los años ochenta no fue más que una muestra del agotamiento de ese paradigma. Mientras el *establishment* celebraba por todo lo alto su propia decadencia, con un arte cínico y falsamente desideologizado, una nueva generación se preparaba en los márgenes del sistema para ofrecer una visión radicalmente distinta de la realidad y de la historia. Finalizados sus estudios en la escuela Cooper Union de Manhattan, Alves participó en distintos proyectos independientes del Lower East Side que representaron una escena "alternativa a lo alternativo", cuando los artistas indígenas, latinos o afroamericanos todavía sufrían la marginación del mercado y las instituciones culturales. Su obra responde, por tanto, a una tradición excéntrica, vinculada a figuras como Jimmie Durham, David Hammons o Juan Sánchez, que tenían como punto de encuentro espacios como la galería Kenkeleba o Exit Art, en Manhattan. Hammons, por ejemplo, realizó su famosa acción con el puesto de venta de bolas de nieve muy cerca de la escuela donde Alves estudió. Sánchez trabajaba en la escuela Cooper Union como administrativo y se convirtió en un significado activista en pro de la independencia de Puerto Rico. El arte conceptual y los restos del modernismo se mezclaban sin prejuicios con las tradiciones populares en los trabajos de estos artistas.

En paralelo a estos acontecimientos, Alves mantenía una intensa actividad política, en la que la liberación de los pueblos indígenas y la batalla contra las dictaduras militares en América Latina resultaba inseparable de su compromiso con la defensa del medio ambiente. Además de episo-

dios simbólicos, como fueron la denuncia de las agresiones a los pueblos indígenas brasileños en la ONU (1979) o la fundación del Partido Verde Brasileño (1986), Alves creó el Centro de Información Brasileño en Nueva York (1980–1981), que informaba sobre las violaciones de los derechos humanos por parte del gobierno militar en su país, ejerció como periodista publicando artículos de prensa, integró el *Caribbean and Latin American Solidarity Project* (CLASP) y trabajó como asistente de la pareja de cineastas Tete Vasconcellos y Obie Benz, en Manhattan, en un proyecto documental que le abrió los ojos ante la barbarie de la guerra y las torturas en El Salvador (1980–1992).

En estos años de formación, la artista tuvo tres mentores que influyeron decisivamente en su pensamiento y creatividad: el primero es Jimmie Durham, su pareja desde 1978, figura crucial en el arte de las últimas décadas, así como un destacado militante e intelectual en las luchas de los pueblos nativos norteamericanos. El segundo es Tupã-Y, líder guaraní de Mato Grosso do Sul que fue asesinado en 1983 por reclamar las tierras que habían sido arrebatadas a su pueblo. Alves, descendiente de miembros de la misma etnia, lo conoció personalmente en un momento en que recorrió el país con la intención de fundar una organización indígena nacional y también dando a conocer las actividades del *International Indian Treaty County*, en los Estados Unidos. El tercero es Ángelo Kreta, otro activista indígena, de la etnia Kaingang, que también fue asesinado por el gobierno militar, en 1980, por liderar una lucha contra los usurpadores no-indígenas que se instalaron en sus terrenos.

Finalmente, otro factor indispensable para comprender el compromiso de Alves con los discursos poscoloniales es la etapa que pasó en México entre 1986 y 1994. Allí Alves y Durham fueron testigos de las dos caras de este fenómeno: por un lado la persistencia de las ricas tradiciones culturales prehispánicas y por otro la opresión y el *apartheid* “de facto” que los pueblos indígenas padecían y padecen. Ambos permanecieron en el país hasta que el asesinato del candidato del PRI a la presidencia de la república, Luis



Portada del fanzine *Alegria*, publicado por el colectivo Temístocles 44 / Cover of the fanzine *Alegria*, published by the Temístocles 44 collective



Juan Francisco Elso Padilla, *Por América*, 1986

Donaldo Colossio, la aprobación del tratado NAFTA y el levantamiento del ejército zapatista, en 1994, llevaron al país a un momento especialmente violento y corrupto. Decidieron mudarse el día que un helicóptero con ametralladoras sobrevoló su casa en Cuernavaca, sospechando que podían ser simpatizantes del EZLN<sup>7</sup>.

En México, Alves formó parte de una generación que contribuyó decisivamente a articular un nuevo discurso sobre el arte Latinoamericano, en un mundo globalizado, más allá de la pintura y los medios tradicionales. Muchos de estos artistas se aglutinaron alrededor de espacios alternativos en la Ciudad de México, como Temístocles 44 o La Panadería, que comenzó sus actividades un poco más tarde. Temístocles 44 fue fundado en 1993 por Eduardo Abaroa, Abraham Cruzvillegas, Ulises García, Rosario García Crespo, Fernando García Correa, José Miguel González Casanova, Diego Gutiérrez, Daniel Guzmán, Damián Ortega, Luis Felipe Ortega, Sofía Táboas y Pablo Vargas Lugo y se pensaba a sí mismo como un centro de exhibición de arte en el que tenían cabida la experimentación, la investigación y la documentación. Alves participó en exposiciones, publicaciones y conferencias y recuerda aquella experiencia como una “segunda escuela”.

Curiosamente, la tradición artística brasileña –al menos los artistas de la generación anterior a la suya: Clark, Oiticica, Pape– no ha tenido influencia en su formación. Alves la rechaza por considerar que procede de un discurso colonial europeo<sup>8</sup>. De similar importancia a la experiencia mexicana o al contacto con artistas como Juan Sánchez fue su participación en la biennial de la Habana en 1986. Allí conoció a Juan Francisco Elso Padilla y Ricardo Brey, que también influyeron en su trabajo a través de su cuestionamiento de la herencia colonial y de la vitalidad y el experimentalismo que caracterizó a aquella generación de artistas cubanos.

Todos estos elementos sitúan a Alves en una encrucijada global y post-nacional, característica de su generación, que Jean Fisher sintetizó a la perfección en este párrafo:

7. Jimmie Durham, “Popocatépl and its Environs” (2006), publicado en la colección de textos *Waiting To Be Interrupted. Selected Writings 1993-2012*, M HKA & Mousse Publishing, Amberes y Milán, 2014, p. 292.

8. Email de Maria Thereza Alves, 25 de abril de 2015.



Juan Sánchez, *Declaraciones varias*, 1984 / Juan Sánchez, *Mixed Statements*, 1984

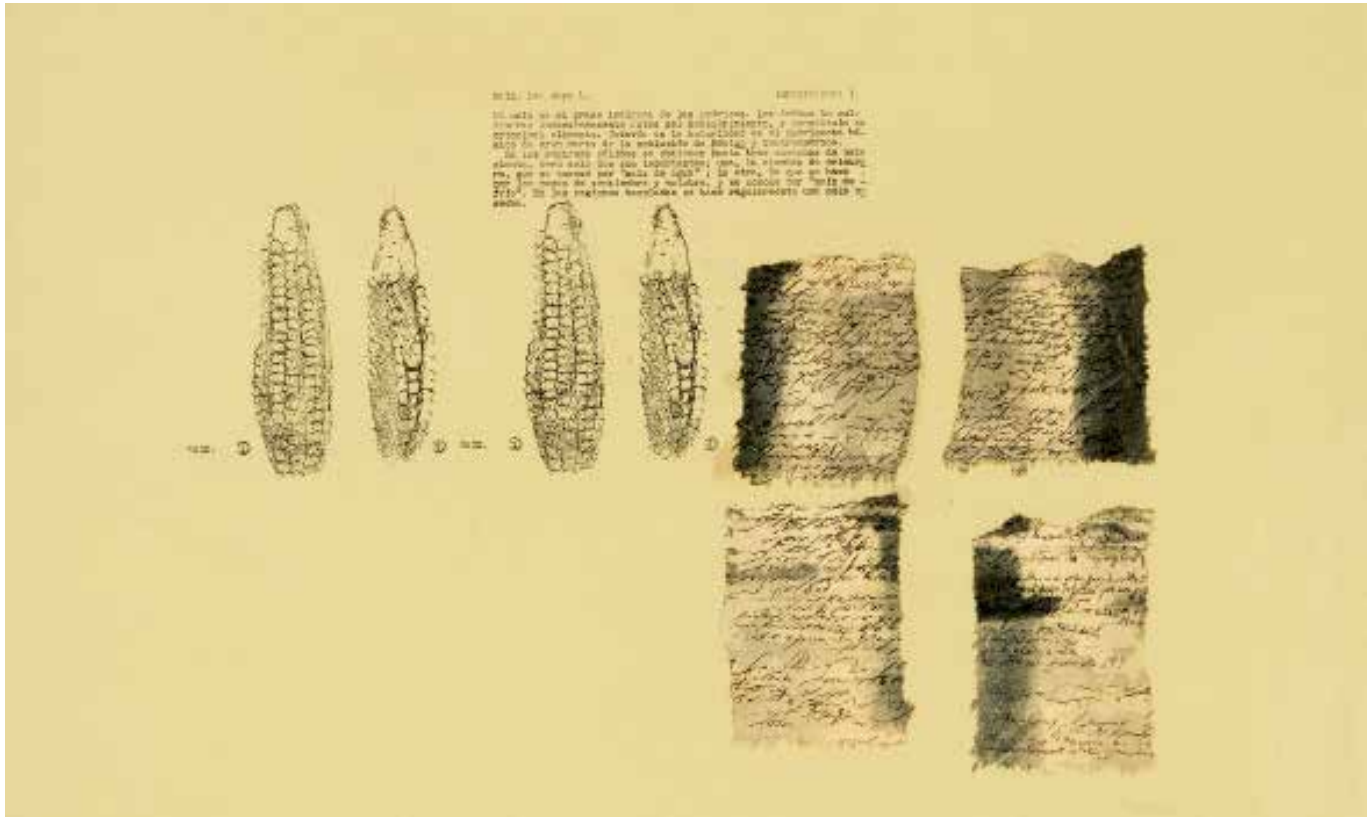
“Aunque Alves se educó y vivió durante gran parte de los años ochenta en Nueva York, y a pesar de que ella posiblemente evitará cualquier tipo de identificación nacional como una forma de exclusividad artificial y peligrosa, bien podría sugerirse que su obra hereda esta sensibilidad del Sur hacia las injusticias sociopolíticas. Sin embargo, ella contempla sus raíces no en la lucha de-colonial entre los colonos europeos y los imperialistas, sino en la violencia real y lingüística en contra de los pueblos indígenas, una interpretación que ella trae a Europa con su investigación de archivo sobre las historias y prejuicios reprimidos e incrustados en el lenguaje que forma y deforma experiencias e identidades locales”.<sup>9</sup>

Es en este contexto en el que surgieron proyectos como *NoWhere* o el siguiente del que nos vamos a ocupar: *Virginia/Veracruz* (1992).

Mientras todo esto sucedía, en España, una de las mayores potencias coloniales, este tipo de debates estaban lejos de ser escuchados. Todavía en 1992, el gobierno socialista

9. Jean Fisher, “The Importance of Words and Actions”, en el catálogo de la exposición de Maria Thereza Alves en la escuela de Bellas Artes de Nantes, 2013, p. 7.





Ricardo Brey, *Tomo I, Genera Plantarum*, 1982

invertió millones para celebrar el quinto centenario del “descubrimiento” y “conquista” de América. La isla de la Cartuja, en Sevilla –posiblemente la ciudad con una mayor relación política y cultural con América– fue el lugar elegido. Allí se encuentra el antiguo monasterio de Santa María de las Cuevas, en el que Cristóbal Colón estuvo enterrado y donde se planeó su segundo viaje. Alrededor de ese monumento y de su sepultura, que hoy en día acoge al Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, se acometió una ambiciosa renovación urbanística de un terreno baldío que, en pocos meses, vio como se levantaban futuristas pabellones y hasta un monorraíl que comunicaba todo el complejo. La exposición universal suponía la materialización de la entrada de España en la modernidad, después de la oscura etapa franquista.

Muchas cosas habían cambiado desde 1975 en la sociedad española, pero no las suficientes. En lo que respecta a la historia colonial, escasa era la diferencia con la dicta-

dura. El gobierno seguía utilizando políticamente una ilusión de poder geoestratégico, que sólo podía sostenerse en base a la influencia que conservaba en América Latina. Lamentablemente, este comportamiento rebrota cada cierto tiempo; a veces a través de comportamientos estafalarios de la monarquía.

Una explicación, que no una justificación, a esta ausencia de conciencia colonial, puede encontrarse en el hecho de que la mayor parte de los procesos de independencia de los países de América Latina ocurrieron a principios del siglo XIX, en contraste con la descolonización de África, que tuvo lugar a finales de la década de 1950. A diferencia de sus vecinos europeos, España perdió la mayor parte de sus territorios de ultramar hace más de dos siglos. Esto, unido al hecho de que, desde entonces, la mayor parte de los españoles que han iniciado una nueva vida en América, lo han hecho como emigrantes o exiliados, abandonando la miseria o escapando del fascismo, son factores que ayudan, entre otros muchos, a comprender por qué en España no ha surgido, a estas alturas, un discurso autocrítico capaz de revisar los efectos del colonialismo en ambas orillas del Atlántico.

A pesar de carecer de este relato, lo cierto es que la pérdida de las últimas colonias (Cuba, Filipinas y Puerto Rico), en 1898, marcó decisivamente el devenir de nuestro país. De esta experiencia y de las ruinas de la España imperial, surgió la denominada “Generación del 98”, que reflexionó, desde distintos puntos de vista, sobre la nueva identidad nacional y sus retos. Las décadas posteriores fueron una constante e infructuosa búsqueda, con episodios agónicos, durante el Franquismo, como fueron la guerra en el Sáhara o la tutela del régimen de Guinea Ecuatorial. Los cuatro siglos de dominación del imperio “en el que nunca se ponía el sol” habían concluido y España se encontraba desubicada y con dificultades para definir su lugar en el mundo.

Eso es lo que se intentó recuperar a partir del año 1992, a través de la Expo y de un sinfín de proyectos posteriores. Desde las instituciones hubo apelaciones constantes, repetitivas, a los profundos “vínculos” con América, pero jamás se pasó por una imprescindible fase autocrítica, capaz de denunciar y acabar con las relaciones de dominación, para situar, por fin, ambos contextos en pie de igualdad. Se abrió de este modo una nueva e inquietante fase en la que las fronteras entre la colaboración y el neocolonialismo, resultan, en numerosas ocasiones, difíciles de delimitar.

En aquel simbólico año de 1992, Maria Thereza Alves, Jimmie Durham y Alan Michelson realizaron en Madrid una *performance* e instalación titulada *Virginia/Veracruz*, con motivo de una exposición colectiva programada para conmemorar la capital cultural europea<sup>10</sup>. Portando una máscara de PVC que les tapaba la boca a modo de bozal, se dedicaron a recorrer las calles buscando la reacción del público a su silencio. Pasaron por espacios populares –como bares, plazas y hostales– así como otros de carácter oficial, edificios públicos, estatuas y el monumento a Alfonso XII, en el parque del Retiro. Era su protesta por la forma en que se estaba celebrando el quinto centenario del inicio del genocidio de sus pueblos, dado que los tres artistas son descendientes de indígenas: guaraní/kaingang (Alves), cherokees (Durham) y mohawk (Michelson).

En uno de estos lugares, los artistas realizaron una *performance* con postales compradas en un mercadillo, con representaciones de los españoles tal y como éstos se veían a sí mismos entonces. Al final de la *performance* se colocaban las postales en la máscara, como si fuese una corona, y caminaban entre la gente arremolinada, que se preguntaba sobre su posible origen y las razones por las que portaban aquel antifaz que les impedía expresarse. Al cabo de poco tiempo, inclinaban su cabeza ante una de las personas del público y le ofrecían una de las cartas.

Cuando comenzaba la *performance*, una patrulla de la Policía Nacional los interrumpió y exigió de manera agresiva explicaciones sobre lo que estaban haciendo. Durham presentó una carta firmada por el alcalde de Madrid con un permiso para realizar una acción en la calle. Uno de los policías se la arrebató y la guardó en su bolsillo trasero. Acto seguido, el artista se la quitó al policía, cuando un grupo de curiosos comenzaba a rodearlos. En ese momento los policías los apuntaron con sus uzis. Los artistas permanecieron inmutables, esforzándose por mantener la sangre fría. Recelosos, los policías se mantuvieron en el lugar sin dejar de encañonarlos y se retiraron tras unos minutos, sin hacer comentarios, ni pedir disculpas.

10.

Rob La Frenais y Tracey Warr, *Edge 92. Mundos artísticos*, Consorcio para la organización de *Madrid Capital Europea de la Cultura 1992*, Madrid, 1992.

Después de este contacto con Europa, en el que el racismo y la violencia rebrotaron a las primeras de cambio, Alves y su compañero abandonaron México y se instalaron en Bruselas. Allí la artista se vio obligada a encontrar una nueva forma de relacionarse con



María Thereza Alves, *Dimensión menos uno: Reflejos del río Zinneke (cámara de vigilancia, refugiados, seto)*, 1995 / María Thereza Alves, *Minus One Dimension: Zinneke Reflections (surveillance camera, refugees, topiary)*, 1995

el contexto, ahondando en su experiencia de la emigración y el exilio. En este caso lo hizo a través del proyecto *Minus One Dimension: Zinneke Reflections* (1995).

Interesa destacar esta obra por dos motivos: primero, porque es una de las más emblemáticas de la artista y representa un antecedente importante de *El retorno de un lago* (2012); pieza central de la exposición en Sevilla y una de sus instalaciones más ambiciosas. Y segundo, porque es una buena muestra de cómo el trabajo de Alves desborda el marco colonial o poscolonial, explorando otros territorios.

*Minus One Dimension: Zinneke Reflections* es una obra en la que Alves buscó los restos de un río que cruzaba la ciudad. A mediados de los noventa apenas quedaban tramos a cielo abierto del Zinneke, tras ser soterrado para permitir el desarrollo urbano. El proyecto se desarrolló en el barrio de Molenbeek –un vecindario compuesto mayoritariamente por trabajadores y emigrantes– y su acción consistió en marcar, con recortes de piezas de tela (alfombras, cortinas, manteles y sábanas), los puntos en los que el río había desaparecido. Esas siluetas representaban los reflejos deformados y zigzagueantes de distintos objetos sobre el agua. Las siguientes palabras de la artista son elocuentes, en relación a su contenido:

“Investigué no sólo lo que pasa a un río cuando se saca de su entorno físico y, por lo tanto, pierde su contexto urbano, sino también las interacciones que se pierden cuando un río (o cualquier masa de agua) es soterrado. Estudié los ríos que aún quedaban en Bruselas, y descubrí que el reflejo de un objeto en el agua cambia nuestra definición de ese objeto, y que estas posibilidades visuales nos abren la puerta a nuevas situaciones [...] Si el viento sopla o pasa una embarcación, la turbulencia crea corrientes en el agua que pueden hacer que la rectitud erguida de una farola serpente y tambalee, enroscándose y chocando contra el reflejo de un muro de ladrillo que asciende en espiral para encontrarse con el reflejo de una cámara de seguridad. Me interesa explorar como vamos perdiendo estas posibilidades de ver y, por lo tanto, de pensar de manera diferente”<sup>11</sup>.

11.

María Thereza Alves, *Minus One Dimension: Zinneke Reflections*, libro de artista publicado con una ayuda del Ministerio Flamenco de la Cultura y el Ayuntamiento de Bruselas, 1997.

En efecto, *Minus One Dimension: Zinneke Reflections* nos muestra diferentes dimensiones del trabajo de Alves, más allá del discurso poscolonial. No sólo trata sobre el otro gran tema de su obra –la representación de la naturaleza–, sino que descubre a una artista heredera del conceptualismo que explora el carácter procesual de la obra de

arte –la dialéctica entre lo efímero y su documentación– de manera original. Y lo hace basándose en algo tan simple como la mirada, la sensibilidad estética y la posibilidad de descubrir imágenes poéticas donde uno menos se lo espera.

La siguiente obra que me gustaría citar incide en estas cuestiones pero, sobre todo, resulta útil para comprender un nuevo aspecto de la práctica artística de Maria Thereza Alves: su metodología e interés por la investigación: “Como artista”, escribió Catalina Lozano, “[Alves] tiene la libertad para realizar asociaciones arriesgadas, conectar datos sin relación aparente y promover la emergencia de campos de conocimiento vírgenes [...]”<sup>12</sup>, sin la necesidad de investirse de la legitimidad académica. Uno de los proyectos que aluden a esta cuestión se titula *Seeds of Change* (en proceso desde 1999).

La idea surgió después de una conferencia a la que asistió en Finlandia que reunió a artistas y científicos. Allí Alves oyó hablar por primera vez de la flora de lastre. Al llegar a los distintos puertos europeos, los barcos que transportaban productos entre América y Europa descargaban materiales que usaban como lastre (tierra, arena, rocas, ladrillos, maderas...) y, con ellos, numerosas semillas que germinaban lejos de sus orígenes. El tema captó su atención y rápidamente comenzó a investigarlo. Primero a través de la tesis doctoral de la botanista finesa Heli Jutila, dedicada en parte a la flora de lastre, y profundizando por su cuenta en Marsella, donde residía entonces, tras cerciorarse de que la universidad local nunca había trabajado sobre estos asuntos<sup>13</sup>.

El resultado de las investigaciones que ha llevado a cabo por el momento (2015) son ocho paneles en los que representa, a través de planos, textos y fotografías, sus hallazgos. Cada lugar tiene sus particularidades: en Exeter-Topsham, por ejemplo, la artista descubrió que, además del comercio de esclavos y del transporte de lastre, el puerto había importado huesos humanos transformados en abonos para los jardines. En Reposaari (Finlandia) existía ya un grupo de vecinos interesados por la flora de lastre, que intercambiaban sus semillas. En Bristol la investigación concluyó con un proyecto para un jardín flotante compuesto exclusivamente por especies alóctonas, que diseñó con la arquitecta Gitta Gschwendtner. Esta última ciudad introdujo una importante novedad en la investigación, que descubrimos a continuación.

12.  
Catalina Lozano, “Stubborn Waste”,  
*Op. Cit.*, Nantes, 2013, p. 51  
(traducción del autor).

13.  
Email de Maria Thereza Alves, 21  
de abril de 2015.

Bristol fue uno de los principales puertos en la época del comercio de esclavos y bienes entre Europa, África y América. Alves se preguntó por los rastros que este siniestro negocio había dejado en la ciudad. Su investigación la condujo a averiguar que, en determinado momento, el comercio de esclavos era mucho más rentable que cualquier otro. Por ese motivo, muchos armadores decidieron que, en lugar de dedicar sus barcos a transportar mercancías entre América y Europa, los emplearían en el tráfico de humanos. Estas rutas creaban un “triángulo” entre las dos orillas del Atlántico: primero los barcos atracaban en África para recoger a los esclavos. Después los llevaban a sus colonias en el Caribe o Norteamérica y finalmente regresaban a Europa. Al principio, los barcos transportaban productos como el azúcar, el cacao, el tabaco o materiales preciosos, como el oro. A mediados del siglo XVIII, cuando los márgenes de beneficio de las materias primas disminuyeron o cayeron en manos de monopolios, algunos empresarios sustituyeron este tipo de cargas por lastre para que los barcos resultasen más rentables al compensar su peso, navegar más rápido y reducir el tiempo de espera antes de regresar a África, a por más esclavos.

A través de esta investigación, Alves tuvo acceso a una historia social, política, económica y ecológica que había permanecido oculta durante mucho tiempo y que se manifestaba en el presente a través de la descendencia de aquellas hermosas e “ilegales” plantas emigrantes, que brotan en solares y descampados. El hecho de que las semillas germinasen y creciesen después de tantas décadas, hizo pensar a Alves que éstas podrían ser consideradas como testigos de un relato de la historia mundial más complejo que el presentado habitualmente por las instituciones. Con su capacidad de adaptación a unas condiciones diferentes, estas semillas cuestionan, metafóricamente, la construcción de identidades excluyentes, el nacionalismo y la impermeabilidad de las fronteras europeas. Desde este punto de vista, *Seeds of Change* desmonta, en palabras de Alves, “los discursos que definen la historia geográfica y “natural” de un lugar”. “¿En que momento las semillas se vuelven ‘indígenas?’”, se pregunta la artista. “¿Cuáles son las historias socio-políticas de un lugar que determinan el ámbito de pertenencia?”<sup>14</sup>.

14.  
Maria Thereza Alves, *Seeds of Change*, publicado en la revista *Plot* (Simon Read editor invitado y Nicky Coutts editor general), Middlesex University, 2008, pp. 39 - 45.

El colonialismo, la representación de la naturaleza, la ecología, la investigación y el cuestionamiento de los relatos históricos institucionales son algunos de los conceptos claves del trabajo de Maria Thereza Alves. Las dos próximas obras que voy a mencionar

atienden a otras cuestiones, igualmente centrales en su carrera, como son el lenguaje, el cuerpo, el género y la identidad.

El diccionario Krenak (2009) es uno de sus proyectos más radicales, tanto a nivel formal como de contenido. Alude directamente a la relación contradictoria que Alves mantiene con su país, que se debate entre sus afectos y la rabia que le provoca la historia colonial brasileña. No se trata de una gran instalación, ni un grupo de pinturas, ni una película, sino de un simple diccionario. Un librito amarillo que contiene, nada más y nada menos, que los únicos vestigios escritos del idioma del pueblo Krenak. Los Krenak, como muchos otros grupos indígenas en Brasil y América Latina, sufrieron las consecuencias de la conquista. Su población fue diezmada (apenas sobreviven 600 de sus descendientes en todo Brasil), su entorno natural devastado y su cultura sistemáticamente despreciada y aniquilada. Lo que queda, después del genocidio, es casi nada: unas pocas comunidades empobrecidas y marginadas y un idioma en trance de desaparecer.

La decisión de la artista de traducir al portugués el diccionario Krenak/Alemán y Alemán/Krenak, que el boticario Bruno Rudolph recopiló a finales del siglo XIX, posee simultáneamente un sentido práctico, crítico y simbólico. En primer lugar, el diccionario traducido al portugués pone a disposición de los Krenak –que todavía en la década de los setenta podían ser “golpeados, presos, asesinados o exiliados por hablar en su propia lengua”<sup>15</sup>– la única lexicografía que existe de su idioma, permitiendo a las nuevas generaciones aprenderlo, conservarlo y difundirlo: es un hábito de esperanza para una lengua moribunda. En segundo lugar, la edición del diccionario posee una dimensión crítica, porque pone en evidencia la falta de sensibilidad de los colonos portugueses y de las clases dirigentes brasileñas al no mostrar interés alguno por la lengua de los Krenak en quinientos años y reprimirla hasta casi destruirla<sup>16</sup>. Un grito contra el silencio. Finalmente, el diccionario tiene un sentido simbólico porque, a pesar de tratarse de un proyecto parcial e incompleto, restaura un fragmento que nos permite acceder, a través de la imaginación, a todo un universo cultural y social, del mismo modo que las ruinas de Atenas o las esculturas del British Museum nos permiten soñar con la Grecia clásica.

Este libro subraya algo que, por sabido, no deja de ser relevante: que los idiomas, con sus formas de nombrar la realidad, con sus literaturas y mitos, transmiten la parte más

15.

Para más información sobre las colaboraciones de María Thereza Alves con los Krenak ver, en este mismo volumen, los textos “Hablando desde el corazón” y “Los Krenak de Minas Gerais” (ambos 2009).

16.

La traducción del diccionario fue financiada por la escuela de arte Maumaus, en Lisboa, cuyo director es el alemán Jürgen Bock.



íntima de una cultura y que su desaparición es una de las mayores tragedias de las que se puede ser testigo.

Esta obra y otras que Alves realizó con los Krenak nos ayudan a comprender el rol que la idea de “justicia” desempeña en su práctica como artista. En efecto, hay un imperativo ético en muchos de sus proyectos. Una convicción de que la belleza no puede comprenderse sin la “bondad”, entendida como la capacidad de actuar en beneficio del prójimo y de uno mismo. De ahí que nociones como las de “compasión”, “empatía” y “afecto” –hacia las personas y colectivos que colaboran con ella– sean consustanciales a su trabajo; igual que lo eran en una de las fuerzas esenciales del pensamiento latinoamericano, en las décadas de los setenta y ochenta: la teología de la liberación.

En todas las obras en las que Alves colabora con una comunidad –ya sea en Brasil, México o Senegal– el principal objetivo es responder a sus necesidades, nunca utilizarlos como investigadores o asistentes gratuitos. De lo que se trata es de participar en un diálogo que es importante para ellos y no sólo para el mundo del arte internacional.

Esta complicidad, imprescindible en proyectos comunitarios, aparece también en uno de sus videos más recientes, titulado *Beyond the Painting* (2012). Desde la década de los noventa, Alves ha realizado varios videos en los que ha tratado cuestiones como la mirada y la dominación (*Oculusics*, 2008), la diversidad cultural y la gestualidad (*What Is the Color of a German Rose?*, 2005, y *Tchám Krai Kytõm Pandã Grét/Male Display Among European Populations*, 2008), la persistencia de las tradiciones (*Diothio Dhep: le petit cimetière*, 2004) y la emigración (*Time, Trade, and Surplus Value*, 2004 o *About the Village*, 2012). Habitualmente sus piezas audiovisuales son breves y sucintas, en la más genuina tradición del arte conceptual de los setenta. En contadas ocasiones se adentra en estructuras narrativas más complejas, como sucede en *Iracema (de Questembert)*, del 2009.

*Beyond the Painting* responde a esta economía de medios y, sin embargo, es también el video que cuenta con una producción más cuidada, por razones derivadas de su contenido. Trata sobre la influencia del colonialismo en la mirada de los pintores franceses de los siglos XVII, XVIII y XIX; un periodo en el que se pasó de una iconografía mitológica

de la mujer, como sujeto activo (corriendo, cazando...), a otra muy diferente, en el siglo XIX, en el momento álgido del colonialismo, en el que se transforma en sujeto pasivo, a merced de los deseos del hombre blanco occidental. Por su representación de la mujer como “objeto”, puede interpretarse como el reverso y complemento del personaje de Iracema en el video *Iracema (de Questembert)* (2009); una mujer indígena y empoderada.

Como en otras obras de Alves, la relación que la artista estableció con las mujeres francesas que se presentaron voluntarias a posar desnudas (que, en este caso, debían cumplir un requisito: no ser descendientes de inmigrantes de las antiguas colonias) fue un aspecto esencial del proyecto. Era necesario crear un ambiente íntimo en el que éstas se sintiesen cómodas, comprendiesen en qué consistía aquel experimento y cómo podían contribuir a él. El resultado está a la vista cuando se contemplan las imágenes. *Beyond the Painting* es sin duda la obra de Alves en la que el feminismo –o su interpretación del feminismo– está más presente. Y lo hace de una manera paradójica, que va contra ciertos cánones: mostrando la violencia y control que puede ejercer la mirada del hombre sobre el cuerpo de la mujer, al mismo tiempo que resaltando su sensualidad, a través de un tratamiento pictórico y lumínico desinhibido, que celebra el erotismo y la carnalidad, sin importarle la fisonomía o la edad.

Finalmente, *Beyond the Painting* remarca la relación inmediata entre el pasado colonial y sus consecuencias en el presente: un tema clave en toda la obra de Alves y protagonista de la obra central de la exposición en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo: *El retorno de un lago* (2012). Una instalación en la que Maria Thereza Alves trabajó entre 2009 y 2012 y que fue exhibida por primera vez en la dOCUMENTA (13) de Kassel. Para ello, la artista residió en Xico durante un mes, invitada por el museo comunitario.

A cuarenta kilómetros del centro de la Ciudad de México está Xico; una población que crece a borbotones sobre el antiguo lago de Chalco. El lago de Chalco –uno de los muchos que formaban parte de una región maltratada desde tiempos de Hernán Cortés– fue desecado a principios del siglo XX por el emigrante español Íñigo Noriega Laso. Noriega llegó a México en 1867, con catorce años, desde la aldea asturiana de Colombres. Su ambición era grande y pronto se convirtió en uno de los hombres más

ricos y poderosos del país en tiempos del presidente Porfirio Díaz. Después de la revolución de 1910, los terrenos del lago le fueron expropiados, pero los problemas que causó su decisión de arrasar un ecosistema y someter o expulsar a los indígenas a la fuerza, con su ejército privado de doscientos hombres, llegan hasta el presente. Noriega murió en 1920 en la indigencia, en México, tras haber vivido el exilio en Texas, donde fue nombrado *sheriff* honorífico.

Desde hace unos años, sin embargo, la naturaleza se ha tomado la justicia por su mano y el lago emerge de nuevo, como un recuerdo que se resiste a desaparecer. A raíz de este “retorno de lo reprimido”, propiciado por una alianza entre la capa freática y el malestar irrefrenable de la memoria colectiva, una comunidad local pugna, desde mediados de los noventa, impulsada por la politización que la sociedad mexicana experimentó a raíz del movimiento zapatista, por restituir sus derechos culturales y medioambientales. Genaro Amaro Altamirano es uno de sus miembros más destacados y ha sufrido la represión de las autoridades, inquietas ante las consecuencias que sus reclamaciones podrían acarrear.

Desde el punto de vista español, esta obra es una contribución imprescindible a la “memoria crítica” del pasado colonial del continente. Una aportación a la lucha contra el olvido de “las voces bajas de la historia”<sup>17</sup>; una fórmula que el escritor gallego Manuel Rivas emplea para referirse a las víctimas sin reparación de otro gran trauma: la Guerra Civil. Labor que, en ambos casos, y salvando las distancias, se lleva a cabo con determinación e ilusión, pero siempre desde la consciencia de que se trata de una tarea infinita, que cada generación tiene la responsabilidad de renovar.

*El retorno de un lago* es un proyecto especialmente complejo y rico en significados porque aborda la realidad de la Ciudad de México desde múltiples perspectivas espaciales y temporales, con todo lo que eso implica cuando se extrapola, a nivel global.

Habla del pasado remoto y reciente de la ciudad, al remitirse a sus orígenes geológicos, al desarrollo de la civilización y la agricultura en el valle de Tenochtitlán, por parte de los mexicas, a las primeras agresiones en tiempos de Hernán Cortés y al período de la revolución y el “porfiriato”, en el que Íñigo Noriega entra en escena.

17.  
Manuel Rivas, *Las voces bajas*,  
Alfaguara, Madrid, 2012.

Habla del presente, a través del valioso trabajo cultural y ecológico realizado en el museo comunitario de Xico y de los obstáculos a los que se han tenido que enfrentar. Denuncia la segregación urbana y racial en la Ciudad de México y aporta, en este sentido, una relación con la cultura popular e indígena sensible y transformadora.

El escritor mexicano Fernando del Paso se preguntaba, en el discurso que leyó en la entrega del Premio José Emilio Pacheco a la excelencia literaria, qué había sucedido para que México se encontrara en la trágica situación en la que se encuentra. Ajeno a toda indulgencia, el anciano escritor se dirigía a su amigo y poeta fallecido el año anterior José Emilio Pacheco, en un tono sombrío y conmovedor que buscaba las razones de este “desmoronamiento”. El discurso finalizaba con unas palabras que coinciden, en gran medida, con las preocupaciones de Alves en *El retorno de un lago* y son importantes por la reacción inesperada que provocaron en la sociedad mexicana:

“Te hablo José Emilio, desde luego en español, la lengua que nos fue impuesta a sangre y fuego por los conquistadores, y que ahora es tan tuya y mía, como lo es de cualquier habitante de España misma, pero creo que también es una vergüenza que tengamos que vivir muchos años para enterarnos de la existencia de más de sesenta lenguas en nuestro territorio, por ejemplo el wixárika o kickapoo, cada vez que el grupo indígena que habla una de esas lenguas, sea víctima de un despojo, de un ultraje a la sacralidad de su territorio, o cuando el río o los ríos que lo sustentan se vean contaminados por una empresa minera o por la irresponsabilidad de las autoridades, o por la fracturación salvaje en busca de petróleo o gas *shale* que amenaza con consumir millones de litros de sus reservas acuáticas”<sup>18</sup>.

La voz de del Paso transmite amargura, sinceridad y arrepentimiento. Revela el escaso interés de los intelectuales y artistas mexicanos por las raíces indígenas de su pueblo, hasta tiempos muy recientes, y hace patente que no habrá futuro para su país hasta que se reconcilie e integre esa identidad.

Finalmente, *El retorno de un lago* habla de ese futuro posible aunque incierto, porque dialoga y complementa los proyectos urbanísticos que distintos arquitectos como Nabor Carrillo, Teodoro González de León o Alberto Kalach han diseñado, desde los años sesenta, para la Ciudad de México, a nivel metropolitano. La experiencia de Chalco es, en este sentido, un referente clave a escala local por su recuperación de lagos, cultivos tradicionales y creación de zonas verdes, en una ciudad hostil e inhumana.

18. Fernando del Paso, “Discurso de entrega del Premio José Emilio Pacheco a la excelencia literaria”, Ciudad de México, 7 de marzo de 2015. Publicado en el diario *El País*.

La instalación, en sí misma, tiene numerosos puntos de atención: las hermosas y coloristas maquetas de Xico y su lago son, sin duda, ejemplos singulares de cómo los lenguajes de la cultura popular pueden coexistir con estrategias conceptuales. La galería de retratos de vecinos del valle de Chalco aporta humanidad y complejidad al relato; cada una de esas personas tiene su propia historia y se relaciona de manera diferente con el conflicto. Los dibujos con acuarela nos descubren técnicas agrícolas tradicionales muy sofisticadas, como las chinampas, y seres de fábula, como los axolotl. Los relieves en madera contextualizan la obra a través de la arquitectura y cumplen una función pedagógica. En uno de ellos, Íñigo Noriega arde en las llamas del fuego eterno, en una representación que oscila entre la furia, el humor y lo grotesco.

Pero hay un elemento que destaca entre todos ellos: Quetzalcóatl, la “serpiente emplumada”, que surge del centro de la tierra, a través del volcán, alzándose majestuosa hacia el cielo, en medio de una erupción inesperada. Cuenta el mito que en su huida hacia las costas del golfo de México y después de haber sido derrotado el ejército tolteca por los grupos chichimecas que lo expulsaron de su reino, Quetzalcóatl se refugió en el cráter que se halla en el cerro de Xico. Conocedora de esta leyenda, Alves decidió que Quetzalcóatl –dios de la vida, de la luz, de la sabiduría, de la fertilidad y del conocimiento– formaría parte de su historia y acompañaría a los descendientes contemporáneos de los pueblos que habitaban el valle de Chalco, antes de la llegada de Cortés, en su lucha por la restitución de sus derechos y cultura. Igual que la floración de las aguas del lago, el regreso de Quetzalcóatl nos advierte del nacimiento de una nueva conciencia y de otra forma de contar la historia.

---

## The Return of Quetzalcoatl

Pedro de Llano

The work of Maria Thereza Alves is usually described as “postcolonial,” and while this may be true, it is by no means an exhaustive definition, for two fundamental reasons. The first is that, as the artist herself sustains, we have not yet entered a postcolonial era, at least not in Latin America.<sup>1</sup> Can we really talk about postcolonialism when indigenous children consistently present a higher rate of undernourishment than their non-indigenous counterparts? Can we talk about postcolonialism when languages spoken for centuries are dying and no one lifts a finger to stop it? Can we talk about postcolonialism when Mexico, the nation with the largest indigenous population, has largely been governed by descendants of the European conquerors, with a few notable exceptions like Benito Juárez? In these conditions, it seems reasonable to conclude that we cannot speak of postcolonialism as a present reality. Until this situation changes, postcolonialism will never be more than a theory or a utopian dream.

The second reason why it is a mistake to systematically label Maria Thereza Alves’s work as merely “postcolonial” is even more obvious: because her art is not just about postcolonialism. It would be more accurate to say that postcolonial discourses have heavily influenced her outlook, providing a frame of reference for creating a poetic representation of reality that aims to highlight and preserve—at least on an aesthetic level—fragments of languages, histories, gestures, visions, ideas, and sentiments that have been lost and are still being lost today in colonial contexts, crushed beneath the steamroller of capitalism and Western culture. From this point of view, postcolonialism is not just a discourse of criticism, denouncement, and indignation in the face of countless past and present injustices, but also, and most importantly, a coherent

platform that allows her, as an artist, to broadcast her views on nature, culture, life and death.

In terms of her chosen media, Alves’s work is radically interdisciplinary, conceptual, and anti-formalist. The appearance of her pieces is always dictated by their contents; sometimes they are understated and rigorous, almost scientific, like her *Seeds of Change* project, but at other times they change track and gleefully appropriate the languages of pop culture, as in *The Return of a Lake*. Narrative is another recurring element in her projects, never presented as a literal or realistic account but as a fiction implicit in the gaps between the objects and images that comprise her works. She uses narrative as a means of persuading her audience to delve into the contents of the archives and stories she investigates, stripped of all academic pomp and solemnity.

Politics and poetry have been interwoven in the career of Maria Thereza Alves from a very young age, even before she graduated from Cooper Union in Manhattan and earned recognition as an artist. In 1979, Alves presented the first document denouncing aggressions against indigenous peoples at the 35th Session of the United Nations Commission on Human Rights, in her capacity as a member of the International Indian Treaty Council. Shortly after that, she received two poetry awards from the Academy of American Poets and the Bucknell Scholarship for Younger Poets. At age 25 she helped to found the Brazilian Green Party in São Paulo, a pioneering organization with international influence, at an especially critical moment in history marked by dramatic threats such as nuclear war, the indiscriminate razing of the rainforests and the disappearance of the ozone layer. While she was still a student in New York, Alves organized exhibitions and cultural events to show support for the people of El Salvador, then suffering the consequences of a bloody civil war orchestrated by the CIA.

All of these activities, and many more not mentioned here, are far from incidental. Few artists can claim to have been as actively involved in “real” political processes as Alves, who even held positions of responsibility in two political parties.<sup>2</sup>

Nor can they be dismissed as mere biographical footnotes to her private life: they are part of her intellectual and emotional education and fuel her creative process from the deepest recesses of memory. It would be nearly impossible to understand her attitude as an artist without them. They are a reflection of her life experiences, marked by her family's immigration to the United States and their political struggle during the dictatorship in Brazil (1964–1985) in Ubatuba, a town in the Atlantic coast of the state of São Paulo. This fact is eloquently illustrated in the work *Pedro das pedras* (*Pedro of the Stones*, 2011), an installation comprising a drawing, a photograph, a poster that spectators can take home with them and a song in which Alves pays tribute to her Uncle Pedro: metalworker, trade unionist, underground activist during the dictatorship, street stone mason and one of the few who helped the Guaraní people of his region to survive in those difficult times.<sup>3</sup>

All in all, and despite the importance of politics in her creative career, Alves cannot be defined—at least not exclusively—as a “political artist”, often used as a trivial euphemism for one whose practice is devoted to activism and illustrating slogans and who despises the materiality of the work of art. After a number of intense experiences, Alves became disenchanted with professional politics and gave up her activities in this field, deeming it too sterile and hopelessly bureaucratized. She struck out in a different direction and decided to assert a subjective vision of reality through works of art that prioritize the use of beauty as a wake-up call, alerting viewers to the destruction and insensitivity to which certain political or ideological behaviours lead.

Few works express these two elements more clearly than the installation *NoWhere* (1993), shown for the first time at the Central Space Gallery in London. In that piece, the riotous lushness of the Amazonian landscape, which the artist photographed on a riverboat trip in the early 1980s, is tempered by the documentary connotations of the black-and-white format and by the different layers of paint and wood constructions superimposed on the images, which represent utopian projects devised by architects like Le

Corbusier, Fourier and Niemeyer. In *NoWhere* we see a struggle between nature and culture, a critical analysis of the connections between modernity and colonialism, which Alves presciently posited years before the debates on this issue would emerge in other contexts.<sup>4</sup>

*NoWhere*, produced at an early stage in Alves's career, is a very important work for several reasons (in fact, it is the opening piece in the show *The Long Road to Xico* at the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo in Seville). The first is that it talks about her relationship with Mexico, the country where she lived from 1986 to 1994 and which she loves dearly. For Alves, Mexico is the Latin American nation with the greatest potential for indigenous insurgency and liberation movements. In comparison with Brazil, the region's other demographic “giant,” Mexico has a stronger sense of “community politics,” in her opinion.<sup>5</sup> Secondly, *NoWhere* laid the groundwork for one of Alves's most ambitious projects, *The Return of a Lake* (2012). That work illustrated the radically different concept of land use among natives and European colonizers: what for some was a legendary landscape and source of prosperity thanks to the use of sophisticated farming techniques, for others was merely empty space, a blank slate just waiting to be filled with utopian urban development projects. In fact, *NoWhere* represents a key point of departure in her investigations of colonialism. As Alves herself explained:

In 1991, I developed a work in Mexico about utopia. I began by reading Thomas More and was quite shocked to find that he had written that utopia would be set in the Americas, where “there was so much uncultivated and available land.” Native peoples would be invited to participate, and if they did not want to then they would be killed, More wrote. An indigenous architect friend in Cuernavaca took me to the town of Tlayacapan, in Morelos, where Thomas More's utopian idea was implemented by the Augustinians just a few years after Cortés conquered and subjugated this indigenous town in the 16th century. This work allowed me to see how cities are planned (or not) and what European ideas create these spaces and why. And, most importantly, it showed me the absolutely bizarre ideas Europeans have about what constitutes a utopia.

(To many of us non-Europeans, their idea of heaven looks more like a European hell.)<sup>6</sup>

Other early works in which Maria Thereza Alves explored the postcolonial question were *Recipes for Survival* (1983), consisting of 50 photographs and an unpublished manuscript, the painting *The Rains* (1984) and *Amatlán* (1993). But how did she first come across these discourses? What motivated her to invest so much effort and energy in investigating stories of the colonization of Latin America and other continents?

Postcolonial theory spread through different branches of the arts and culture during the 1980s. Its discourse took root easily and forged an alliance with feminism and queer theory in an intellectual context focused on debates about alterity. Postcolonialism was particularly prominent in literary studies, thanks to the work of Edward Said, Gayatri Spivak, Homi Bhabha and others, and it was soon embraced by artists, critics and curators on every continent. The journal *Third Text*, founded in 1987, became one of the leading forums of debate, and the rising popularity of biennials gave the phenomenon a critical boost. The one held in Havana in 1989, curated by Gerardo Mosquera, was a watershed event. The 1993 Whitney Biennial is also remembered as a combative project, especially for its vocal airing of the grievances and demands of Afro-American artists in the United States. The walls between the First and Third Worlds, between metropolises and colonies, came tumbling down in 1989, the year that globalization took its first steps.

Maria Thereza Alves was an eyewitness to many of these events, which gradually reshaped a scenario that had been dominated by the United States and northern Europe since World War II. The conservative return to painting of the 1980s merely confirmed that the old paradigm had run its course. While the establishment was celebrating its own downfall in style, with a cynical art that only pretended to shed its ideological trappings, a new generation was mobilizing on the fringes, getting ready to introduce a radically different view of reality and history. After completing

her studies at the Cooper Union in Manhattan, Alves participated in several independent projects on the Lower East Side that represented an “alternative to the alternative scene” at a time when indigenous, Latino and Afro-American artists were still largely marginalized by the art market and institutions. Her work therefore pertains to a different conceptual tradition, linked to figures like Jimmie Durham, David Hammons and Juan Sánchez who frequently gathered at Manhattan venues such as the Kenkeleba Gallery and Exit Art. Hammons, for instance, staged his famous snowball sale performance just down the street from Alves’s school. Sánchez was employed as an office clerk at Cooper Union and became a prominent activist for the cause of Puerto Rican independence. Conceptual art and the remains of modernism were unabashedly mixed with popular traditions in the work of these artists.

Meanwhile, Alves was intensely involved in political activities, and her struggle to achieve the liberation of native peoples and fight military dictatorships in Latin America was inseparable from her commitment to defending the environment. In addition to participating in symbolic episodes such as the denouncement of aggressions against Brazil’s indigenous peoples before the UN (1979) and the founding of São Paulo Green Party (1987), Alves created the Brazilian Information Center in New York (1980–1981), which reported human rights violations committed by the military dictatorship in her country, worked as a journalist and published several articles, joined the Caribbean and Latin American Solidarity Project (CLASP) and worked in Manhattan as assistant to the filmmaking duo Tete Vasconcellos and Obie Benz on a documentary project that opened her eyes to the brutal fighting and tortures going on in El Salvador (1980–1992).

During these formative years, the artist had three mentors who decisively influenced her way of thinking and creating. The first was Jimmie Durham, her partner since 1978 and a pivotal figure in the art world of recent decades, as well as a prominent intellectual leader and activist in the struggle for Native American rights. Her second mentor was Tupã-Y, a Guaraní leader in the state of Mato Grosso do Sul



whose attempts to reclaim his tribe's ancestral lands led to his assassination in 1983. Alves, who is also a Guaraní descendant, met the indigenous leader. She was travelling across the country, trying to garner support for a national indigenous organization and publicize the activities of the International Indian Treaty Council in the United States. The third was Ángelo Kreta, another Indian activist and member of the Kaingang people, who was also assassinated by the military government in 1980 for leading a struggle against the non-indigenous usurpers who had appropriated their lands.

Finally, another influential experience that explains Alves's interest in postcolonial discourses is the time she spent in Mexico, from 1986 to 1994. There, Alves and Durham observed the two sides of this phenomenon: the enduring quality of Mexico's rich pre-Columbian cultural traditions, and the oppression and de facto "apartheid" suffered by its indigenous peoples, then and now. The two artists remained in Mexico until the assassination of Luis Donaldo Colossio, presidential candidate for the PRI (Institutional Revolutionary Party), the ratification of the NAFTA treaty and the Zapatista Army (EZLN) uprising in 1994 plunged the country into a period of rampant violence and corruption. They decided to leave the day that a helicopter bristling with machine guns flew over their home in Cuernavaca, as they were suspected of being EZLN sympathizers.<sup>7</sup>

In Mexico, Alves joined the ranks of a generation that was instrumental in articulating a new discourse on Latin American art in a globalized world, exploring horizons beyond painting and other traditional media. Many of these artists gathered at alternative venues in Mexico City like Temístocles 44 or La Panadería, which began operating as an art centre not long afterwards. Temístocles 44 was founded in 1993 by Eduardo Abaroa, Abraham Cruzvillegas, Ulises García, Rosario García Crespo, Fernando García Correa, José Miguel González Casanova, Diego Gutiérrez, Daniel Guzmán, Damián Ortega, Luis Felipe Ortega, Sofía Táboas and Pablo Vargas Lugo, whose members thought of it as an art exhibition centre where experimentation, investigation and research were welcomed and even

encouraged. Alves took part in exhibitions, publications and lectures and recalls that experience as a "second school."

Curiously, the Brazilian art tradition—at least the artists of the generation prior to hers, including Clark, Oiticica, Pape, etc.—did not influence her formative period. Alves rejects it as the fruit of the poisonous tree, i.e. the European colonial discourse.<sup>8</sup> Another major milestone, rivalling the importance of her Mexican experience and her contact with artists like Juan Sánchez, was Alves's participation in the 1986 Havana Biennial. There she met Juan Francisco Elso Padilla and Ricardo Brey, whose insistence on challenging the colonial legacy and the vitality and spirit of experimentation which characterized that generation of Cuban artists also influenced her work.

All of these elements place Alves at a global, post-national crossroads typical of her generation, which Jean Fisher summed up perfectly:

Although Alves was educated and lived during much of the 1980s in New York, and although she may well eschew any concept of national identity as a fabricated and dangerously divisive form of exclusivity, one might suggest that her work inherits this Southern sensitivity to socio-political injustices. However, she understands their roots not in the de-colonizing struggle between European settlers and imperialists, but in the actual and linguistic violence against indigenous peoples, an understanding that she carries over into Europe with her archival research into the concealed histories and prejudices embedded in language that form or deform local experience and identities.<sup>9</sup>

It was in this context that Alves produced projects like *NoWhere* and the piece I would like to examine next: *Virginia/Veracruz* (1992).

While all of this was going on, in Spain—once one of the world's greatest colonial powers—most people had turned a deaf ear to such debates. As recently as 1992, the Socialist administration spent millions to celebrate the 500<sup>th</sup> anniversary of the "discovery" and "conquest" of America. The

Island of La Cartuja in Seville—which may have the strongest political and cultural ties to the Americas of any Spanish city—was the epicentre of that celebration. On this island stands the former Monastery of Santa María de las Cuevas, where Christopher Columbus was buried and where he planned his second voyage. All around that monument and its illustrious tomb, now home to the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, an ambitious urban development project was launched that, in a few short months, covered the empty wasteland with futuristic pavilions and even a monorail running through the entire complex. Expo '92 symbolized Spain's official induction into the club of modern nations, following the dark years of the Franco regime.

Many things had changed in Spanish society since Franco's death in 1975, but not enough. As far as colonial history was concerned, the general attitude was hardly different from that under the dictatorship. The government maintained the politically expedient illusion of Spain's geostrategic power, based solely on what little influence it still possessed in Latin America. Regrettably, this posturing tends to resurface periodically, at times in the form of outlandish behaviour by members of the Spanish monarchy.

This lack of colonial consciousness can perhaps be explained—though not justified—by the fact that most Latin American countries achieved independence in the early 19th century, whereas the decolonization of Africa is a much more recent development that began in the late 1950s. Unlike its European neighbours, Spain lost the majority of its overseas territories more than two centuries ago. If we also consider the fact that, since then, most Spaniards who have gone to the Americas to start a new life have done so as émigrés or exiles fleeing from poverty or fascism, we can begin to understand why Spain has yet to develop a self-critical discourse capable of objectively analysing the effects of colonialism on both sides of the Atlantic.

Despite the absence of a critical narrative, the truth is that the loss of Spain's last colonies (Cuba, the Philippines and Puerto Rico) in 1898 marking a turning point in our country's history. From this experience and the ashes of imperial Spain

rose the "Generation of '98," whose members reflected on the new national identity and the challenges it faced from different perspectives. A constant and unsuccessful quest to recover Spain's former glory ensued in the following decades, marked by ill-fated episodes during the Franco years such as the Western Sahara War and attempts to maintain a foothold in Equatorial Guinea. The four centuries of domination of an empire "where the sun never set" had ended, and Spain found itself at loose ends, struggling to find its place in the world.

The desire to recover that sense of global importance was what motivated the Expo and countless other initiatives after 1992. The podiums and airwaves were filled with repeated appeals to Spain's profound "ties" with the Americas, but we bypassed the necessary phase of self-critical assessment that would have made it possible to denounce and uproot the old relationships based on domination and finally place both contexts on an equal footing. Consequently, we entered a new and unsettling phase in which the dividing line between cooperation and neo-colonialism is often blurred.

In that momentous year of 1992, Maria Thereza Alves, Jimmie Durham and Alan Michelson created a performance and installation piece in Madrid entitled *Virginia/Veracruz* for a group exhibition organized to celebrate the city's status as European Capital of Culture.<sup>10</sup> Wearing PVC masks that covered their mouths like muzzles, they wandered the streets of Madrid to see how people would react to their silence. They visited popular locations like bars, city squares and hostels and wandered past the emblems of officialdom: public buildings, statues and the monument to Alfonso XII in El Retiro Park. In doing so, they were protesting the celebration of what, for them, marked the 500<sup>th</sup> anniversary of the beginning of the genocide of their people, as all three are descended from indigenous tribes: Guarani/Kaingang (Alves), Cherokee (Durham) and Mohawk (Michelson).

At one of these locations the artists staged a performance with postcards bought at a flea market, depicting Spaniards as they saw themselves at the time. At the end of the performance they arranged the postcards like a crown on top

of their masks and mingled with the milling crowd, leading observers to wonder where they had come from and why they were wearing masks that made it impossible to express themselves. After a short time, they would nod to one of the onlookers and offer him or her one of the postcards.

When the performance began, a patrol unit of the national police force interrupted and aggressively demanded that they explain what they were doing. Durham presented a letter signed by the mayor of Madrid, authorizing them to give a street performance. One of the officers snatched it away and tucked it into his back pocket. As a group of curious onlookers began to gather round, the artist immediately took it back. At that moment the police trained their Uzis on them. The artists froze, struggling to keep calm. Suspicious, the police remained on the scene without lowering their guns, and after a few minutes they left without comment or apology.

After this first encounter with Europe, where they discovered that racism and violence could surface in the blink of an eye, Alves and her partner left Mexico and moved to Brussels. There the artist was forced to find a new way of interacting with the world around her, by exploring her experience of emigration and exile. In this case she chose to do it through the project *Minus One Dimension: Zinneke Reflections* (1995).

I feel this work is worth mentioning for two reasons: firstly, because it is one of Alves's most iconic creations and an important precedent to *The Return of a Lake* (2012), the centrepiece of the Seville show and one of her most ambitious installations; and secondly, because it is a good example of how her art ventures beyond the colonial or postcolonial debate to explore other territories.

In *Minus One Dimension: Zinneke Reflections*, Alves searched for the vestiges of a river that once flowed through the city. By that time, in the mid-1990s, only a few sections of the Zinneke were still visible, having been diverted underground to make way for urban development. The project unfolded in the Molenbeek district—a predominantly working-class and immigrant neighbourhood—and the artist's action

consisted in cutting shapes out of old fabrics (rugs, curtains, tablecloths and bed sheets) to mark the spots where the river had disappeared. Those cloth silhouettes represented the distorted, zigzagging reflections of different objects in the water. The artist has given us an eloquent description of the piece's contents:

I researched not only what happens to a river that is removed from its physical surroundings and thereby loses its urban context; but I also investigated which interactions are lost once a river (or any body of water) is covered over. I studied the remaining rivers of Brussels and discovered that the reflection of an object in water changes our definition of that object and these new visual possibilities open up situations for us [...] If a wind blows or a boat sails by, the turbulence causes currents on the water, which can make the straightness of a street light wander and sway into coils which collide with the reflection of a brick wall, which in turn spirals to meet the reflection of a security camera. I was interested in how we were losing these possibilities of seeing and therefore thinking in a different way.<sup>11</sup>

*Minus One Dimension: Zinneke Reflections* undoubtedly reveals different facets of Alves's work aside from the postcolonial discourse. Not only does it introduce us to her other great theme—the representation of nature—but it also reveals an artist indebted to conceptualism who explores the process behind the work of art—the dialectics of the ephemeral and its documentation—in an original way. And she does so by using something as simple as the human eye, aesthetic sensibility and the possibility of finding poetic images in the most unexpected places.

The next work I would like to mention touches upon these themes, but it is particularly interesting because it sheds light on a new aspect of Maria Thereza Alves's artistic practice: her methodology and interest in research. "As an artist," Catalina Lozano points out, "[Alves] has the freedom to risk associations, connect apparently unrelated data and foster the emergence of unvisited fields of knowledge,"<sup>12</sup> with no need to don the cloak of academic legitimacy. One project that reveals this side of her creative identity is *Seeds of Change* (in progress since 1999).

The idea came to her after attending a conference in Finland with fellow artists and scientists, where she first heard the term “ballast flora.” On arriving at different European ports, ships that transported commodities between Europe and America would unload the material they used as ballast (soil, sand, rocks, bricks, wood, etc.), and along with it numerous seeds that would then germinate far from their place of origin. The subject caught her attention, and she immediately set out to research it. She began by reading Finnish botanist Heli Jutila’s doctoral thesis on ballast flora, and later conducted her own investigation in Marseilles, where she lived at the time, after verifying that no previous ballast studies had been conducted by the local university.<sup>13</sup>

The results of her research so far (as of 2015) are eight panels of maps, texts and photographs that present her findings. Each site is unique in some way: at Exeter-Topsham, for example, the artist discovered that, in addition to slaves and ballast, the ships that came into port had also unloaded human bones transformed into plant fertilizer. In Reposaari, Finland, Alves found a group of neighbours who were already interested in ballast flora and frequently swapped seeds. In Bristol, her research led to the creation of a floating garden containing nothing but ballast plants, which Alves designed with the architect Gitta Gschwendtner. This British city introduced an important novelty in her research, as I will now explain.

Bristol was one of the main ports in the slave and commodities trade between Europe, Africa and America. Alves began to wonder what, if any, traces remained of that sinister business. Her research led to the discovery that, at one point in time, the slave trade was much more profitable than any other. For this reason, many ship owners decided that, instead of using their vessels to transport goods between the Americas and Europe, they would fill them with ballast. The routes they followed created a “triangle” between the two shores of the Atlantic. First the ships stopped in Africa to pick up slaves; then they carried them to the Caribbean or North American colonies; and finally they returned to Europe. Initially, the ships were loaded with commodities such as sugar, cocoa, tobacco, or precious materials like gold on the return trip to Europe. However,

in the mid-18th century, when raw materials became less profitable or fell into the hands of monopolies, some entrepreneurs replaced that cargo with ballast. The extra weight kept the ships from capsizing, but it also allowed them to cross the Atlantic more swiftly, reducing the interval between each new shipment of African slaves.

Alves’s investigations opened her eyes to a social, political, economic and ecological history that had remained hidden for many years, manifested in the present by the descendants of those beautiful and “illegal” immigrant plants that still bloom in empty fields and wastelands. The fact that the seeds are able to germinate and grow after so many decades gave Alves the idea that they could be considered witnesses to a much more complicated narrative of world history than that usually presented by institutions. Through their ability to adapt to different conditions, these seeds metaphorically challenge the construction of exclusionary identities, nationalism and the impenetrability of European borders. From this point of view, *Seeds of Change* represents a challenge to “those discourses that define the geographical and ‘natural’ history of a place.” The artist asks, “At what moment do seeds become ‘native’? What are the socio-political histories of place that determine the framework of belonging?”<sup>14</sup>

Colonialism, the representation of nature, environmentalism, research and questioning official historical accounts are some of the key concepts in Maria Thereza Alves’s work. The next two pieces explore other topics of equal importance in her oeuvre, such as language, the body, gender and identity.

The *Dictionary Krenak* (2010) is one of her most radical projects in terms of both form and content. It openly alludes to Alves’s turbulent relationship with the country of her birth, torn between the things she loves about Brazil and the anger that its colonial history inspires in her. It is not an installation, a series of paintings or a film—just a dictionary, a little yellow book that contains, quite simply, the only written record of the language of the Krenak people. Like many other indigenous groups in Brazil and Latin America, the Krenak suffered the consequences of the European conquest. Their numbers were decimated (in all of Brazil, barely 600 of

their descendants are alive today), their natural habitat was devastated and their culture was systematically disparaged and annihilated. Precious little remains after the genocide: a handful of impoverished, marginalized communities and a language on the verge of disappearing.

The artist's decision to create a translation into Portuguese of the Krenak/German and German/Krenak dictionary compiled by the apothecary Bruno Rudolph in the late 19<sup>th</sup> century had practical, critical and symbolic significance. First of all, translating the dictionary into Portuguese gave the Krenak people—who, as recently as the 1970s, still risked being “beaten, imprisoned, killed or banished for speaking their own tongue”<sup>15</sup>—the only written lexicon of their language in existence, making it possible for new generations to learn, preserve and teach it: a ray of hope for a dying language. Secondly, the publication of the dictionary had critical connotations, because it exposed the insensitivity of the Portuguese colonizers and the Brazilian ruling class, who in 500 years have shown absolutely no interest in the Krenak language and, in fact, have done their best to eradicate it altogether.<sup>16</sup> In this sense, it is a cry of protest against imposed silence. Finally, the dictionary has symbolic significance because this project, though partial and incomplete, has rescued a fragment of history that gives our imagination access to an entire cultural and social universe, just as the ruins of Athens or the sculptures at the British Museum allow us to dream of classical Greece.

This book highlights a fact that we often take for granted: a language, with its particular ways of naming reality, its literature and its legends, is the heart and soul of a culture, and the disappearance of any language is one of the greatest tragedies we could ever witness.

This and other works that Alves created with the Krenak people help us to understand the role that the idea of “justice” plays in her artistic practice. Indeed, we find an ethical imperative in many of her projects, a belief that beauty cannot exist without “kindness,” understood as the ability to act for the benefit of others and oneself. This explains why concepts like “compassion,” “empathy,” and

“affection”—shown to the individuals and groups who work with her—are inherent to her creative process, just as they were essential to one of the most powerful trends in Latin American thought in the 1970s and 80s: liberation theology.

On every project where Alves has worked with a community—whether in Brazil, Mexico or Senegal—her primary concern has always been to minister to their needs, never to use them as unpaid assistants or researchers. The goal is to participate in a dialogue about something that is important to them, not just to the international art world.

That human engagement, a necessity in any community project, also appears in one of Alves's most recent videos, *Beyond the Painting* (2012). Since the 1990s, Alves has produced several videos in which she addresses themes such as eye contact and domination (*Oculares*, 2008), cultural diversity and gestural expression (*What Is the Color of a German Rose?*, 2005, and *Tchám Krai Kytôm Pandã Grét/Male Display Among European Populations*, 2008), the enduring quality of traditions (*Diothio Dhep: le petit cimetière*, 2004), and immigration (*Time, Trade, and Surplus Value*, 2004, and *About the Village*, 2012). Her audiovisual pieces are usually short and succinct, in the best 1970s conceptual art tradition. On rare occasions she ventures into more complex narrative structures, as in *Iracema (de Questembert)*, from 2009.

*Beyond the Painting* reflects the artist's habitual economy of means, and yet it is also the video with the most sophisticated post-production in her entire repertoire, for content-related reasons. In this piece, Alves shows how colonialism influenced the vision of French painters in the 17<sup>th</sup>, 18<sup>th</sup>, and 19<sup>th</sup> centuries. During those years the depiction of women underwent a radical transformation: the use of mythological iconography to portray women as active subjects (running, hunting, etc.) gave way in the 19<sup>th</sup> century, at the height of colonialism, to an image of females as passive subjects, at the mercy of the Western white man's whims and desires. This portrayal of women as “objects” can be interpreted as the complimentary opposite of the character of Iracema, an empowered indigenous woman, in the 2009 video *Iracema (de Questembert)*.

As in other works by Alves, the relationships she established with the French women who volunteered to pose for her in the nude (who in this case had to fulfil one requirement: they could not be descendants of immigrants from former colonies) were an essential aspect of the project. She had to create an intimate setting where they would feel comfortable and make sure that they understood what the experiment was about and how they could contribute to it. On seeing the images, the results speak for themselves. Feminism, or Alves's interpretation of feminism, is undoubtedly more present in *Beyond the Painting* than in any of her other works. Yet her use of feminism is paradoxical and flouts certain conventions: she shows the violence and control that a man can exert merely by staring at a woman's body, while also highlighting that body's sensuality with an uninhibited use of pictorialism and lighting that celebrates eroticism and carnality, regardless of physical appearance or age.

Finally, *Beyond the Painting* underlines the direct link between the colonial past and its present-day consequences, a key theme in Alves's entire body of work and the focus of the central piece in the exhibition at the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo: *The Return of a Lake* (2012). Maria Thereza Alves worked on this installation between 2009 and 2012, and it was shown for the first time at dOCUMENTA (13) in Kassel. For this, the artist lived in Xico for a month, invited by the Museo Comunitario.

Forty kilometres outside the centre of Mexico City lies Xico, a town that has bubbled up from the surface of what was once Lake Chalco. That lake—one of many that formerly dotted this region, castigated since the days of Hernán Cortés—was drained in the early 20th century by the Spanish immigrant Íñigo Noriega Laso. Noriega was 14 years old when he came to Mexico from the Asturian village of Colombres in 1867. He had lofty ambitions, and he soon became one of the nation's wealthiest and most powerful men during the presidency of Porfirio Díaz. After the Mexican Revolution of 1910, the government expropriated his lake property, but the problems caused by his decision to wipe out an entire ecosystem and forcibly enslave or oust the native inhabitants with his 200-

man private army have endured to this day. Noriega died a pauper in Mexico in 1920, after years of exile in Texas where he was made an honorary sheriff.

Some years ago, however, nature took justice into its own hands and the lake reappeared, like a memory that refuses to fade. Following this "return of the repressed," made possible by an alliance between the water table and the incurable malaise of collective memory, since the mid-1990s a local community has been pressing for the reinstatement of its cultural and environmental rights, driven by the politicization that Mexican society underwent in the wake of the Zapatista movement. Genaro Amaro Altamirano is one of their most vocal leaders and has suffered repression at the hands of the authorities, who fear the potential repercussions of this group's demands.

From the Spanish point of view, this work is a vital contribution to the "critical memory" of the continent's colonial past, giving fresh impetus to the struggle to ensure that we do not forget "the quiet voices of history,"<sup>17</sup> a term that the Galician author Manuel Rivas applies to the unredressed victims of another great trauma: the Spanish Civil War. This battle is waged in both cases, obvious differences aside, with determination and hope, but always in the knowledge that it is a never-ending task which each new generation has a responsibility to continue with renewed vigour.

*The Return of a Lake* is a particularly complex project with rich layers of meaning because it addresses the reality of Mexico City from numerous spatial and temporal perspectives, with all that that implies when extrapolated to a global scale.

It speaks of the city's remote and recent past, referring to its geological origins, the rise of civilization and agriculture in the Tenochtitlán Valley through the efforts of the Mexica people (better known to us as the Aztecs), the first foreign aggressions in the days of Hernán Cortés and the years of the Mexican Revolution and Porfirio Díaz's presidency, when Íñigo Noriega arrived on the scene.

It also speaks of the present, of the valuable cultural and environmental work being done at Xico's Museo Comunitario and of the obstacles they have faced along the way. It denounces urban and racial segregation in Mexico City and, in this respect, proposes a sensitive, transformational relationship with local indigenous culture.

Recently the Mexican author Fernando del Paso wondered, during his speech accepting the José Emilio Pacheco Award for Excellence in Literature, how Mexico had ended up in the tragic situation in which it now finds itself. Without a hint of self-indulgence, the ageing writer addressed his friend the poet José Emilio Pacheco, who passed away in 2014, with sombre, stirring tones, trying to understand the reasons for this "collapse." His speech concluded with words that, to a large extent, echo the concerns voiced by Alves in *The Return of a Lake* and are important because of the unexpected reaction they triggered in Mexican society:

I speak to you, José Emilio, in Spanish of course, the language that the *conquistadores* forced upon us by fire and sword, and which is now as much mine and yours as it is of any inhabitant of Spain itself, but I also believe it is shameful that we have had to live many years before learning of the existence of more than sixty languages in our land, for example Wicharika or Kickapoo, when the indigenous people that speak one of those languages are being stripped of their property and possessions or outrages are being committed against their sacred lands, or when the river or rivers that sustain those lands are being contaminated by a mining company or the irresponsibility of the authorities, or by the savage fracturing of the earth in search of oil or shale gas that threatens to siphon off millions of litres from their water supply.<sup>18</sup>

Del Paso's words are tinged with bitterness, sincerity and regret. He condemns the lack of interest among Mexican intellectuals and artists in their nation's indigenous roots until quite recently, and makes it clear that there can be no future for his country until it is reconciled with and embraces that identity.

Finally, *The Return of a Lake* talks about that possible yet uncertain future, because it dialogues with and complements the urban planning projects that architects like Nabor Carrillo, Teodoro González de León and Alberto Kalach have designed for Mexico City's metropolitan area since the 1960s. In this respect, the Chalco experience has set an important precedent at the local level, successfully recovering lakes and traditional crops and creating green areas in a hostile, inhuman urban environment.

The installation itself has several elements that vie for our attention. The beautiful, brightly coloured scale models of Xico and its lake are undoubtedly remarkable examples of how the languages of popular culture can coexist with conceptual strategies. The portrait gallery of Chalco Valley residents adds human interest and complexity to the narrative: each of those individuals has their own story and relates to the conflict in a different way. The watercolour sketches introduce us to highly sophisticated traditional farming techniques, such as the *chinampas* or "floating gardens", and legendary creatures like the axolotl. The wood reliefs contextualize the work through architecture and serve a pedagogical purpose. In one of them, we see Íñigo Noriega scorched by the flames of the everlasting fire in a depiction that is a mixture of rage, humour and the grotesque.

But one element stands out above the rest: Quetzalcoatl, the "feathered serpent," who emerges from the centre of the earth through the volcano's mouth, rising majestically heavenward in the midst of an unexpected eruption. The legend tells that Quetzalcoatl, fleeing towards the coast of the Gulf of Mexico after the Toltec army was defeated by the Chichimec tribes that had forced him to abandon his kingdom, sought refuge in the volcanic crater on top of Xico Hill. Knowing of this myth, Alves decided that Quetzalcoatl—god of life, light, wisdom, fertility and knowledge—should be part of her story and join the contemporary descendants of the peoples that inhabited the Chalco Valley before Cortés's arrival in the struggle to reclaim their rights and culture. Like the upwelling waters of the lake, the return of Quetzalcoatl is a sign indicating the birth of a new consciousness and a different way of narrating history.

- 
1. Maria Thereza Alves, "Canibalismo no Brasil desde 1500," first published in issue 4 of the Brazilian online magazine *Periódico permanente* in 2013, and included in this catalogue.
  2. In 1981, Luiz Inácio Lula da Silva named her representative of the Brazilian Workers' Party in the United States of America, and in 1987 she became one of the founding members of the Green Party in São Paulo.
  3. *Pedro das pedras* was presented for the first time in the exhibition *No Man's Land*, curated by Catalina Lozano and held at the Centro Cultural Montehermoso in Vitória in 2011.
  4. *The Potosí Principle: How Shall We Sing the Lord's Song in a Strange Land?* was an exhibition curated by Silvia Rivera Cusicanqui, Max Hinderer, Alice Creischer and Andreas Siekmann at the Museo Reina Sofía in Madrid in 2010, presented as a project that aimed to "rethink the origins and expansion of modernity from the perspective of Baroque colonial painting and colonization processes."
  5. Paper read at the SITAC symposium *Just Art* (in the "Justice and Food" section) held in Mexico City in January 2015 (unpublished manuscript, p. 16).
  6. Maria Thereza Alves, unpublished text, 1991.
  7. Jimmie Durham, "Popocatépl and its Environs" (2006), published in *Waiting To Be Interrupted: Selected Writings 1993–2012*, (Antwerp/Milan: M HKA & Mousse Publishing, 2014). 292.
  8. Email from Maria Thereza Alves, April 25, 2015.
  9. Jean Fisher, "The Importance of Words and Actions," in *Maria Thereza Alves*, ed. Mai Tran (Nantes: Edition Beaux-Arts Nantes, 2013). 7.
  10. Rob La Frenais and Tracey Warr, *Edge 92. Mundos artísticos* (Madrid: Consortium for the Organization of Madrid European Capital of Culture, 1992).
  11. Maria Thereza Alves, *Minus One Dimension: Zinneke Reflections*, artist's book published with the support of the Flemish Ministry of Culture and Brussels City Council, Brussels, 1997.
  12. Catalina Lozano, "Stubborn Waste," in Maria Thereza Alves (Nantes, 2003), 51.
  13. Email from Maria Thereza Alves, April 21, 2015.
  14. Maria Thereza Alves, "Seeds of Change," published in *Plot* magazine (guest editor Simon Read, series editor Nicky Coutts), Middlesex University (2008): 39–45.
  15. For further information on Maria Thereza Alves's work with the Krenak people, see, in this same volume, the essays "Speaking from the Heart" and "The Krenak of Minas Gerais" (both from 2009).
  16. The translation of the dictionary was funded by the Maumaus School of Visual Arts in Lisbon, whose director is the German Jürgen Bock.
  17. Manuel Rivas, *Las voces bajas* (Madrid: Alfaguara, 2012).
  18. Fernando del Paso, *José Emilio Pacheco Award for Excellence in Literature* acceptance speech, Mexico City, March 7, 2015. Printed in the Spanish daily newspaper *El País*.





## CONSEJO INTERNACIONAL DE TRATADOS INDIOS

### Trabajando por el reconocimiento y los derechos de los Pueblos Indígenas

Comisión de las Naciones Unidas sobre Derechos Humanos - 35º período de sesiones (1979)

Declaración escrita presentada por el Consejo Internacional de Tratados Indios (Categoría II Estatus Consultivo) (Tema 23) + 22

En cuanto a los derechos de las personas pertenecientes a minorías nacionales, étnicas, religiosas y lingüísticas, el Consejo Internacional de Tratados Indios quisiera felicitar al Sr. Francesco Capotorti por su excelente estudio sobre este tema.

También aprovechamos esta oportunidad para felicitar y apoyar el Proyecto de Resolución presentado por Yugoslavia (E/CN.4/L.1367/Rev. 1), en especial los artículos 1, 2 y 3, y el punto 2 del artículo 4.

Sin embargo, queremos señalar respetuosamente a los miembros de la Comisión de Derechos Humanos que los pueblos indígenas de las Américas tienen una historia y una situación política y económica específicas. Somos pueblos que han sido invadidos y colonizados por los europeos. La lucha fundamental de los pueblos indios americanos en todos los países de las Américas (con la única excepción de Uruguay, que ha matado a todos sus pueblos indígenas) es el derecho por unos territorios adecuados. Este derecho debe incluir el derecho a la libre determinación y el desarrollo económico, político y cultural. En algunos casos, como en Perú y Bolivia, los pueblos indígenas son una gran mayoría de la población, y no una minoría. Sin embargo, los hechos históricos en estos casos han creado incluso una situación que exige la protección internacional de los derechos de estos pueblos indígenas.

No obstante, no creemos que sea constructivo considerar los derechos de todos los "pueblos indígenas" del mundo como una categoría general separada de las realidades históricas y geográficas, a pesar de que estamos ansiosos por ver el informe en relación con las poblaciones indígenas que la Subcomisión para la Prevención de la Discriminación y Protección a las Minorías ha estado preparando desde hace varios años.

Llamamos la atención de la 35ª sesión sobre la situación de los indios en Brasil, como un ejemplo de la necesidad de protección internacional de los derechos de los indios americanos como minoría con derechos especiales. Su situación es desesperada y han intentado una y otra vez negociar razonablemente con el gobierno de Brasil, que sigue una política de genocidio contra ellos.

Extracto de la declaración presentada por María Thereza Alves en la trigésimo quinta sesión de la comisión de Derechos Humanos de las Naciones Unidas en Ginebra en 1979

---

## INTERNATIONAL INDIAN TREATY COUNCIL

### Working for the Rights and Recognition of Indigenous Peoples

United Nations Commission on Human Rights - 35th Session (1979). Written Statement submitted by the International A4 Indian Treaty Council (Category II Consultative Status) (Agenda Item 23) + 22

Concerning the rights of persons belonging to national, ethnic, religious and linguistic minorities, the International Indian Treaty Council would like to commend Mr. Francesco Capotorti for his excellent study on this subject.

We also take this opportunity to commend and support the Draft Resolution submitted by Yugoslavia (E/CN4/L1367/Rev. 1), especially articles 1, 2, and 3, and point 2 of article 4.

However, we respectfully point out to the members of the Commission on Human Rights that the indigenous peoples of the Americas have a specific history and a specific political and economic situation. We are peoples who have been invaded and colonized by Europeans. The fundamental struggle and the fundamental right of the American Indian people in every country in the Americas

(with the sole exception of Uruguay, which has killed all of its indigenous peoples) is the right to an adequate land base. That right must include the right of economic, political and cultural self-determination and development. In some cases, such as Peru and Bolivia, the indigenous peoples are a very large majority of the population, and not a minority. Yet the historical facts of even these cases have created a situation that demands international protection of the rights of these indigenous peoples.

We do not, however, believe that it is constructive to consider the rights of all "indigenous peoples" of the world as a general category separate from historical and geographic realities, although we are anxious to see the report concerning indigenous populations which the Sub-Committee on the Prevention of Discrimination and Protection of Minorities has been preparing for several years.

We call to the attention of the 35<sup>th</sup> session the situation of American Indians in Brazil, as an example of the need for international protection for the rights of American Indians as minorities with special rights. Their situation is urgent in the extreme, and they have attempted time after time to negotiate reasonably with the government of Brazil, which continues a policy of genocide against them.

Extract of written statement presented by Maria Thereza Alves at the 35<sup>th</sup> Session of the United Nations Commission on Human Rights in Geneva 1979



## **NoWhere, 1993**

### **Ningún lugar**

Instalación: fotografía, pintura, rotulador y madera  
Varias medidas

CORTESÍA DE LA ARTISTA

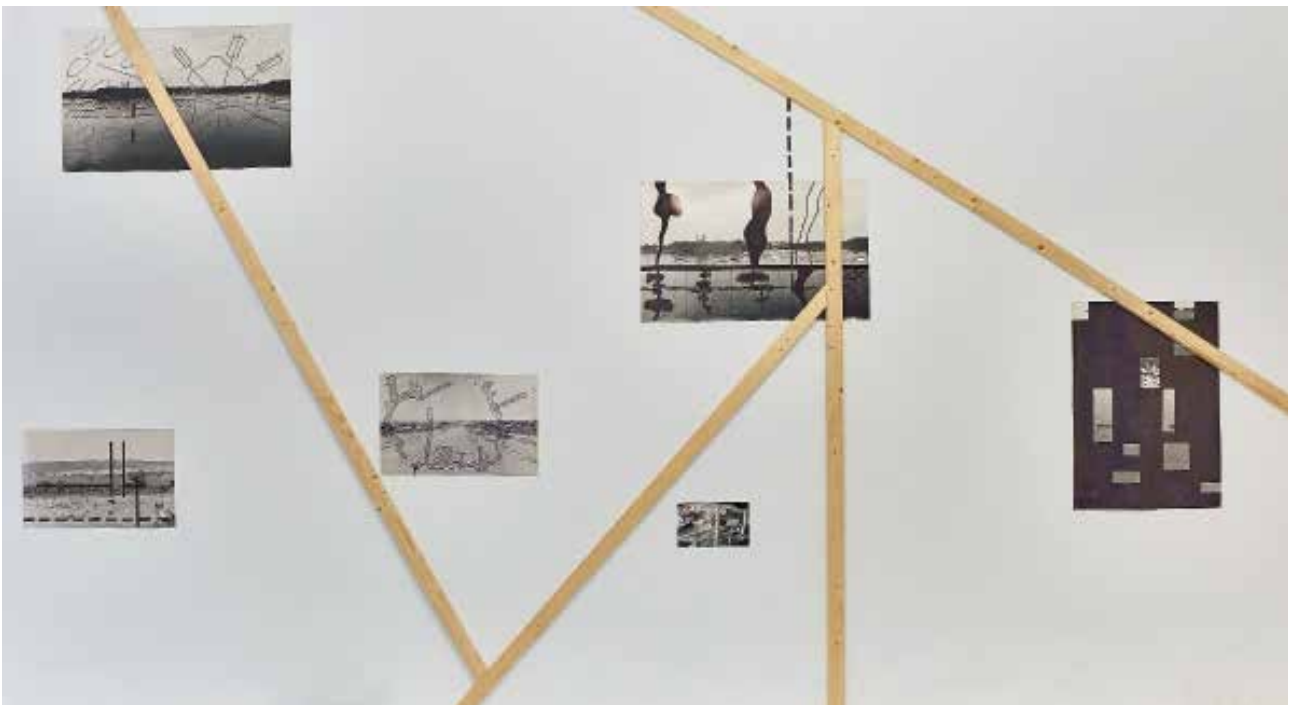
En 1991, desarrollé un proyecto en México sobre la utopía que se tituló *Post-Eldorado Amazonas* y más tarde dio lugar a la instalación *NoWhere* (1993). Empecé por leer a Thomas More y no salía de mi asombro al descubrir que, según él, la utopía se establecería en América, “donde había tanta tierra disponible y sin cultivar”. A los pueblos indígenas se les invitaría a participar y si no quisieran entonces se les mataría, escribió More. Un amigo mío, indígena y arquitecto de Cuernavaca, me llevó al pueblo de Tlayacapan en Morelos, donde los agustinos habían implementado la idea utópica de Thomas More apenas unos años después de que Cortés hubiese conquistado y subyugado a esta población indígena en el siglo XVI. Algunos años más tarde, estas investigaciones culminaron en la instalación titulada *NoWhere*, que se mostró por primera vez en la Central Space Gallery de Londres. Una parte de la instalación consistía en planos arquitectónicos trazados directamente sobre fotografías. Algunos de los planos provienen de los agustinos en Tlayacapan, y otros de arquitectos conocidos como Le Corbusier, Fourier o Niemeyer.

Las imágenes se sacaron durante un viaje a la Amazonía, que durante siglos ha sido el escenario preferido para debatir o implementar ideales utópicos, primero de los europeos y luego de sus descendientes, en detrimento de los pueblos indígenas que residen allí.

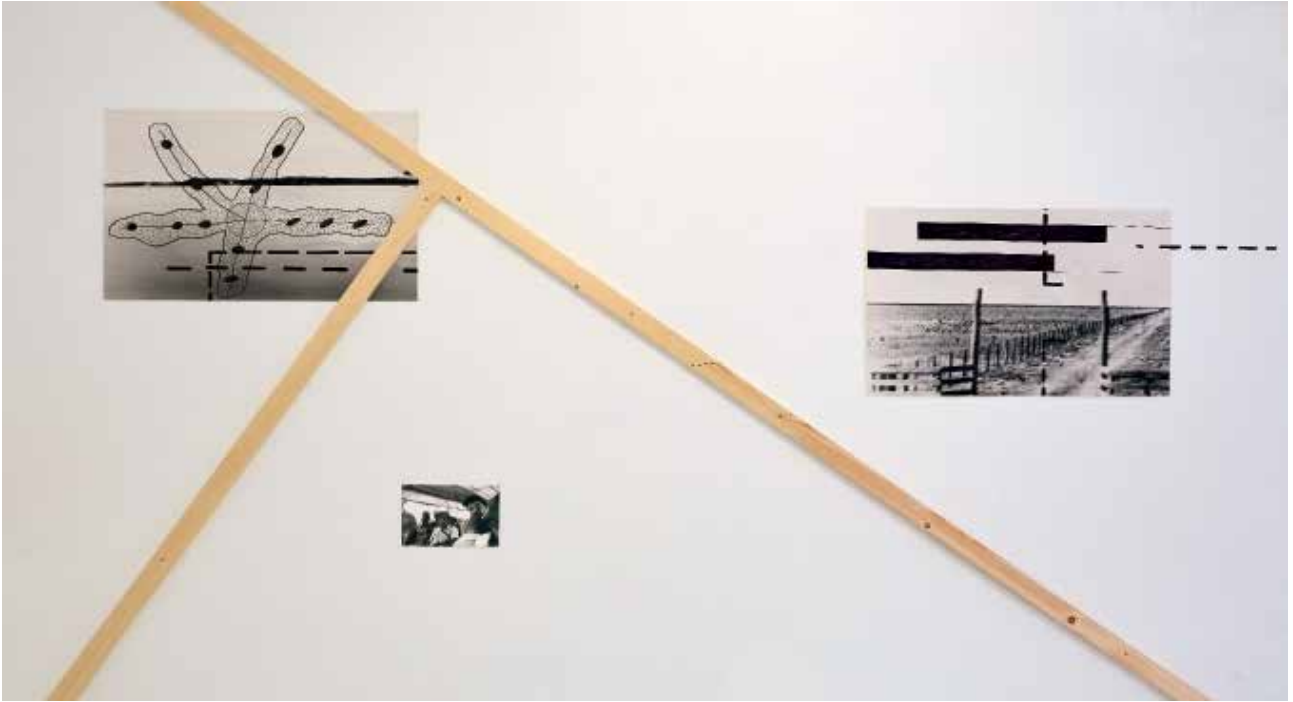
Esta obra me permitió descubrir cómo se planifican (o no) las ciudades, cuáles son las ideas europeas que crean estos espacios y por qué se crean. Y, por encima de todo, conocer las ideas más alocadamente disparatadas que tienen los europeos sobre cuál es la definición de la utopía (para muchos no europeos, entre ellos yo, algunas de sus nociones parecen más bien la visión de un infierno europeo).



2



3



4



5



6

1 y 6 Detalles de la instalación *NoWhere* en la Central Space Gallery de Londres, 1993 / Installation detail of *NoWhere* in Central Space Gallery in London, 1993

2 - 5 Detalles de la instalación *NoWhere* en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2015 / Installation detail of *NoWhere* in Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Seville, 2015

---

## **NoWhere, 1993**

Installation: photo, paint, marker, and wood

Dimensions variable

COURTESY OF THE ARTIST

In 1991, I developed a work in Mexico about utopia titled *Post-Eldorado Amazonas*, which later became the installation *NoWhere* (1993). I began by reading Thomas More and was quite shocked to find that he had written that utopia would be set in the Americas, where “there was so much uncultivated and available land.” Native peoples would be invited to participate and if they did not want to then they would be killed, More wrote. An indigenous architect friend in Cuernavaca took me to the town of Tlayacapan, in Morelos where Thomas More’s utopian idea was implemented by the Augustinians just a few years after Hernán Cortés conquered and subjected this indigenous town in the 16<sup>th</sup> century. The research some years later developed into the installation, *NoWhere*, which was exhibited for the first time in Central Space Gallery in London. As part of the installation, architectural plans were drawn directly onto photographs. Some of architectural plans are from the Augustins in Tlayacapan, and some from other architects such as Le Corbusier, Fourier, Niemeyer and others.

The images were taken during a trip to the Amazon, a place which has a long history of utopian ideas debated or implemented by Europeans or their descendents which are detrimental to indigenous peoples living in the area.

This work allowed me to see how cities are planned (or not) and what European ideas create these spaces and why. And most importantly the absolute strangest ideas Europeans have about what is the definition of utopia. (To some non-Europeans, we would consider some of the versions a vision of a European hell).





## ***Virginia/Veracruz, 1992***

Performance e instalación

Varias medidas

CORTESÍA DE LA ARTISTA

En 1992, con motivo de una exposición colectiva programada para conmemorar la capitalidad cultural europea de Madrid, Maria Thereza Alves, Jimmie Durham y Alan Michaelson realizaron una *performance* e instalación titulada *Virginia/Veracruz*. Portando una máscara de PVC que les tapaba la boca a modo de bozal, se dedicaron a recorrer las calles buscando la reacción del público a su silencio; pasaron por espacios cotidianos –como bares, plazas y hostales– así como otros de carácter oficial –edificios públicos, estatuas y el monumento a Alfonso XII– en el lago del parque del Retiro.

En uno de estos lugares, los artistas realizaron una *performance* con postales compradas en un mercadillo, con representaciones de los españoles tal y como éstos se veían a sí mismos entonces. Al final de la *performance* se colocaban las postales en la máscara, como si fuese una corona, y caminaban entre la gente arremolinada, que se preguntaba sobre su posible origen y las razones por las que portaban aquella máscara que les impedía expresarse. Al cabo de poco tiempo, inclinaban su cabeza ante una de las personas del público y le ofrecían una de las cartas.







---

## **Virginia/Veracruz, 1992**

Performance and installation

Dimensions variable

COURTESY OF THE ARTIST

In 1992, in the context of a group exhibition taking place to commemorate the European Cultural Capital in Madrid, Maria Thereza Alves, Jimmie Durham, and Alan Michaelson realized a performance and installation titled *Virginia/Veracruz*. Wearing a PVC mask which covered their mouths, as a muzzle, they strolled the streets looking for a reaction to their silence: they passed through popular places—bars, squares, hostels...—as well as institutional buildings or statues, and the monument to Alfonso XII, in the lake of Retiro park.

In one of these places, the artists did a performance with postcards, bought in a local flea market, with representations of Spaniards as they saw themselves at the time. Towards the end of the performance, they set the postcards around the mask, as it would be for a crown, and walked through the audience, which wondered about their origin and the reasons they were using those masks which concealed their speech. Shortly after, they bent their heads down in front of one or another of the viewers, offering one of the cards.



## 21 de noviembre, 1993

Maria Thereza Alves

Recientemente tuve que decirle a un amante: sé cómo masturbarme bien. Hay amantes de quienes estás segura de obtener la reacción deseada y que sabes van a provocar las respuestas de tu cuerpo que te satisfacen. En la masturbación, al igual que en las relaciones orientadas a la mayor satisfacción sexual posible, hay una definición, se implica un límite. Cuando me masturbo sé qué presión aplicar, en qué lugar y con qué ritmo para alcanzar el orgasmo. Saber qué es placentero y saber cuál será el resultado no es muy satisfactorio.

La mayoría de nosotros estamos inmersos en una sociedad estructurada desde nuestro nacimiento; una sociedad basada en la definición, o, a veces, la disimulación de definición, de tal modo que nosotros creemos que no estamos definidos.

El Estado tiene una definición de “rebelde”, necesita esa categoría y algunos de nosotros decidimos conformarnos a ella. Los artistas, quienes están marginalizados de la sociedad con sólo la posibilidad de fama y fortuna, creen haber escapado a la definición de la sociedad por esta marginación y rechazo (que no es sino una inyección en una categoría). José Luis Cuevas y Francisco Toledo empezaron, los dos, con la idea de ser rebeldes. Luego encontraron cómo hacerlo y continuaron haciéndolo felizmente sin causar sorpresa alguna. Duchamp pudo haber decidido conformarse en cualquier momento con ser impredecible tan sólo en la medida que el público ya estaba preparado a aceptar. Para mí, Duchamp se las ingenió para cambiar estas expectativas.

Debido a que fuimos criados en una sociedad patriarcal, y también a nuestra posición de artistas en el limbo del rechazo a participar en la sociedad (por parte de la misma y por nosotros), somos los que más nos encontramos en busca de una definición, ya que no tenemos un lugar real para estar; tratamos de mostrar a la sociedad que tenemos disciplina y que debe tomarnos más en serio por ello. Estas presiones personales y sociales nos hacen decir: “soy un artista...”, “lo que hago es...”, “mi trabajo es acerca de...”;



“esta pieza significa...”. Lo que hacemos es fabricar la ilusión de que hay un espacio para nosotros en la sociedad. Este espacio fabricado es después tomado por el mundo del arte para ubicarnos dentro de las estructuras que necesita definir. Una vez ubicados en estas estructuras, encontramos tremendamente difícil salir de ellas porque puede interpretarse como una falta de disciplina o de conocimientos, en otras palabras: “¡ese artista no es realmente un artista!”.

Podemos ver el resultado de esto en el trabajo de la mayoría de los artistas contemporáneos, sabemos cómo se verá el trabajo aún antes de verlo. En la mayoría del trabajo que vemos hay un límite establecido por el artista en la posibilidad de lo que podemos sentir. Nos vamos insatisfechos porque se ha hecho una definición de qué tanto vamos a experimentar, y no se nos dan posibilidades más allá de eso. Vemos la pieza una y otra vez y sabemos exactamente cuál será el resultado.

Hoy leí una cita de Leon Battista Alberti (referida por Mark Wigley en su ensayo “Untitled: the Housing of Gender”): “El deseo es él mismo una mujer que domina a los hombres –realmente un maestro del que se debe huir y al que hay que odiar– y sólo puede ser controlado por la estricta aplicación de la razón masculina” (Alberti escribió esto en el siglo XV como parte de su colección de diez volúmenes sobre arquitectura).

Tenemos miedo de las posibilidades permitidas por el deseo, al cual el Estado nos ha enseñado a temer debido a que necesita mantener control sobre la narrativa, así es como somos reconfortados por la definición. O, tal vez, hemos disfrutado de la experiencia del deseo y la queremos repetir una y otra vez. La definimos, lo cual nos lleva a la insatisfacción de nuevo porque, ya que la hemos definido, ¿cómo podemos disfrutarla, si se han eliminado las posibilidades?

En un poema de una amiga, la escritora habla de haberse quedado en su escritorio de nueve a cinco, escribiendo poesía y mirando por la ventana. Al mismo tiempo deseaba salir a ver caer la nieve; pero no podía porque tenía que escribir.

¿Debemos quedar satisfechos todas las veces sólo del modo que ya conocemos? ¿Es la satisfacción lo que estamos buscando?

---

## November 21, 1993

Maria Thereza Alves

"I know how to masturbate well," I had to tell a lover recently. There are lovers who you are sure will give the performance and will elicit the responses from your body that will ensure gratification. In masturbation as in sexual "performative" relationships, there is a definition—a limit implied. When I masturbate, I know where to place the pressure, at what rhythm to reach orgasm. To know what is pleasing and to know what is the result is not very satisfactory.

We are placed (most of us) in a structured society since birth; a society based on definition or on sometimes the dissimulation of definition, so that we believe that we are not defined.

The state has a definition of rebel, it needs that category—and some of us decide to conform to it. Artists, who are marginalized by society, and are given the possibility of only fame and fortune, think themselves, because of this marginalization and rejection (but actually injection in a category), to have surpassed a definition by society. José Luis Cuevas and Francisco Toledo both started out with the idea of being rebels. Then they found out how to do it and happily continued doing it with no real surprises. Duchamp could have at any moment decided to be satisfied with the public's expectation of the expected. To me, Duchamp was able to shift these expectations.

Due to our upbringing in a patriarchal society combined with our positions of artists in the limbo of rejection (by society and therefore by us) of participating in society, we are the most necessarily prone to searching for definition, because we do not have a real place to be; and attempting to show society that we have discipline, and therefore that they should take us more seriously. These personal and social pressures make us say: I am an artist... What I do

is... My work is about... This work means... What we do is fabricate an illusion that there is a space for us in society. This fabricated space is then taken by the art world to place ourselves within structures that need to be defined. Once placed in these structures, we find it extremely difficult to get ourselves out of these definitions because it might be interpreted by the art world as a lack of discipline, a lack of knowledge, in other words: that the artist is not really an artist.

We can see the result of this in the work of most contemporary artists. We know what the work will look like before we even see it. In most of the work we experience there is a limit set up by the artist as to the possibility of what we will feel. We leave unsatisfied because a definition was made of how far we will experiment, and we are given no further possibilities. We can see the work again and again and we know exactly what will be the result.

Today, I read a quote by [Leon Battista] Alberti (cited by Mark Wigley in his essay, "Untitled: The Housing of Gender"), "Desire is itself a woman that masters men—truly she is a master to be fled and hated—and can only be controlled by the strict enforcement of masculine reason." (Alberti wrote this in the fifteenth century as part of his ten volume collection on architecture).

We fear the possibilities permitted by desire, which the state has taught us to fear, since it is essential for the state to maintain control of the narrative, and therefore, we are comforted by definition. Or conversely, we enjoyed the experience of desire and therefore want it repeated again—we define it, which leads to dissatisfaction because once we have it defined how can we enjoy it, since the possibilities have been removed?

In a poem, by a friend, the poet writes of sitting at her desk from nine to five, writing poetry and looking out the window and wishing to be out in the falling snow, but she could not because she had to write.

Must we always be satisfied only in the ways we know to be satisfied or even, is satisfaction what we are looking for?



# ***Minus One Dimension: Zinneke Reflections, 1995***

## ***Dimensión menos uno: Reflejos del río Zinneke***

Recortes de tela  
Medidas variables  
CORTESÍA DE LA ARTISTA

*Minus One Dimension* es uno de los precedentes más importantes de *The Return of a Lake* y uno de los proyectos más emblemáticos de la artista. Se trata de una obra que Alves realizó poco después de llegar a Bruselas, tras pasar ocho años en México, en la que busca los restos de un río que cruzaba la ciudad pero del que, en aquella época, a mediados de los 90, apenas quedaban vestigios, tras ser soterrado para permitir el desarrollo urbano. El proyecto se desarrolló en el barrio de Molenbeek –un vecindario compuesto mayoritariamente por trabajadores e inmigrantes turcos y magrebíes– y su acción consistió en marcar con piezas de tela (alfombras, cortinas o manteles), que representaban reflejos de objetos en esas corrientes, los puntos en los que el río había desaparecido bajo la acción del hombre.

Para la exposición en Sevilla, Maria Thereza Alves ha realizado una nueva versión de estas piezas de tela –a partir de los recortes originales– que se muestran dispersas en distintos puntos del museo y sus alrededores, evocando el desaparecido río de Bruselas y creando un “afluente” imaginario del Guadalquivir. Junto a estas piezas se muestra un mapa de la capital belga y una serie de 21 fotografías en las que puede apreciarse la presentación *in situ* de este proyecto.

Las siguiente palabras de la artista son particularmente elocuentes, en relación a su contenido: “Investigué no sólo lo que le pasa a un río cuando se saca de su entorno físico y, por lo tanto, pierde su contexto urbano, sino también las interacciones que se pierden cuando un río (o cualquier otra masa de agua) es soterrado. Estudié los ríos que aún quedaban en Bruselas, y descubrí que el reflejo de un objeto en el agua cambia nuestra definición de ese objeto, y que estas nuevas posibilidades visuales nos abren la puerta a otras situaciones [...]. Si el viento sopla o pasa una embarcación, la turbulencia crea corrientes en el agua que pueden hacer que la rectitud erguida de una farola serpente y tambalee, enroscándose y chocando contra el reflejo de un muro de ladrillo que asciende en espiral para encontrarse con el reflejo de una cámara de seguridad. Me interesaba explorar cómo vamos perdiendo estas posibilidades de ver y, por lo tanto, pensar de manera diferente.”





1 *Reflejo de un seto* (Bruselas, 1995)  
/ *Reflection of topiary* (Brussels, 1995)

2 *Reflejo de chimenea y hombre en un bote*  
(1995-2015) / *Reflection of a chimney and man*  
*on a boat* (1995–2015)

2





3 - 5

3 *Reflejo de estela de avión (1995-2015) / Reflection of an airplane vapor trail (1995-2015)*

4 *Reflejo de un árbol (1995-2015) / Reflection of a tree (1995-2015)*

5 *Reflejo de un arbusto (1995-2015) / Reflection of a bush (1995-2015)*



6 Confección del *reflejo de estela de un avión* (Bruselas, 1995) / *The making of the reflection of the airplane vapor trail* (Brussels, 1995)

7 Veinte reflejos preparados para ser colocados alrededor del curso del río Zinneke (Bruselas, 1995) / *Twenty reflections ready to be placed on the trajectory of the Zinneke River* (Brussels, 1995)

8 *Reflejo de una pila de cemento* (1995–2015) / *Reflection of a cement pile* (1995–2015)

9 *Reflejo de una puerta* (1995–2015) / *Reflection of a doorway* (1995–2015)



6



7



8 - 9







12

10 *Reflejo de grúa de construcción (1995/2015) / Reflection of a crane (1995/2015)*

11 *Reflejo de mástil de velero (1995/2015) / Reflection of a sailboat mast (1995/2015)*

12 *Reflejo de refugiados (Bruselas, 1995) / Reflection of refugee (Brussels, 1995)*

13 *Reflejo de cámara de vigilancia (Bruselas, 1995) / Reflection of surveillance camera (Brussels, 1995)*



13

---

## ***Minus One Dimension: Zinneke Reflections*, 1995**

Fabric cut-outs

Dimensions variable

COURTESY OF THE ARTIST

*Minus One Dimension* is among the most important precedents of *The Return of a Lake* and one of the artist's most iconic projects. Alves created this work shortly after arriving in Brussels, following an 8 year sojourn in Mexico. In it she searches for the vestiges of a river that once ran through the city but by that time, in the mid-1990s, had practically vanished without a trace after being diverted underground to make way for urban development. The project unfolded in the Molenbeek district—a neighbourhood largely inhabited by workers and Turkish immigrants or from Magreb—and the artist's action consisted in using pieces of fabric (rugs, curtains or tablecloths), which represented reflections of objects in those running waters, to mark the spots where the river had disappeared as a result of human intervention.

For the show in Seville, Maria Thereza Alves has created a new version of those scraps of cloth (based on the original cut-outs) which are scattered throughout the museum and its grounds, evoking the vanished river in Brussels and creating an imaginary tributary of the River Guadalquivir. These pieces are accompanied by a map of the Belgian capital and a series of 21 photographs documenting the original presentation of this project *in situ*.

The artist's own observations regarding the project are particularly illuminating and eloquent: "I researched not only what happens to a river that is removed from its physical surroundings and thereby losing its urban context; but I also investigated which interactions are lost once a river (or any body of water) is covered over. I studied the remaining rivers of Brussels and discovered that the reflection of an object in water changes our definition of that object and these new visual possibilities open up situations for us [...] If a wind blows or a boat sails by, the turbulence causes currents on the water, which can make the straightness of a streetlight wander and sway in to coils which collide into the reflection of a brick wall which spirals to meet the reflection of a security camera. I was interested in how we were losing these possibilities of seeing and therefore thinking in a different way."





## ***Seeds of Change*, 1999 (en proceso)**

### ***Semillas del cambio***

Fotografías, documentos y textos sobre paneles  
Varias medidas

CORTESÍA DE LA ARTISTA Y GALERIE MICHEL REIN, PARÍS / BRUSELAS

*Seeds of Change* es una investigación en proceso sobre la flora contenida en los lastres de buques mercantes. Se ha llevado a cabo en las ciudades portuarias europeas de Marsella, Reposaari (Finlandia), Exeter/Topsham, Liverpool, Dunkerque y Bristol.

Materiales tales como la piedra, la tierra, la arena, la madera, el ladrillo, y todo lo que pudiera resultar económico, se han empleado como lastre para estabilizar los veleros mercantes en función del peso de su cargamento. Histórica-



mente, estos materiales de lastre fueron empleados hasta 1920, fecha en la cual fueron sustituidos por el lastre de agua. Al llegar al puerto se descargaba el lastre, y con él diversas semillas provenientes de la región de donde había sido extraído. Estas semillas son por tanto originarias de los puertos y de las regiones implicados en el comercio con Europa.

Las semillas contenidas en el lastre pueden entonces germinar y crecer. Tienen la posibilidad de volverse testigos de un relato de la historia mundial mucho más complejo que el presentado habitualmente por los relatos autorizados. Aunque tienen el poder de alterar nuestras nociones de que la identidad de un lugar pertenece a una región biológica determinada, la importancia histórica de estas semillas ha sido reconocida rara vez. *Seeds of Change* es por ello una propuesta diseñada para cuestionar los discursos que definen la historia geográfica y “natural” de un lugar: ¿En qué momento las semillas se vuelven “indígenas”? ¿Cuáles son las historias socio-políticas de un lugar que determinan el ámbito de pertenencia?

La botanista Dra. Heli Jutila escribe: “Aunque las semillas parezcan muertas, están de hecho vivas y pueden permanecer en el suelo durante décadas, e incluso siglos, en estado de latencia.” Algunas de estas semillas ya han germinado; otras siguen conteniendo el potencial de germinar si las condiciones son propicias.

*Seeds of Change* no copia lo que hacen los trabajos científicos llevándolo a un contexto artístico, sino que más bien contribuye con una investigación original, localizando lugares de deslastrado históricos así como la flora proveniente del lastre. Buscamos en primer lugar indicios en los archivos locales. A continuación se localizan los lugares de deslastrado con la ayuda de referencias históricas cartográficas. Se extraen muestras de tierra de estos sitios, se ponen en macetas y las semillas germinan.

*Seeds of Change* es también una propuesta para un jardín donde se plantarían cientos de muestras extraídas en los sitios históricos del lastre. El jardín se volvería un fórum en el cual los individuos podrían participar activamente y desarrollar el sentido de la obra.

---

## ***Seeds of Change*, 1999–ongoing**

Photos, documents, and texts on panels

Dimensions variable

COURTESY OF THE ARTIST AND GALERIE MICHEL REIN, PARIS / BRUSSELS

*Seeds of Change* is an ongoing investigation of ballast flora in the port cities of Europe which has been realized for Marseilles, Reposaari (Finland), Exeter/Topsham, Liverpool, Dunkirk and Bristol.

Material such as stones, earth, sand, wood, bricks and whatever else was economically expedient was used as ballast to stabilize merchant sailing ships according to the weight of the cargo. Upon arrival in port, the ballast was unloaded, carrying with it seeds from the area where ballast had been collected. The source of these seeds can be any of the ports and regions involved in trade with Europe.

Seeds contained in ballast may germinate and grow, potentially bearing witness to a far more complex narrative of world history than is usually presented by orthodox accounts. Although they have the potential to alter our notions of the

identity of place as belonging to a defined bioregion, the historical importance of these seeds is rarely acknowledged. *Seeds of Change* is, therefore, designed to question those discourses that define the geographical and “natural” history of place: At what moment do seeds become “native”? What are the socio-political histories of place that determine the framework of belonging?

The botanist, Dr. Heli Jutila writes, “Although seeds seem to be dead, they are in fact alive and can remain vital in soil for decades, and even hundreds of years in a state of dormancy.” Some of these seeds have already germinated; others, given the right conditions, still retain the potential to germinate.

*Seeds of Change* does not duplicate scientific work within an “art” context but rather contributes with original research by locating historical ballast sites and ballast flora. Local archives are first researched for evidence and then ballast sites are located with the aid of historical map references. From these sites, samples of earth are taken and potted and the seeds germinate.

*Seeds of Change* is a proposal for a garden which would be planted with hundreds of samples collected from historical ballast sites. The garden would serve as a forum at which individuals can actively participate in and develop the direction of the artwork.

**Seeds of Change. MARSELLA / MARSEILLES**



2

1

1  
The first part of the project was to create a map of the city of Marseille. This was done by using a combination of historical maps and modern satellite imagery. The map shows the city's layout, including the harbor and the surrounding urban area. The map is color-coded to show different areas of the city, such as the old town and the modern city. The map is a key element of the project, as it provides a visual representation of the city's history and its current state.



3

3  
The second part of the project was to create a series of photographs that document the city's history. These photographs were taken from various locations around the city, capturing different aspects of its architecture and urban landscape. The photographs are arranged in a grid, providing a comprehensive visual record of the city's past.



4

4  
The final part of the project was to create a series of text-based documents that provide a detailed account of the city's history. These documents were written in a clear, concise style, providing a comprehensive overview of the city's past. The documents are arranged in a grid, providing a comprehensive textual record of the city's history.



7

Hydrangea in the garden



6

View from the bridge

5



8

View from the bridge



1 El Viejo Puerto se convirtió en ciudad portuaria hacia el año 600 a.C. En un principio comerció con el Mediterráneo, después con Europa del Norte y con Rusia. Más tarde, al comenzar la colonización francesa, extendió sus relaciones comerciales con Asia, América y África. Muy pronto, Marsella comenzó a comerciar con vino y esclavos. En el siglo XIII había ahí nueve comerciantes de esclavos. En el siglo XVIII Marsella envió más de cien barcos a África para comprar esclavos que serían después vendidos en las colonias francesas. Más tarde, habría de concentrarse en la mano de obra y las materias primas de los países africanos. Empezó entonces a importar productos agrícolas. En Marsella la presencia actual de personas que provienen de Senegal, de Argelia, de Marruecos o de otras antiguas colonias francesas es la huella cultural que todo este comercio dejó.

Habitualmente, el lastre sólo podía ser descargado en el puerto y llevado a un depósito reglamentario situado en el muelle. Pero a veces se llevaba clandestinamente al campo donde era arrojado ilegalmente en fincas. Las semillas provenientes del lastre llegaban de una u otra manera a salvo desde sus regiones de origen, envueltas de forma segura en las matrices que provenían de sus países.

2 Había lugares de deslastre legales e ilegales. Las circunstancias llegan a tal extremo que los lugares de deslastre ilegales, utilizados comúnmente, se acaban legalizando.

3 El depósito de deslastre es destruido durante la revolución y se vuelve a construir en 1824 sobre lo que parece ser el lugar de

un depósito anterior, en el muelle de la Pierre de Marbre de la Rive Neuve. Hoy en día es un estacionamiento.

4 En los archivos de la ciudad, el primer documento que menciona un lugar para el deslastre fue una carta escrita en 1816 por un ciudadano marsellés preocupado dirigiéndose al marqués.

5 El Depósito X, otro depósito de lastre, se estableció en el muelle de la antigua cuenca del Carenage junto al fuerte de San Nicolás.

6 Según los archivos del puerto de 1855, el depósito de deslastre en la cuenca de Carenage se estableció como el sitio oficial para este fin. Por momentos, desaparece por completo de los mapas. Recientemente ha sido vaciado y reducido a causa de la construcción de un túnel para los coches. Pero aún queda un muro que soporta una zona elevada de la ciudad. Este lugar parece ser una tierra de nadie, una zona histórica de almacenamiento del material de las embarcaciones y más tarde de la maraña que se acumulaba al final de una línea de tren.

7 El depósito de lastre conocido como el Depósito de la Cuenca de la Estación Marítima se estableció en el ángulo sudeste de esta cuenca. En la actualidad atracan allí los cruceros que vienen del Mediterráneo. El acceso a esta zona está restringido.

8 El Depósito Mayor aparece listado en el pliego de condiciones de 1870. Posteriormente, esta zona había servido para la construcción de la Nueva Catedral de Marsella, e incluso más tarde de una autopista.



6



7



---

1 Vieux Port established itself as a port city in around 600 B.C.E., first trading with the Mediterranean Sea, then northern Europe and Russia and later when France began to colonize it would extend its trade to Asia, the Americas and Africa. Quite early on Marseilles began by trading in wine and slaves and in the 13<sup>th</sup> century, there were nine slave traders in the city. By the 18<sup>th</sup> century, Marseilles was sending over 100 ships to Africa to purchase slaves to sell in the French colonies. Later, it would turn to the labor and raw materials of African countries and begin to import agriculture. In the city today, that trade is reflected in the descendents of people from Senegal, Algeria, Morocco and other former French colonies.

Ballast could typically only be unloaded in port and taken usually to the legally designated depot on the quay but when there was too much ballast there it was taken surreptitiously to the countryside and illegally dumped onto estates there. The seeds in the ballast landed somewhat safely from their region of origin secure in the matrix of their homeland.

2 There were both legal and illegal ballast sites and such were the circumstances that illegal ballast sites out of common usage soon became legal ballast sites.

3 The ballast depot is destroyed during the revolution and rebuilt in 1824 at what appears to be the site of the earlier depot, on the

Quai de la Pierre de Marbre of the Rive Neuve. Today, it is a parking lot.

4 In the archives of the city, the first letter mentioning a ballast site is from a concerned citizen in Marseilles to the Marquis in 1816.

5 Depot X, another ballast site, was established on the quay of the former Bassin de Carenage near Fort St. Nicolas.

6 The ballast depot, Bassin de Carenage, is listed as an official ballast site in the port records of 1855. At times, it entirely disappears from maps. Recently, it was totally drained during the building of an underground tunnel for automobiles and restored to a smaller size but one wall which supports an elevated area of the city remained. Consistently this site appears to be a no man's land—a historical storage area for boating material and later for the clutter that gathered at the terminal of a railroad line, which was built.

7 The ballast site known as the Depot at the Bassin de la Gare Maritime was established at a southeast angle to the basin. Today passenger ships from the Mediterranean dock there. Access to this area is restricted.

8 The Depot Major is listed in the Cahier des Charges of 1870. This area was later excavated for the construction of a new and massive Cathedral of Marseilles and later again for a highway.



*Seeds of Change: REPOSAARI*



2

...  
...  
...



5

...



1

...  
...  
...

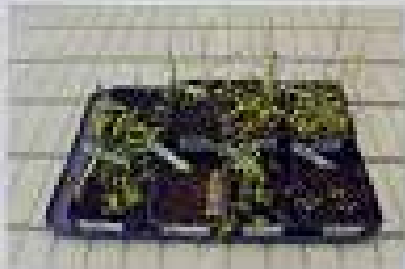
4

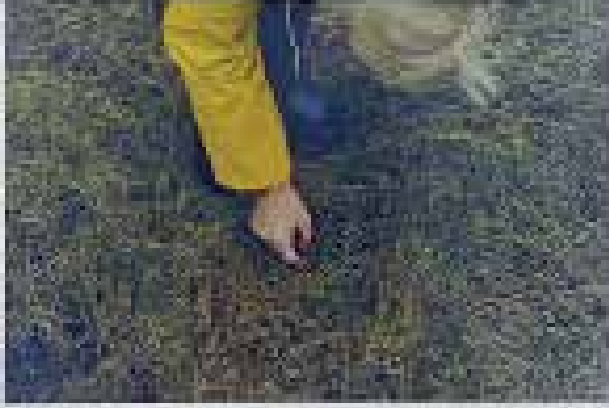
...



3

...





6



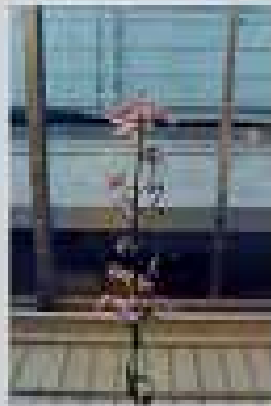
8

...



7

...



9

...



1 Reposaaari fue en cierto momento el puerto más importante de Finlandia y el material de lastre que llegaba allí para formar la isla procedía a veces de lugares tan lejanos como Australia. Doscientas muestras de tierra han sido recogidas en lugares que contienen lastre en los hogares de los residentes locales. La flora proveniente del lastre crece abundantemente en esta pequeña comunidad, entre cuyos habitantes ha aumentado el interés por sus plantas no nativas.

Por diversas razones, las zonas de material de lastre se ubican lejos de su lugar de origen inicial y son los residentes de la isla quienes, durante sus paseos diarios, observan estos movimientos de tierra. Uno de ellos, Vekko Andersson, me sugirió que visitase un lugar cercano al antiguo puerto, donde la tierra ha sido retirada para poder levantar nuevas casas. No sólo la tierra tenía allí una apariencia y una textura diferentes a la propia tierra de la isla, sino que había también piedras de lastre por todas partes. Algunas plantas de lastre habían comenzado a brotar.

2 En medio del jardín de Eero Raesma se alza majestuosa una planta de lastre solitaria y exótica. Hacia el fondo, amplias zonas están cubiertas de flora de lastre. Eero, que se interesa por la flora de lastre desde su infancia, guarda semillas de estas plantas exóticas para intercambiarlas con sus vecinos por pasteles.

3 Se extrajeron muestras de lastre de los jardines de los habitantes de Reposaaari. Las muestras que germinaron fueron etiquetadas con los nombres de cada participante.

4 La London Villa, construida por el propietario de una dársena en el puerto de Reposaaari, fue nivelada con material de lastre.

5 La casa de Vekko Andersson está situada al borde de London Road.

6 La flora de lastre crece en los alrededores de la London Villa.

7 Se construyó una carretera desde la dársena a la casa para transportar el lastre. A lo largo del camino, el material de lastre se salía de los carros y algunas plantas crecieron allí donde nunca se hubiera pensado, ya que estaban lejos de las zonas iniciales de lastre. La planta de lastre *Chelidonium majus*, originaria de Asia, crece bien allí. La carretera está cerrada desde hace tiempo y sólo aquellos que viven en las cercanías se acuerdan de ella.

8 Soili Tuukki y su marido poseen diversas plantas provenientes del lastre que crecen en su jardín. Algunas aparecieron de forma natural mientras que se favoreció la implantación de otras. Al fondo del jardín de su vecino crece una magnífica planta de lastre. A lo largo de los años, las semillas de esta planta han sido transportadas por el viento y las plantas resultantes de ello han ido extendiéndose a lo largo de la valla. Soili espera que pasen pronto por debajo de la valla y lleguen a su jardín.

9 Cuando Jyrki Takkunen adquirió su casa a la viuda de un capitán, ésta le indicó la existencia de flores especiales en el jardín, plantas de lastre, que habían germinado accidentalmente después de que el capitán hubiera regresado de uno de sus viajes y le exigió como condición de venta que no fuesen nunca arrancadas.



6



---

1 Reposaari was at one time the major port of Finland and ballast material, some from as far away as Australia, was used as landfill to build up the island. Two hundred samples of earth from ballast sites were collected from the homes of local residents. Ballast flora grows abundantly throughout this small community whose residents have become interested in their non-native plants.

For various reasons, areas of ballast material are extended from their original source and it is the residents of the island on their daily walks that observe these movements of earth. Vekko Andersson, resident of the island, suggested that I visit a site near the former port, where earth was being removed to lay the foundations for new houses. Not only did the earth look and feel different from the island's local earth but also ballast stones were scattered throughout and already some ballast plants had begun to spring up.

2 In the middle of Eero Raesma's garden, a solitary exotic ballast plant stands regally. Towards the back, large areas are covered with ballast flora. Eero who has been interested in ballast flora since a child, saves seeds from these exotic plants to barter with neighbors for cakes.

3 Ballast samples were taken from the gardens of the residents of Reposaari. The germinated samples are labelled with the participant's name.

4 London Villa, built by the owner of a dock in the port of Reposaari was leveled with ballast material.

5 Vekko Andersson's house lies along the London Road.

6 Ballast flora growing on the grounds of London Villa.

7 A road was made from the dock to the house to transport the ballast. Along the way, ballast material spilled from the wagons and plants grew where one would not think to look for them since they were so far away from the original ballast areas. The ballast plant, *Chelidonium majus*, originally from Asia grows well there. The road has been closed since long ago and only those who live nearby remember it.

8 Soili Tuukki and her husband have several ballast plants growing in their garden. Some have sprung up naturally while others have been encouraged to move in. At the far end of her neighbor's garden, a magnificent ballast plant grows. Over the years, the seeds from these plants have been whisked along by the wind and the resulting plants have progressed further up the fence line. Soili hopes that soon it will pass under her fence and into her garden.

9 Jyrki Takkunen purchased the house from a captain's widow, she pointed out some special flowers, ballast plants, in the garden that had sprung up accidentally after the captain returned from one of his many trips. She demanded as a condition of the sale of the house that they never be uprooted.

# Seeds of Change: EXETER-TOPSHAM

**1** **Water Rights**  
The Exeter-TopsHAM area is a complex of water rights, including the Exeter Water Right, the TopsHAM Water Right, and the Exeter-TopsHAM Water Right. These rights are held by various entities, including the City of Exeter, the State of New Hampshire, and private landowners. The water rights are essential for the area's water supply and are a key component of the Exeter-TopsHAM project.

**2** **Historic Tree**  
A large, gnarled tree trunk is visible in the foreground, partially obscuring a white building. The tree is a significant landmark in the area and is being preserved as part of the project.

**3** **Quarry**  
A large, dark, rocky area, possibly a quarry or construction site, is visible in the foreground. The area is being cleared for the project.

**4** **White Building**  
A white building with a dark roof is visible in the foreground. The building is being preserved as part of the project.

**5** **City Skyline**  
A photograph of a city skyline at dusk or night, with buildings lit up. The skyline is a key feature of the Exeter-TopsHAM area.

**6** **Open Field**  
A photograph of a large, open field or construction site. The field is being cleared for the project.



10

10



8



9

9

9

11

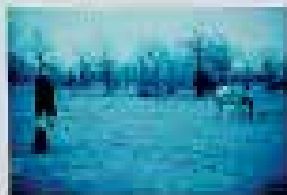
11

11

11

7

7





1 Exeter-Topsham fue alguna vez el cuarto puerto más grande de Inglaterra. Sus muelles, situados a lo largo del río Exe sirvieron como puntos de acceso para las semillas que llegaban con los transportes marítimos y el lastre que les acompañaba.

Lo que comenzó como una investigación sobre la flora de lastre, acabó incluyendo rutas de comercio y bienes, como resultado de la mención de importaciones de huesos humanos, convertidos en fertilizante para jardines.

Por ello, durante la investigación de Exeter-Topham se hizo imperativo contemplar la inclusión del individuo en la historia.

2 Lastres.

"... fue difícil conseguir mercancías que traer de vuelta a Exeter. De Ámsterdam llegaban ladrillos que se usaban como lastre en los buques y eran utilizados como material de construcción en Topsham".

3 Huesos humanos.

Importados como abono para los jardines en 1858.

4 Oldham's Manure and Chemical Company importó huesos para utilizarlos como abono.

5 Cheryl Buchanan, una dirigente aborigen de Australia, dijo: "Lo más probable es que sean huesos nuestros teniendo en cuenta que Inglaterra quería deshacerse de toda evidencia de las masacres cometidas contra nosotros".

6 Azúcar, chocolate, café y tabaco.

7 Los Cherokees cultivaban en fincas el tabaco y el algodón en Las Carolinas antes de la colonización. Todo eso les fue quitado

por la fuerza. Samuel Buttal, propietario de la refinería de azúcar de Topsham, tenía una propiedad en Carolina.

Un Cherokee sin techo.

8 El perro de Ladislau.

9 Ladislau cerca de su cacao. Fue expulsado de una finca ocupada por bandidos armados contratados por un poderoso terrateniente. Se fue al Amazonas donde, según había oído, había tierra libre.

Una docena de miembros de una tribu indígena local hostigada por granjeros blancos alberga balas bajo la piel.

Ladislau dice: "Ahora puedo beber leche todos los días".

10 El oro.

Era traído de Brasil y México a través de Portugal y España.

11 La mayor parte del oro de Brasil provenía del estado de Mato Grosso.

Tupã-Y Guarani (Marçal de Souza), dirigente indígena que trabajó por el reconocimiento de las tierras tribales, permanece de pie en el límite de las tierras indígenas oficialmente delimitadas y señala una montaña hasta la cual se extendían originalmente las tierras tribales.

Tupã-Y temía que el propietario blanco local que había robado parte de las tierras tribales y cuya "propiedad" comenzaba a sólo unos pasos de sus pies lo matase antes de que pudiera llevar a cabo el proceso de reconocimiento de sus tierras.

Tupã-Y fue asesinado antes de que pudiera realizarlo.



1



6



---

1 Exeter-Topsham, at one time was the fourth largest port in England. The quays all along the River Exe served as entry points for seeds that came along with cargo and ballast.

What began as an investigation of ballast flora developed to include cargo and trade routes as a result of the mention of the importation of human bones, rendered into fertilizer for gardens.

Consequently, the inclusion of the individual in history became urgent in the research of Exeter-Topham.

2 Ballast.

...difficulty was experienced in obtaining return goods to Exeter. Bricks from Amsterdam came in on ships as ballast and were used as construction material in Topsham.

3 Human bones.

Imported as fertilizer for gardens in 1858.

4 Oldham's Manure and Chemical Company imported bones to use as fertilizer.

5 Cheryl Buchanan, an aboriginal leader in Australia said: "Maybe they are our bones as England would want to be getting rid of evidences of massacres committed against us."

6 Sugar, Chocolate, Coffee and Tobacco.

7 Tobacco and cotton were grown on farms by Cherokees in the

Carolinas before colonization. All of this was taken away forcibly. Samuel Buttal, owner of the Sugar Factory in Topsham, had an estate in Carolina.

A homeless Cherokee.

8 Ladislau's dog.

9 Ladislau by his cacao tree. He was expelled from a squatted farm by gunmen employed by a powerful landlord. Made his way up to the Amazon where he heard land was free.

A dozen members of a local Indigenous tribe hunted by white farmers all have bullets embedded in their flesh.

Ladislau says: "Now, I can drink milk every day."

10 Gold.

From Brazil and Mexico came via Portugal and Spain.

11 Most Gold in Brazil came from the State of Mato Grosso.

Tupã-Y Guarani (Marçal de Souza), indigenous leader, organizing for the recognition of tribal lands, stands on the limit of officially demarcated indigenous lands and points towards a mountain where tribal lands originally extended.

Tupã-Y was anxious that the local white landowner who had stolen tribal lands and whose "property" began a few steps from his feet would kill him before he was able to accomplish recognition of the lands.

Tupã-Y was killed before he was able to accomplish this.

# Seeds of Change: LIVERPOOL



1

Text block containing several paragraphs of text, likely describing the field or the project.



2



4

Text block containing several paragraphs of text, likely describing the construction site or the project.

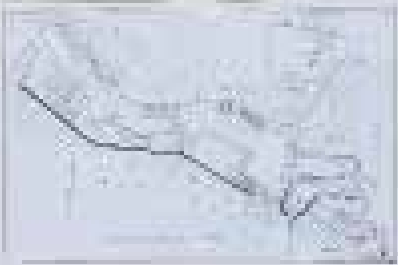


3



Text block 5, top left.

5



Text block 5, bottom left.



6

Text block 6, bottom right.

7

Text block 7, bottom right.

1 Liverpool fue en algún momento el puerto más importante del mundo para el comercio de esclavos.

Al contrario de lo que se piensa sobre las prácticas de la marina mercante en el comercio triangular en el océano atlántico, según las cuales los productos manufacturados habrían sido llevados de Inglaterra a África, para luego ser cambiados por africanos hechos esclavos y que, a su vez, habrían de ser cambiados en América por mercancías coloniales; lo cierto es que era más rentable volver sólo con el lastre que esperar el azúcar, el ron, etc., puesto que ello dejaba libres a los buques para navegar hacia África más rápidamente y recoger así más esclavos. El beneficio de este cargamento equivalía a entre cuatro y seis barcos de mercancías coloniales.

Parece ser que el comercio de esclavos dio como resultado que una gran cantidad de lastre atravesara el atlántico rumbo a los puertos en Europa. Al mismo tiempo, la mayoría de las introducciones de plantas en el paisaje inglés tuvo lugar entre 1735 y 1935. Por lo tanto, la formación del paisaje inglés coincidió con una etapa del transporte mercantil inglés en la que se usó el máximo de lastre, como consecuencia directa del tráfico de esclavos.

A causa del comercio de esclavos, había entrado en el puerto de Liverpool una cantidad tan grande de material de lastre que fue necesario encontrar un medio de deshacerse de él; fue utilizado entonces principalmente como material de construcción para las carreteras y para los cimientos de los edificios.

La flora de lastre revela horizontes históricos poco conocidos, tales como las historias de los desplazamientos o una "historia sin fronteras", como la he denominado.

2 Lugares con probabilidades de contener lastre.

3 Un lugar con posibilidades de tener lastre.

4 Esas son las plantas de lastre recopiladas por Lord de Tabley en *La flora de Cheshire* (1899) y que se encuentra creciendo alrededor de los muelles de Birkenhead, Seacombe y Liverpool.

*RANUNCULACUS PENNSYLVANICUS*. Lastre cerca de los muelles de Birkenhead (Fischer).

*ERYSIMUN ORIENTALE*. Por casualidad en los lastres de Birkenhead (Lewis).

*ERYSIMUN REPANDUM*. Por casualidad en los lastres de Birkenhead (Wheldon).

*LEPIDIUM GRAMINIFOLIUM*. Lastre, Seacombe. Donde están los muelles de Alfred (Lewis).

*ENARTHROCARPUS LYRATUS*. De lastre por la Gran Flora, Birkenhead (Lewis).

*GERANIUM LUCIDUM* (Geranio luminoso). Lastre brillante.

*MELILOTUS ALBA*. Informaron en 1863 que cubre una gran extensión en el lado sur de los muelles Birkenhead. (Webb in Nat. S.B. p. 86) Ahora, "muy fina y grande sobre los carbonerías hasta la Gran Flora, Birkenhead; en un solo lugar todo un bosque de ellas es cada vez mayor, de tres o cuatro pies de altura"; Brown. Tal vez un poco menos exuberante con respecto a lo que era hace diez años, pero todavía ocupa el mismo suelo, y ha ampliado su extensión de barlovento sobre un largo tramo de la planta de residuos; Webb, 1873.

*ORNITHOPUS COMPRESSUS*. Montones de lastre en los terrenos baldíos por los muelles de Birkenhead, 1860–1861 (Webb and Fisher).

*AETHUSA AMMI MAJUS*. Lastre casual. Birkenhead Docks, 1864 (Gibson).

*CENTAURA CALCITRAPA*. (Cardo estrellado). Una especie europea común que se encuentra al sur de Inglaterra. Se ha encontrado varias veces con lastre en la zona de los muelles de Birkenhead (Webb). En lastre, Seacombe (Lewis).

*CENTAURA CALCITRAPOIDES*. Nativa de Europa sudoriental. Alrededor de 1860 se usaba en cantidad considerable como lastre en Birkenhead (Webb).

*CENTAUREA MELITENSIS*. Nativa del sur de Europa. Una planta de lastre frecuente en los muelles de Birkenhead (Webb).

5 Los documentos en los archivos del Museo Marítimo Merseyside en Liverpool otorgan sólo algunas breves referencias al deslastrado. Se menciona una "grúa de deslastrado" que existió en Birkenhead, una extensión del puerto de Liverpool. Un mapa de los tiempos de origen del área muestra a una grúa de 27 toneladas en el muelle de Cavendish, sobre el muelle flotante occidental, junto a las carbonerías. La grúa ya no existe pero su base todavía puede ser vista justo en frente de un terreno baldío cubierto de plantas.

6 Se menciona el hallazgo de plantas no nativas que crecían (según un antiguo catálogo de flora) sobre los "camino hechos de lastre en Claughton y Birkenhead". Había tanto lastre entrando en el puerto

de Liverpool que era necesario encontrar la manera de deshacerse de él. Una era usarlo como material de construcción.

7 La flora de lastre brota y ya se ha desprendido de su historia íntima, que se va con cientos de años de comercio marítimo en

Liverpool. Pasamos ante estas pequeñas historias hechas de complejidades a medida que se nos van apareciendo en los terrenos baldíos a lo largo de los caminos y en las grietas y juntas que hay en el cemento.



5





---

1 Liverpool, at one time, was the world's leading slave trading port.

Contrary to our ideas of mercantile shipping practices of the Atlantic triangle route, which consisted of trade between England where manufactured goods were taken to Africa in exchange for Africans who had been made into slaves who were then traded in the Americas for colonial goods it was more profitable to return in ballast then wait for sugar, rum etc. as this freed up the ships to sail to Africa more quickly and pick up more slaves, as the profit of this cargo was the equivalent of 4–6 ships of colonial goods.

It appears that the slave trade resulted in a great deal of ballast crossing the Atlantic to homeports in Europe. At the same time, the majority of plant introductions into the English landscape were between 1735–1935, therefore, the formation of the English landscape coincided with a time in English mercantile shipping when ballast was most used as a direct result of the slave trade.

There had been so much ballast coming into the port of Liverpool as a result of the slave trade that some way of getting rid of it had to be found such as using it as construction material for roads and for the foundations of buildings.

Ballast flora discloses unacknowledged historical horizons such as histories of displacement or “borderless history,” as I have called it.

2 Areas likely to contain ballast.

3 A possible ballast site.

4 These are the ballast plants listed by Lord de Tabley in *Flora of Cheshire* (1899) that were found growing around the docks of Birkenhead, Seacombe, and Liverpool

*RANUNCULACUS PENNSYLVANICUS*. Ballast near the Birkenhead Docks (Fischer)

*ERYSIMUN ORIENTALE*. A casual on ballast at Birkenhead (Lewis).

*ERYSIMUN REPANDUM*. A casual on ballast at Birkenhead (Wheldon).

*LEPIDIUM GRAMINIFOLIUM*. Ballast, Seacombe. Where the Alfred Docks are (Lewis).

*ENARTHROCARPUS LYRATUS*. Ballast by the Great Float, Birkenhead (Lewis).

*GERANIUM LUCIDUM*. Shining Crane's bill. Ballast-brought.

*MELILOTUS ALBA*. Reported in 1863 as covering a large tract on the south side of the Birkenhead docks (Webb in Nat. S.B. p. 86) Now, “very fine and large about the coal-yards up the Great Float, Birkenhead; in one place quite a forest of it growing three or four feet high;” Brown. Perhaps a little less luxuriant than it was ten years ago, but still occupying the same ground, and has extended its range windward over a long stretch of waste ground; Webb, 1873.

*ORNITHOPUS COMPRESSUS*. Ballast heaps and waste ground by Birkenhead Docks, 1860-1861 (Webb and Fisher).

*AETHUSA AMMI MAJUS*. Ballast casual. Birkenhead Docks, 1864 (Gibson).

*CENTAURA CALCITRAPA*. (Star Thistle). A common European species found in the South of England. Has several times been met with as a ballast in the neighborhood of the Birkenhead Docks (Webb). On ballast, Seacombe (Lewis).

*CENTAURA CALCITRAPOIDES*. Native of South-Eastern Europe. About 1860 in considerable quantity as a ballast at Birkenhead (Webb).

*CENTAUREA MELITENSIS*. Native of Southern Europe. A frequent ballast plant at Birkenhead Docks (Webb).

5 Documents in the archives of the Maritime Museum in Liverpool provide only brief references to ballast. A “Ballast Crane” is mentioned which existed in Birkenhead, an extension of the Liverpool port. An early map of the area shows a 27-ton Ballast Crane on the Cavendish Wharf in the West Float adjacent to the coal yards. The crane no longer exists but its base does just in front of a “waste” area covered in plants.

6 There is mention of non-native plants found growing (according to an early flora catalogue) on the “Ballast-made roads at Claughton and Birkenhead.” There had been so much ballast coming into the port of Liverpool that some way of getting rid of it had to be found such as using it as construction material.

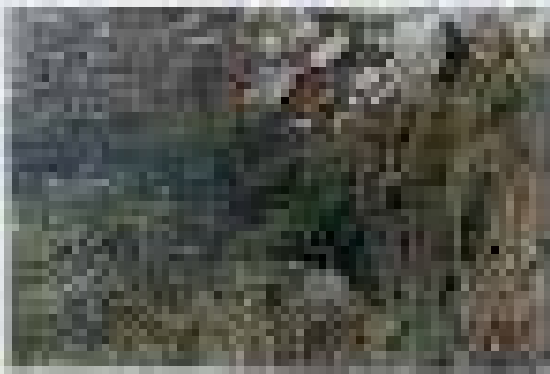
7 Ballast flora sprout and yet have been removed from their intimate history with centuries of ship trade in Liverpool. We walk past these small histories of complexities as they keep coming up in “waste areas,” along roads and in the cracks and seams of concrete.

**Seeds of Change: DUNKERQUE / DUNKIRK**





5



4



6

1 El comercio de Dunkerque con España y Portugal incluyó a los treinta y dos países que constituían sus colonias. Incluso países que no tenían puertos, como Austria, pudieron probablemente tener una influencia sobre la flora de lastre en Dunkerque. En efecto, a mediados del siglo XVIII, Austria dominaba algunas zonas de comercio marítimo como Ypres, Furnes, Nieuport, Ostende, Brujas y Gante.

Además, están los canales que conectan Dunkerque no sólo con el sur de Francia, sino también con Europa Central y del Norte. Estos canales hicieron posible que las plantas de lastre se desperdigaran más allá de los puertos por los que sus semillas habían entrado. Las investigaciones en Dunkerque han confirmado que el estudio de la flora proveniente del lastre revela horizontes históricos poco conocidos: llamo a eso la "historia sin fronteras".

Ciento sesenta y siete barcos lastrados ("boyantes" es el término marítimo) llegaron entre enero y abril de 1858 al puerto de Dunkerque. No llevaban cargamento alguno, sino sólo material de lastre: un total de 11.379 toneladas.

2 En 1867 es mencionada en los archivos una "Calle del lastrado" pero no figura en ningún mapa.

3 Varios canales que conectan al puerto con sus socios comerciales regionales en el sur, el oeste y Bélgica, al este, pueden ampliar la

influencia de la flora de lastre a lo largo de toda la ruta de los canales de Furnes, Bourbourg y Bergues. Por estos canales han pasado maderas exóticas, guano, lana, azúcar, así como también semillas provenientes del lastre.

4 En 1886, ocho compañías prestaron servicios de deslastrado en Dunkerque. La Oficina para el lastrado y deslastrado, el principal depósito de lastre del puerto de Dunkerque, se situaba en la parte delantera del puerto. Actualmente se encuentra en la zona de trabajo de los pescadores locales, en el puerto deportivo. Pero la mayor parte de esta área fue retirada para la construcción del puerto deportivo. ¿Adónde se llevaron la arena, la tierra y las semillas del lastre?

5 El botanista Jean Claude Brunell identificó dos plantas no nativas que crecen entre estos dos edificios, una de África del Sur y la otra de la India. ¿De qué manera se relacionan sus historias con el azúcar, el vino y el lastre?

6 El material de lastre sirvió de cimiento para los Astilleros de Francia, que han sido demolidos recientemente. Actualmente, se está construyendo una escuela en este lugar. Se ha cavado el suelo y se echa allí tierra y arena. ¿Dónde se verterán los antiguos suelos de lastre? ¿De dónde provienen la tierra y la arena nuevas y qué nuevas historias de semillas se introducen? Esta zona es un verdadero monumento a "la historia sin fronteras" de Dunkerque.



4



5



---

1 Dunkirk's trade with Spain and Portugal included the thirty-two countries which were their colonies. Even countries without a port, such as Austria could possibly influence ballast flora in Dunkirk when in the mid 18<sup>th</sup> century it ruled over areas with shipping trade such as Ypres, Furnes, Nieuwport, Ostend, Bruges, and Ghent.

Then there were the inland canals connecting Dunkirk not only to the south of France but also to central and northern Europe. All of which were possible routes for the re-distribution of ballast plants. Investigations in Dunkirk confirmed that research into ballast flora discloses unacknowledged historical horizons: my term for this is "borderless history."

One hundred and sixty seven ballasted (lège) ships arrived from January through April of 1858 in the Port of Dunkirk. They had no cargo and carried a total of 11,379 tons of ballast.

2 There is a mention in the archives of Rue de Lestage in 1867 but it is not on any map.

3 Canals linking the port with its regional trading partners to the south, west and Belgium in the east can further broaden the influence of ballast flora all along the route of the canals of Furnes,

Bourbourg and Bergues. Exotic woods, guano, wool, sugar, were taken down the canals along with possible ballast seeds.

4 At first, ships were ballasted directly on the quays. In the mid 19<sup>th</sup> century the Bureau of Ballasting and Deballasting was established on what is now the Port Plaisance. By 1886, eight companies provided ballast services in Dunkirk. The Bureau du lestage et du delestage, the major ballast depot of the Port of Dunkirk, was located in the Avant Port. Today it is located in the working area of local fishermen on Port Plaisance. But most of the area was removed for the building of Port Plaisance. Where did the sand and earth and ballast seeds go?

5 Botanist Jean Claude Brunell pointed out two non-native plants growing between these two building, one is from South Africa and the other from India. How did their histories become connected with sugar and wine?

6 Ballast was used to provide the foundation for the Chantiers de France, which was recently demolished. Today, a school is being built there. The ground is being dug up and some new earth and sand is being brought in. Where will the old ballast grounds be dumped? Where does the new earth and sand come from and what new histories of seeds are being introduced? This area is truly a monument to the "borderless history" of Dunkirk.





#### The Power of the Seed

The power of the seed is a concept that has fascinated humanity for centuries. It is the beginning of life, the spark that ignites the process of growth and development. In agriculture, the seed is the foundation of the food chain, and its quality and quantity can determine the success of a harvest. The power of the seed is also a metaphor for potential and hope, representing the possibility of a better future and the ability to overcome adversity. The power of the seed is a force to be reckoned with, and it is one that we should all strive to understand and harness.



## Una propuesta para la ciudad de Dunkerque

Dunkerque, una ciudad construida sobre una zona pantanosa, tiene una relación espacial en constante evolución con su puerto, con el agua y con las playas y dunas que la rodean. Tal vez a causa de esta particular ambigüedad geográfica, los cambios dan forma a su paisaje con facilidad.

Desde la época de Louis XIV, Dunkerque ha experimentado enormes construcciones y desarrollos. También ha sufrido destrucciones considerables durante las guerras. Diversas partes del puerto son sucesivamente construidas, destruidas, abandonadas, reconstruidas, reformadas, despejadas para que luego se comience a construir nuevamente. Todo el tiempo, una gran cantidad de tierra, de arena y piedras es transportada de un lado del puerto al otro, a donde quiera que se necesite. O también removida para despejar el camino, relocalizando de esa manera las historias de las semillas en otras zonas alejadas de su origen histórico. Las cosas se vuelven más complejas.

La construcción y la destrucción del puerto, de las carreteras y autovías y de los edificios generan montones de materiales que son transportados de un lugar a otro en Dunkerque. Al mismo tiempo, otros materiales tales como tierra, piedra y arena son traídos. ¿Cuáles son las historias de las semillas específicas de Dunkerque que se están perdiendo a medida que cambia el terreno? Pero, más allá de eso: ¿qué historias interesantes traen consigo las semillas que son introducidas junto con los nuevos materiales?

La artista propone que se abra un parque que serviría para albergar muestras de muchos materiales que están siendo retirados así como también de los que

están siendo introducidos en la ciudad. Las muestras recogidas en el parque podrían estar a la disposición de futuros estudios acerca de la historia de Dunkerque. La historia de la tierra de Dunkerque.

---

## A Proposal to the City of Dunkirk by the Artist

Dunkirk, a city built on marshes has, as a result, a constantly changing spatial relationship to its port, the water, and sands. Perhaps because of this particular geographical ambiguity of Dunkirk, changes are easily wrought on its landscape.

Since King Louis XIV, Dunkirk has undergone massive construction and development and also considerable destruction from wars. Parts of the port are built up, then destroyed, then cleared out, then re-built, renovated, removed and new construction begins. And all the time, piles of earth, sand, and stones are shifted from one part of the port to another, to wherever it is needed or removed when in the way thereby relocating seed histories to new areas removed from its original historical source. Things become more complex.

Construction and destruction of the port, roads and highways and buildings forms piles of materials that are shifted from one place to another in Dunkirk. At the same time other materials are bought in such as soil, stone and sand. What are the seed histories specific to Dunkirk that are being lost as the land of Dunkirk is shifted? But also what interesting histories of seeds are being introduced with new materials?

The artist would like to propose a park that would be open to receive samples of piles of materials that are being removed and also for samples of materials that are being introduced into the city. The samples gathered in the park would be available for future studies of the history of Dunkirk. The history of its earth.

**Seeds of Change: BRISTOL**





1 Bristol era el segundo puerto en importancia de Inglaterra y su prosperidad económica se apoyaba en el comercio de esclavos.

Al igual que en Liverpool, una gran parte del lastre que entraba en Bristol provenía del comercio de esclavos. Y, como en Liverpool, el paisaje de Bristol se fue formando en la época en que más material de lastre se utilizaba en la marina mercante y cuando el Imperio Británico se extendía por todo el mundo. Según Kenneth Morgan en su estudio "Modelos de transporte marítimo y comercio atlántico de Bristol, 1749-1770", la producción de azúcar, que había sido el principal intercambio por esclavos en Las Antillas, había disminuido a mediados del siglo XIX tanto o estaba monopolizado hasta un punto tal que era común que los buques "hicieran comercio de lastre" y volviesen a Gran Bretaña. Su paisaje es, por lo tanto, un reflejo de ese comercio.

*Seeds of Change: Bristol* propone la creación de un Jardín del Lastre y del Instituto de Investigación del Paisaje Inglés. Las muestras extraídas de los emplazamientos de lastre en todo el puerto de Bristol serán plantados en el jardín para que germinen. Se pondrá en marcha un foro público entre los habitantes (algunos de ellos originarios de los puertos que comerciaban con Bristol) y la comunidad científica. Este fórum podrá también funcionar a nivel individual para realizar investigaciones o participar activamente en la historia de Bristol. Se podrá colaborar identificando la flora de lastre llegada a Bristol de todo el mundo, así como la contribución de esta, junto con otro tipo de plantas no endémicas, al desarrollo del paisaje inglés.

Si los relatos oficiales de la historia no dan cuenta de los conocimientos y de las experiencias locales, y si incluso tienden a borrarlos, el arte tiene, por su parte, el potencial de recuperar estos relatos y traerlos a las realidades sociales contemporáneas.

2 En Grove Quay se hizo mención de que el *Amaranthus albus*, una planta proveniente de América del Norte, crecía en la superficie del lastre.

3 Cumberland Basin Lock es un lugar susceptible de contener lastre.

4 Redcliffe: entre las tasas del alguacil encargado de las aguas en 1788, había una en específico, de un chelín y seis peniques, para cuando un buque cargado de lastre entraba al puerto.

5 Dry Dock: La regulación de 1920 obligaba a pagar cuotas y tasas a los buques que venían a deslustrar aquí.

6 Ballast Lane –el camino del lastre– que se encuentra en el plano actual de Bristol. Pero, ¿cuál es su historia?

7 Los miembros de la comunidad local han estado a cargo del proceso de germinación de las semillas encontradas en las muestras de lastre.

8 Hung Road: El puesto de Oficial de Lastres de Hung Road fue creado en 1700 y era remunerado con 20 libras al año. En 1761, el Oficial de Lastres, Henry West, anota que había visto a la viuda Bowen arrojar lastre al río. El botanista Evans hizo diversas menciones de flora no nativa que crecía sobre el lastre en Hung Road.

9 Wapping Quay ha sido mencionado en diversas ocasiones por los botanistas debido a la flora no nativa que crece sobre el lastre.

10 La flora de lastre hallada creciendo en Bristol fue identificada por los botanistas Cecil I. Sandwith y James Walter White durante la primera mitad del siglo XX.

Las particiones transparentes hacen que el viento y la temperatura generen las posibilidades microclimáticas para que la flora de lastre germine.



7



---

1 Bristol was the second largest port in England and its economic wealth is based on slave trade.

Similarly to Liverpool much ballast coming into Bristol was based on the slave trade and like Liverpool, the landscape in Bristol was coming into being at the time when ballast was most used in mercantile shipping and when the British Empire extended across the world. According to Kenneth Morgan in his study, "Shipping Patterns and the Atlantic Trade of Bristol, 1749–1770," by the mid-19<sup>th</sup> century, sugar production, which had been the main cargo exchanged for slaves in the West Indies, had so diminished or was so monopolized that it was common for ships to "trade in ballast" and return to Britain. Its landscape is therefore a reflection of that trade.

*Seeds of Change: Bristol* proposes the creation of a Ballast Garden and of the English Landscape Research Institute. Samples taken from ballast sites throughout the port of Bristol would be planted in the garden to germinate. A public forum would thus be established which can also function on an individual level for active investigations and participation in the history of Bristol between its residents (some originally from the ports that trade with Bristol) and the scientific community who can collaborate in identifying the ballast flora which have arrived in Bristol from around the world and their contributions along with other non-endemic plants in the development of the English landscape.

If official accounts of history fail to account for, and even work to erase local knowledge and experiences, by contrast, art has the potential to reclaim such narratives to contemporary social realities.

2 Grove Quay is where *Amaranthus albus*, a plant from North America was cited growing on ballast.

3 The location of Cumberland Basin Lock is a possible ballast site.

4 Redcliff: Among the water bailiff's fees in 1788 was a charge of one shilling and six dimes if a vessel came in loaded with ballast.

5 Dry Dock: Regulations from 1920 charged dues and rates for ships coming in ballasted here.

6 Ballast Lane found in the current map of Bristol, but what is its history?

7 Members of the local community were responsible for germinating the seeds found in the ballast samples.

8 Hung Road: The office of Ballast Master at Hung Road was created in 1700 and paid 20 pounds a year. In 1761, the Ballast Master, Henry West, writes of seeing the Widow Bowen throwing ballast into the river. There are several citations by the botanist Evans of non-native flora growing on ballast at Hung Road.

9 Wapping Quay has several citations by botanists of non-native flora growing on ballast.

10 Ballast Flora found growing in Bristol identified by the botanists Cecil I. Sandwith and James Walter White in the first half of the 20<sup>th</sup> century.

Transparent partitions which effect wind and temperature create new micro-climate possibilities for germinating ballast flora.





Les graines de changement : le jardin flottant de graines de lastre

Le jardin flottant a été réalisé en transformant une gabarre désuète en un espace de plantation de plantes qui ont été trouvées dans le lastre de Bristol. Il est ouvert à la visite.



### Las semillas del cambio: Un jardín flotante de semillas de lastre

El jardín flotante se llevó a cabo reformando una gabarra en desuso en la cual se plantaron semillas de plantas que según los registros habían llegado a Bristol como parte del lastre. Se puede visitar en el puerto de Bristol.

---

### Seeds of Change: A Floating Ballast Seed Garden

The floating garden was realized by renovating a disused barge and planting it with seeds of documented ballast plants that had arrived in Bristol. It is open for visits in Bristol Harbour.



Maria Thereza Alves, *Las semillas del cambio: un jardín flotante de semillas de lastre*, 2012 / Maria Thereza Alves, *Seeds of Change: A Floating Ballast Seed Garden*, 2012



***Diothio Dhep (Le petit cimetièrre), 2004***

***Diothio Dhep (El pequeño cementerio)***

Video, 2' 27"

***Time, Trade, and Surplus Value, 2004***

***Tiempo, comercio y plusvalía***

Video, 4' 23"

CORTESÍA DE LA ARTISTA Y GALERIE MICHEL REIN, PARÍS / BRUSELAS

*Diothio Dhep* es uno de los proyectos de Maria Thereza Alves en los que el trabajo con la comunidad se expresa de una manera más directa y cómplice. Invitada a participar en una exposición colectiva en Senegal, Alves decidió salir a pasear por los alrededores del pueblo de Joal-Fadiouth con un cuaderno y lápices de colores. Sentada a la sombra de un árbol, dibujaba el paisaje durante horas. De tanto en tanto, algunas personas se le acercaban y entablaban conversaciones con ella. Estas conversaciones eran el vehículo de la artista para obtener información y averiguar cuál podía ser su proyecto allí. Infelizmente, las charlas desembocaban a menudo en temas que le interesaban poco y que tenían que ver con una visión estereotipada y exótica de África, como sus coloristas vestimentas, por ejemplo.

Uno de esos días Alves conoció a Moussa Gueye, un adolescente que empezó a acompañarla en sus excursiones por el campo. Con la ayuda e intermediación de Moussa, Alves consiguió arrancar el velo superficial de los estereotipos y acceder a historias más relevantes para su investigación. Fue así como, intrigada por la presencia de restos de animales y esqueletos en la playa, Alves descubrió la existencia de un antiguo cementerio –localizado en una pequeña isla y entonces en desuso–, en el que esos animales eran abandonados, llamado Diothio Dhep. La desatención del cementerio era, en realidad, parte de un proceso mayor y más complejo de “aculturación” y de desaparición de las tradiciones. En el caso de la pequeña necrópolis, sus efectos eran evidentes: la desaparición de una costumbre que regulaba la relación con la muerte y los animales, así como un evidente problema de higiene y salud pública, dado que los restos de los animales contaminaban el agua del mar que las mujeres locales usan para hacer la colada.



Una vez detectado este problema y la necesidad de solucionarlo, la recuperación del cementerio se convirtió en el tema de su proyecto, a nivel simbólico y literal. El video muestra el proceso para lograrlo. La presencia de una mujer extranjera dibujando, acompañada de un adolescente local, suscitó chismorreos y habladurías que provocaron, de manera indirecta, que las generaciones más jóvenes preguntasen a los mayores por el significado y uso de aquel lugar. Pocos días después de las primeras visitas de Alves al antiguo cementerio, el cadáver de un burro apareció depositado en el lugar, confirmando el éxito del proyecto.

*Diothio Dhep* se exhibe junto a otro video –*Time, Trade, and Surplus Value* (2004)– que Alves realizó en Joal-Fadiouth filmando piezas de ropa que las olas acariciaban en la orilla de la playa. Durante su estancia en esta región de Senegal, Alves se dio cuenta de que el mismo problema que había con los restos de animales abandonados, se producía con la ropa convertida en basura y que, una parte de ésta, solía terminar arrastrada por las mareas en los arenales, ensuciándose. Junto a la visibilización de este problema medioambiental, esta pieza crea una metáfora sobre los innumerables africanos que han perecido intentando alcanzar las costas de Europa. Ambas piezas constituyen un díptico y aportan una mirada sobre África y la emigración que encuentra ecos en otros proyectos de la artista (*Seeds of Change*), así como una audiencia particularmente sensible a su mensaje en Europa.





---

## ***Diothio Dhep (Le petit cimetière), 2004***

Video, 2' 27"

## ***Time, Trade, and Surplus Value, 2004***

Video, 4' 23"

COURTESY OF THE ARTIST AND GALERIE MICHEL REIN, PARIS / BRUSSELS

*Diothio Dhep* is one of Maria Thereza Alves's projects in which the work with the community expresses itself in a more straight forward and accomplished way. Invited to participate in a group show in Senegal, Alves decided to walk around Joal-Fadiouth town with color pencils and a notebook. Sitting in a tree's shadow, she drew the landscape for hours. Once on a while, some people approached her and began conversations. These conversations were the artist's vehicle to obtain information and find out what her project could be there. Sadly enough, these chats used to end often with subjects she was not interested at all—dealing with a stereotypical and exoticized image of Africa (colorful clothing, for example).

One day, Alves met Moussa Gueye, a teenager who began to accompany her in trips to the countryside. Thanks to Moussa's intermediation, Alves was able to tear away the superficial veil of stereotypes, and get access to more relevant stories for her investigation. It was in this way that she got to know about the existence of an old cemetery—placed in a small island and no longer functional—in which the corpses of animals used to be placed, called Diothio Dhep. The cemetery's abandonment was, actually, part of a larger and more complex process of "aculturation" and the

disappearance of tradition. In the case of the little necropolis, its effects were obvious: the loss of a habit which used to regulate the relation between death and animals, as well as a clear problem of hygiene and public health, as the corpses were at that time being dumped in the sea—and local women use the sea water for washing clothes.

Once spotted, this problem and the necessity to solve it, the recovery of the cemetery became the subject of her project, symbolically and literally. The video shows the process to reach it. The presence of a foreign woman drawing, accompanied by a local teenager, fostered the potential of gossip, which provoked, indirectly, that younger generations asked elders about the meaning and use of that place. A few days after the first visits to the cemetery, a donkey's corpse was found in Diothio Dhep, confirming the success of her strategy.

*Diothio Dhep* is exhibited accompanied by another video—*Time, Trade, and Surplus Value* (2004)—that Alves filmed in Joal-Fadiouth showing pieces of clothes that the ocean waves caressed against the beach shore. During her stay in Senegal, Alves noticed that the same problem they had with abandoned animals corpses existed with clothes transformed into trash, and that some of these clothes used to end up at the beach, brought by the tides, contaminating the area. Together with the visualization of this environmental problem, this piece creates a metaphor about the unknown number of Africans who died trying to reach the European coast. Both pieces compose a diptych and contribute with an insight to Africa and emigration that find echoes in other projects by Alves (*Seeds of Change*), as well as a particularly sensible audience to this message in Europe.

1- 6 *Diothio Dhep (Le petit cimetière), 2004*

7 y 8 *Time, Trade, and Surplus Value, 2004*





## ***What Is the Color of a German Rose?, 2005*** ***¿De qué color es una rosa alemana?***

Video, 5' 39"

CORTESÍA DE LA ARTISTA Y GALERIE MICHEL REIN, PARÍS / BRUSELAS

El video *What Is the Color of a German Rose?* cuestiona nociones centrales en la cultura contemporánea como son las de identidad, territorio y migración. Fiel a su *modus operandi*, Alves recurre a una escenografía modesta pero precisa y capaz de generar múltiples lecturas: una mujer joven con rasgos que tanto podemos relacionar con América Latina como con Oriente Medio o el sur de Europa, nos muestra un surtido de frutas, flores y verduras a través de una irónica coreografía que se asemeja a la de las azafatas de los concursos televisivos, o la publicidad, y su forma de estimular nuestro deseo consumista. Las voces en *off* de un hombre y una mujer, igualmente seductoras, como la música de fondo, se alternan para designar cada una de las apetecibles especies que aparecen en el video, así como su procedencia geográfica. Es así como muchos descubrimos, con sorpresa, que un tubérculo tan usado en la gastronomía europea, como la zanahoria, procede de Afganistán o que el rábano, presente en muchos platos mexicanos es, en realidad, originario de China.

A través de este trabajo, producido en el contexto de una exposición que tuvo lugar en Alemania, Maria Thereza Alves regresa a un tema que ya había empezado a tratar en la obra *Seeds of Change*: las migraciones de las especies vegetales y la relatividad de las fronteras. Para enfatizarlo, la artista eligió alimentos comunes como la patata o el tomate, en lugar de otros más exóticos, como la piña o el aguacate. De esta manera, Alves invita al espectador a reconsiderar ideas preconcebidas sobre su procedencia y “autenticidad”, un vicio que se hace visible a diario en las “denominaciones de origen” de los productos que compramos en el supermercado. En algunos casos, la artista alude también al origen híbrido de frutas, como la pera, que surgió simultáneamente en Europa y Asia menor. Al final del video, todas las especies aparecen reunidas en un exuberante bodegón que sensibiliza a los espectadores acerca de la belleza de la interacción y la diversidad.



***Maíz, las Américas***  
*Maize, the Americas*



***Naranjas, China***  
*Oranges, China*



**Chiles, ... y todos los pimientos, México**

*Chillis, ... and all peppers, Mexico*



**Tomates, México**

*Tomatoes, Mexico*



***Judías, las Américas***  
*Beans, the Americas*



***Patatas, Sudamérica***  
*Potatoes, South America*



**Zanahorias**  
*Carrots, Afghanistan*



**Ajo, Asia central**  
*Garlic, Central Asia*



***Uvas, Suroeste asiático***

*Grapes, Southwest Asia*



***La pera es originaria de Asia, pero esta variedad fue desarrollada en el este de Europa***

*The pear is originally from Asia, but this type was developed in Eastern Europe*

---

***What Is the Color of a German Rose?***,  
2005

Video, 5' 39"

COURTESY OF THE ARTIST AND GALERIE MICHEL REIN, PARIS / BRUSSELS

The video *What Is the Color of a German Rose?* questions key notions in contemporary culture, such as identity, territory and migration. True to her habitual *modus operandi*, Alves stages a scene that is modest yet incisive and open to multiple interpretations. A young woman, whose features suggest Latin American, Middle Eastern or southern European heritage, shows us assorted fruit, flowers and vegetables in an ironic choreography reminiscent of the gestures of female assistants on game shows or in advertising, and the way they fuel our consumerist desires. The off-screen voices of a man and a woman, both as seductive as the background music, take turns naming each of the appealing species that appear in the video and their geographical origin. In this way we discover, much to our surprise, that a tuber as widely used in European cuisine as the carrot comes from Afghanistan, and that radishes, found in many Mexican dishes, actually originated in China.

Through this project, produced for an exhibition in Germany, Maria Thereza Alves returns to a theme she had already begun to explore in *Seeds of Change*: the migratory movements of plant species and the relativity of borders. To underscore this, the artist chose to focus on common foods like potatoes or tomatoes instead of more exotic ones such as pineapples or avocados. Alves thus invites her audience to reconsider preconceived notions about their provenance and “authenticity,” an unhealthy obsession manifested every day in the “denomination of origin” labels on the products we buy at the supermarket. The artist also alludes to the hybrid origin of certain fruits, such as the pear, which appeared simultaneously in Europe and Asia Minor. At the end of the video, all of the species are shown together in an exuberant still life that reminds viewers of the beauty of interaction and diversity.





***Bruce Lee in the Land of Balzac, 2007***  
***Bruce Lee en la tierra de Balzac***

Video, 2' 11"

CORTESÍA DE LA ARTISTA Y GALERIE MICHEL REIN, PARÍS / BRUSELAS

Al principio del video el espectador ve sólo un paisaje brumoso y escucha gritos difíciles de identificar. La temporalidad de la imagen es abstracta y puede aludir a una multiplicidad de épocas y lugares. Poco a poco comenzamos a construir significados y a relacionar los gritos con las artes marciales y, quizá, en algunos casos, con las populares películas de Bruce Lee de los años 70. Este proceso de reconocimiento puede hacerse más complejo si, además de esto, vemos en el paisaje ecos de la pintura clásica oriental y más aún si nos inspira reflexiones sobre la filosofía zen. Al final nos sorprendemos al descubrir que las imágenes han sido filmadas en la región del Loira, en Francia, donde vivió el escritor Honoré de Balzac. A través de medios extremadamente sencillos, Maria Thereza Alves monta una historia con múltiples capas que cuestiona nuestras nociones de memoria e identidad, pone en duda la separación de alta y baja cultura, establece un diálogo entre oriente y occidente y “desdibuja los límites entre naturaleza y cultura”, a través de un misterioso grito que surge como una referencia al “estado original de co-existencia entre humanos y animales” (Pascal Beausse).

---

***Bruce Lee in the Land of Balzac*, 2007**

Video, 2' 11"

COURTESY OF THE ARTIST AND GALERIE MICHEL REIN, PARIS / BRUSSELS

At the beginning of this video, audiences only see a fog-shrouded landscape and hear screams emanating from an unknown source. Given the lack of concrete temporal references, the image could pertain to any number of times and places. Little by little, we begin to make sense of it and associate the screams with martial arts and perhaps, in some cases, with the popular 1970s Bruce Lee films. This gradual process of recognition may be complicated further if, in addition to this, we perceive echoes of classic oriental painting in the landscape, and further still if it inspires meditations on Zen philosophy. In the end, we are surprised to learn that the footage was shot in the Loire region of France, where the writer Honoré de Balzac once lived. Maria Thereza Alves uses extremely simple devices to weave a multi-layered story tale that challenges our notions of memory and identity, questions the distinction between high and low art, strikes up a dialogue between East and West and “blurs the boundaries between nature and culture,” all with the mystery of a cry that summons up the “original state of co-existence between humans and animals” (Pascal Beausse).





## ***Fair Trade Head, 2007***

### ***Comercio justo de cabezas***

Fotografías en color, díptico  
100 × 100 cm c/u

CORTESÍA DE LA ARTISTA Y GALERIE MICHEL REIN, PARÍS / BRUSELAS

Una cabeza maorí tatuada en la colección del Museo de Historia Natural de Rouen, en Francia, iba a ser devuelta a la comunidad maorí de Nueva Zelanda en un intento por reequilibrar la situación histórica grotesca del comercio de partes del cuerpo que eran coleccionadas por los europeos en el siglo XIX. “Se trató de un gesto ético basado en el respeto a las culturas del mundo y a la dignidad que cada ser humano merece”, en palabras del alcalde de Rouen.

En respuesta, el ministro de cultura de Francia ha bloqueado el proceso de restitución de la cabeza maorí y ha abierto una causa judicial en contra del alcalde de Rouen por intento de “retirar ilegalmente un objeto perteneciente al patrimonio cultural de Francia”.

Un funcionario disconforme del gobierno dijo: “Este objeto refleja el salvaje comercio de partes del cuerpo, la creencia de que otra raza fuese inferior a la nuestra”.

Las autoridades culturales han destacado que la mayoría de los huesos y miembros habían sido adquiridos ilegalmente y mediante las prácticas más atroces. En ocasiones, los guerreros maoríes tatuados corrían el riesgo de que los asesinaran para poder vender sus cabezas. Algunos esclavos maoríes eran tatuados a la fuerza y luego decapitados.

El actual ministro francés de política cultural apoya el tráfico de órganos y defiende prácticas coloniales al declarar que la cabeza maorí es un objeto artístico y no una parte del cuerpo y al mismo tiempo pasa por alto consideraciones éticas con el fin de “garantizar la integridad de nuestro patrimonio nacional”.

El maorí Dr. Tapsell replica que la cabeza maorí no tiene nada que ver con el patrimonio nacional de Francia.

*Comercio Justo de Cabezas* permite el intercambio justo de cabezas entre grupos indígenas a cuyos descendientes se les niega la devolución de las partes del cuerpo de sus ancestros y ciudadanos de países que retienen dichos miembros.

Emilie, de Lille, es la primera persona europea en participar en el programa de intercambio *Comercio Justo de Cabezas* al donar su cabeza en sustitución de la cabeza maorí retenida por su gobierno, el francés.

La cabeza de Emilie se conservará en un “lugar para la conservación de restos” y le será devuelta a sus descendientes de Francia cuando el gobierno francés asuma su responsabilidad ética devolviendo la cabeza maorí a sus descendientes en Nueva Zelanda.

Para más información, los europeos que deseen participar en *Comercio Justo de Cabezas* (en particular los ingleses, franceses, alemanes, españoles y portugueses) pueden dirigirse a: [zerynthia@zerynthia.it](mailto:zerynthia@zerynthia.it).

---

## ***Fair Trade Head, 2007***

**Color photographs, diptych**

**Each: 100 × 100 cm**

**COURTESY OF THE ARTIST AND GALERIE MICHEL REIN, PARIS / BRUSSELS**

A tattooed Maori head in the collection of the Museum of Natural History in Rouen, France was to be returned to the Maori community of New Zealand as an attempt to rebalance the grotesque historical situation of trade in human body parts which were collected by Europeans in the 19<sup>th</sup> century. "It was an ethical gesture based on respect for world cultures and dignity that every human being deserves," the mayor of Rouen has said.

The Ministry of Culture in France has responded by blocking the process of the return of the Maori head and is bringing judicial proceedings against the mayor of Rouen for attempting to "illegally remove an artefact from the French cultural patrimony."

A dissenting French government official says, "This object reflects the barbaric trafficking in body parts, the belief that another race was inferior to ours."

Cultural authorities have pointed out that most bones and body parts were acquired illicitly and through the most horrific practices. Tattooed Maori warriors were sometimes in danger

of being killed so that their heads could be sold. Some Maori slaves were forcibly tattooed and then decapitated.

The French Minister of Culture's current policy supports the trade in human bones and defends colonial practices by declaring the Maori head as an art object and not a body part and at the same time overrides ethical considerations in order to "guarantee the integrity of our national heritage."

Dr. Tapsell, a Maori, replies that the Maori head has nothing to do with France's national heritage.

*Fair Trade Head* enables the fair exchange of heads between indigenous groups whose descendants are being denied the return of their ancestor's body parts with citizens of countries who are holding these body parts.

Emilie from Lille is the first European to participate in the Fair Trade Head exchange program by donating her head as a symbolic proxy of the Maori head held by her government, France.

Emilie's head will be held in a "keeping place for remains" and will return to her descendants in France when the French government assumes its ethical responsibility by returning the Maori's head to his descendants in New Zealand.

Europeans (particularly the English, French, Germans, Spanish and Portuguese) wishing to participate in Fair Trade Head can contact [zerynthia@zerynthia.it](mailto:zerynthia@zerynthia.it) for further information.





It is obligatory to look someone in the eyes.



Squirming, shifty eyes... he's lying.

1 - 2



He's deliberately insulting me.



Can't hold my gaze.

3 - 4

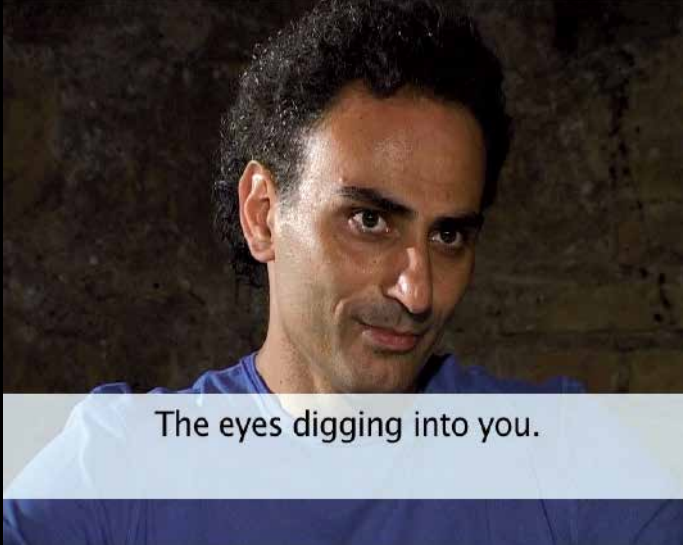
**Oculesics.**  
***An Investigation of Cross-Cultural Eye Contact*, 2008**  
*Oculésica: Una investigación sobre el contacto visual intercultural*

Video, 11' 11"

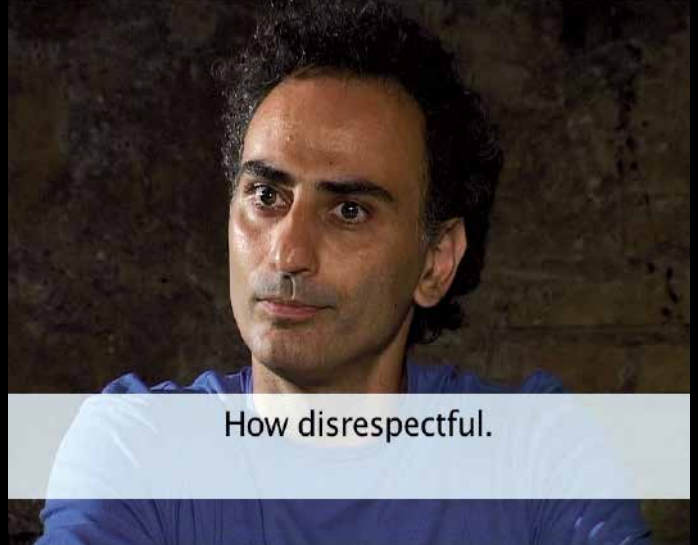
CORTESÍA DE LA ARTISTA Y GALERIE MICHEL REIN, PARÍS / BRUSELAS

Esta obra puede ser considerada como un experimento alrededor de las confusiones a las que conduce el universalismo: dos hombres son filmados, en primer plano, sobre un fondo oscuro. Uno, con rasgos europeos –piel blanca y pálida, pelo rubio–, mira directamente a la cámara. El otro, de piel más morena y con aparente orígenes árabes, permanece delante de la cámara, pero evita el contacto directo con la lente. La situación alterna la presencia de ambos personajes a través de un montaje dialéctico, e introduce los pensamientos de cada uno en una banda de subtítulos. Toda una serie de cuestiones se suscitan en la mente del espectador: ¿Es la mirada a los ojos un signo de respeto o bien una actitud de control y dominio? ¿Es un síntoma de deshonestidad no mirar a los ojos de la otra persona? ¿De ser culpable de algo? ¿De mentir? ¿Es obligatorio mantener la mirada cuando se habla con otra persona? ¿Se puede pensar cómodamente cuando se debe mantener un contacto visual prolongado? ¿Es este comportamiento una muestra de educación o bien puede ser interpretado también como una forma de flirteo?

Al final del video, un texto nos informa de que “muchos pueblos en África, Asia, en la América indígena, en América Latina, en el Caribe, en Australia o en Laponia, consideran la mirada directa a los ojos como un signo de agresión”, advirtiéndonos sobre las confusiones que pueden surgir cuando una convención cultural se asume como universal.



The eyes digging into you.

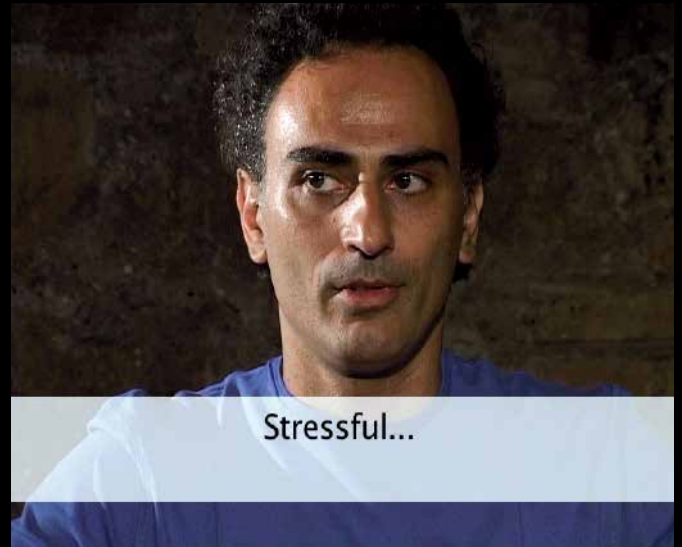


How disrespectful.

5 - 6



Why is he staring?  
Just staring.....



Stressful...

7 - 8

---

## ***Oculesics. An Investigation of Cross-Cultural Eye Contact, 2008***

Video, 11' 11"

COURTESY OF THE ARTIST AND MICHEL REIN GALLERY, PARIS / BRUSSELS

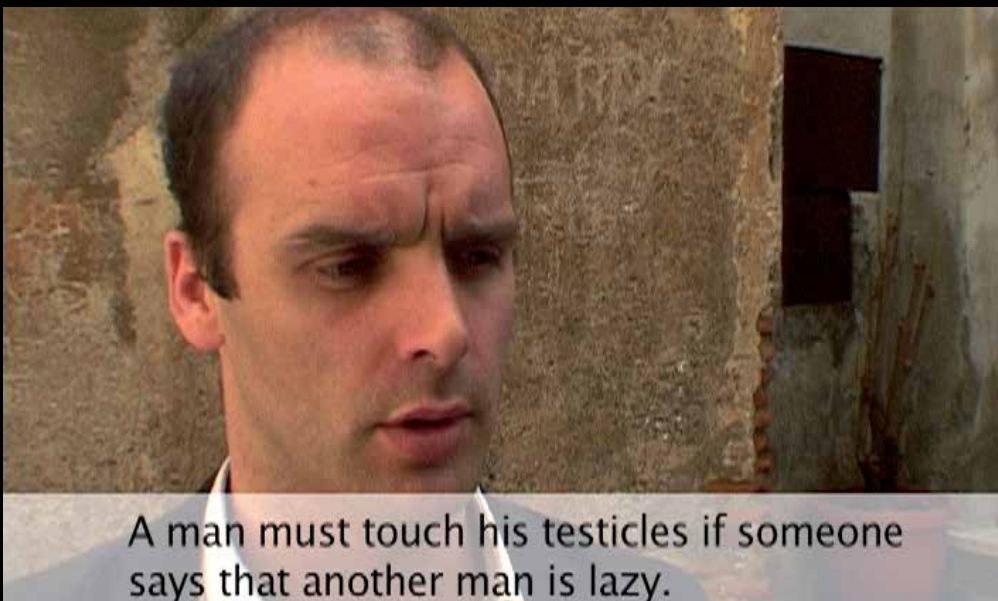
This work can be viewed as an experiment regarding some of the misunderstandings to which universalism leads. Two men are filmed at close-up against a dark background: the one with European features—pale white skin and blond hair—stares straight at the camera, while his darker-skinned companion, possibly of Arab heritage, remains in front of the camera but avoids direct eye contact. The situation alternates the presence of both men in a dialectical montage and introduces a band of subtitles to express what each is thinking. A whole slew of questions pass through the audience's minds as they watch. Is making eye contact a sign of respect or an attempt to dominate and control? Is not meeting another person's eyes indicative of dishonesty? Of being guilty of something? Of lying? Is it mandatory to maintain eye contact when talking to another person? Can we think clearly when we have to maintain prolonged eye contact? Is this behaviour merely evidence of politeness or can it also be interpreted as a form of flirting?

At the end of the video, an on-screen text informs us that "many Amerindians and other people groups in Africa, Asia, Latin America, the Caribbean, Australia and Lapland consider direct eye contact a sign of aggression," warning us about the misunderstandings that can arise when a cultural convention is assumed to be universal.

- 1 Es obligatorio mirar a alguien a los ojos
- 2 Sus ojos se mueven sin parar, miradas furtivas... Está mintiendo
- 3 Me está insultando deliberadamente
- 4 No puede sostener mi mirada
- 5 Los ojos clavándote
- 6 Qué irrespetuoso
- 7 ¿Por qué está mirando? Simplemente mirando...
- 8 Estresante...



When is it important to touch your testicles and why?



A man must touch his testicles if someone says that another man is lazy.

# ***Tchám Krai Kytõm Pandã Grét/Male Display Among European Populations, 2008***

***La exhibición masculina en poblaciones europeas***

Video, 2' 25"

CORTESÍA DE LA ARTISTA Y GALERIE MICHEL REIN, PARÍS / BRUSELAS

Esta obra es el resultado de otra investigación sobre las convenciones culturales. En este caso se trata de una mujer –Shirley Krenak, la protagonista de obras posteriores de Alves: *Iracema* y *El diccionario krenak*–, quien aparece convertida en una antropóloga, imitando a los hombres europeos que, en el siglo XIX, se dedicaron a recorrer el mundo para estudiar culturas indígenas. Shirley se ocupa en este caso en descubrir por qué algunos hombres europeos tocan sus testículos en público y si este gesto posee algún significado especial. Las respuestas del hombre que es entrevistado en una “típica ciudad” europea son variadas y provocan una sonrisa en el espectador: “un hombre se toca los testículos si alguien dice que otro hombre es perezoso”, o “para protegerse de la muerte, al cruzarse con un coche fúnebre” o simplemente como “deseo de buena fortuna”.

A través de esta investigación simultáneamente irónica y seria, Alves regresa a una cuestión central en su pensamiento: la relatividad de las convenciones culturales. Indirectamente podría apuntar también hacia una cierta “animidad” o proximidad a la naturaleza, que habitualmente los europeos asignan a los pueblos indígenas, como síntoma de subdesarrollo o falta de progreso, pero que sin embargo está todavía presente en la civilización occidental, a pesar de que tendemos a olvidarlo. Este gesto, similar a la “mirada de depredador” del hombre europeo en *Oculesics*, o a los gritos en *Bruce Lee in the Land of Balzac*, podría ser considerado, en este sentido, como otro nuevo sub-texto dentro de la práctica de Maria Thereza Alves.



3

- 1 *¿Cuándo es importante tocarse los testículos y por qué?*
- 2 *Un hombre debe tocarse los testículos si alguien dice que otro hombre es perezoso*
- 3 *Dejo pasar al gato*

---

***Tchám Krai Kytôm Pandã Grét/Male  
Display Among European Populations,***  
2008

Video, 2' 25"

COURTESY OF THE ARTIST AND GALERIE MICHEL REIN, PARIS / BRUSSELS

This work is another research project on cultural conventions. In this case the protagonist is a woman—Shirley Krenak, the actress featuring in later works by Alves: *Iracema* and the *Krenak dictionary*—who plays the part of an anthropologist, imitating the 19<sup>th</sup>-century European men who travelled the world to study indigenous cultures. In this piece, Shirley sets out to discover why some European men touch their testicles in public and to determine if that gesture has special significance. The responses of the man, who is interviewed in a “typical European city” are varied and frequently elicit smiles from the audience: “A man touches his testicles if someone says that another man is lazy,” or “to ward off death when he sees a hearse,” or simply to express “a desire for good luck.”

Through this research project, at once ironic and serious, Alves revisits one of her favourite themes: the relativity of cultural conventions. Indirectly, it may also reveal a certain “animality” or proximity to nature, which Europeans tend to view as a sign of underdevelopment or lack of progress generally among indigenous peoples and yet is still very present in Western civilization, though we often forget that fact. In this sense, the crotch-grabbing gesture, like the “predatory stare” of the European man in *Oculesics* or the primal screams in *Bruce Lee in the Land of Balzac*, can be considered yet another new subtext in the praxis of Maria Thereza Alves.





## *Iracema (de Questembert), 2009*

Video, 27'

CORTESÍA DE LA ARTISTA Y GALERIE MICHEL REIN, PARÍS / BRUSELAS

Bien podría haber llamado a mi discurso *¿Dónde está Brasil?* Pertenezco al pueblo tapirapé, en Brasil. Nosotros y otros pueblos indígenas no somos considerados legalmente humanos en Brasil. Y sin embargo, ¿qué sería Brasil y dónde estaría sin nosotros?

¿Será Brasil algún día algo más que un amante patético, víctima de la historia europea? No sin nosotros.

Pero Francia... algunos dicen que Francia es el corazón de Europa. ¿Qué Francia es esa? ¿La gente de Guadalupe es parte del corazón de Europa?

Debido a la valiente lucha por la libertad del pueblo argelino, Francia ya no tiene colonias, y por lo tanto se ha unido a la comunidad de naciones maduras, no criminales. Si ése es el caso, entonces, ¿cómo debemos considerar esas islas en el Caribe, en el Pacífico Sur y en el océano Índico?

No son libres y, sin embargo, Francia dice que no son colonias. En cambio, de acuerdo con Francia, son “dependencias”. Son parte de Francia de manera integral.

Si eso es verdad, entonces, ¿no sería necesario decir que Francia no es para nada una nación europea, sino una nación transoceánica? ¿No son sus vecinos más cercanos Surinam y Brasil, en lugar de España y Alemania? ¿No son sus vecinos más cercanos Fiji y las islas Pitcairn en lugar de Italia y Bélgica?

Pero vamos a pensarlo de esta manera: si todas estas “dependencias” de ultramar fueran realmente parte de Francia, si Francia es realmente una nación –lo que supone una cierta distinción moral de manera que uno no pueda equiparar el funcionamiento de una nación con el funcionamiento de cualquier pandilla criminal–, ¿por qué no se da preeminencia a los pueblos indígenas y a los ex esclavos de las antiguas colonias?, ¿por qué no se les da prioridad en todas las agendas francesas? Por el bien de la moral nacional, es decir, de la definición necesaria de nación.

Por eso pregunto “¿Dónde está Francia?” en un sentido que combina la geografía con la moral.

Discurso pronunciado por Iracema (de Questembert) con ocasión del Foro Mundial, 2005



---

***Iracema (de Questembert)*, 2009**

Video, 27'

COURTESY OF THE ARTIST AND GALERIE MICHEL REIN, PARIS / BRUSSELS

I might well have called my speech "Where is Brazil?" I am of the Tapirapé people here in Brazil. We and other indigenous peoples are not legally considered human in Brazil. Yet what and where is Brazil without us?

Is Brazil ever to be more than a pathetic lover and victim of European history? Not without us.

But France some say that France is the heart of Europe. What France is that? Are the people of Guadeloupe part of the heart of Europe?

Because of a brave fight for freedom by the people of Algeria, France has no more colonies, and has therefore joined the community of mature, non-criminal nations. If that is the case, then, how shall we consider those islands in the Caribbean, in the South Pacific and in the Indian Ocean?

They are not free, yet France says they are not colonies. Instead, according to France, they are "departments." They are part of France in an integral way.

If that is true is it not necessary to say that France is not at all a European nation, but instead a trans-oceanic nation? Aren't its closest neighbors Suriname and Brazil, instead of Spain and Germany? Aren't its closest neighbors Fiji and Pitcairn Islands instead of Italy and Belgium?

But let us think of it this way: if all these overseas "departments" were truly part of France, if France is really a nation—which implies a certain moral distinction so that one does not equate the functioning of a nation with the functioning of any criminal gang—why are not the indigenous peoples and the ex-slaves in the former colonies given first place, given precedence in all French agendas? For the sake of national morality, which is to say, of the needed definition of nationhood.

So I ask "Where is France" in a sense that combines geography with morality.

Speech given by Iracema (de Questembert)  
on the occasion of the World Forum, 2005

# **Dicionário**

**Krenak – Português  
Português – Krenak**

**Dedicado aos Krenak,  
que sobreviveram ao genocídio  
e à colonização perpetrada pelos  
Portugueses e proseguida  
pelos Brasileiros.**

# *Dictionary Krenak-Portuguese, 2010*

## *Diccionario krenak-portugués*

Libro publicado por Lumiar Cité/Maumaus, en colaboración con la vigésimo novena Bienal de São Paulo

CORTESÍA DE LA COMUNIDAD KRENAK, MARIA THEREZA ALVES

### **Los krenak de Minas Gerais**

Hoy en día, nuestro pueblo krenak está conformado por aproximadamente 600 indígenas distribuidos en tres estados en Brasil: Minas Gerais, Mato Grosso y São Paulo. La reserva de Minas Gerais cuenta con 4.970 hectáreas de tierra, donde viven unos 300 indígenas.

El proceso de colonización comenzó en 1500, cuando los portugueses, los *kraí-krenton* (no indígenas), llegaron a Brasil buscando riquezas, nuevas tierras y esclavos, e iniciaron la más cruel e imperdonable exploración que hayamos presenciado o conocido.

Don João VI de Portugal decidió declarar la guerra a los krenak, la “Guerra Justa”, exterminándolos casi por completo, porque según ellos “nuestro pueblo impedía el desarrollo de toda la región”. En realidad, lo que hacíamos era defender la naturaleza y, para nosotros, esta guerra aún no ha terminado. En la actualidad seguimos luchando contra la agrupación forzosa de aldeas, los métodos de pacificación, las prisiones, la delimitación de nuestros territorios, la negación de nuestra cultura, los proyectos desarrollistas, las hidroeléctricas, las fábricas y las reservas ambientales privadas, entre otras.

En nuestras tierras hay muchos minerales codiciados: oro, hierro, uranio, manganeso, titanio, cuarzo, paladio, y también piedras ornamentales, como amatistas, ágatas y ónix negro. En el siglo XX se construyó el ferrocarril Vitória-Minas (actualmente administrado por la Companhia Vale do Rio Doce, la segunda minera más grande del mundo), para

facilitar la explotación de nuestra tierra, lo que resultó en la destrucción de nuestros bosques y en la contaminación de nuestros ríos.

A partir de la década de los 50, bajo amenazas de la policía, tuvimos que abandonar nuestras tierras varias veces hasta que la FUNAI (Fundación Nacional del Indio, Brasil) nos declaró oficialmente extintos en 1970, y nuestro territorio no se nos restituyó hasta 1997. Sin embargo, el mayor problema hoy en día es nuestro restablecimiento en el “antiguo-nuevo territorio”. Antiguo porque ya vivíamos en él desde tiempos pasados, y nuevo debido al estado en que se encuentra, totalmente modificado, sin los recursos naturales que poseía y que siempre hemos necesitado. Aun así, muchas tierras quedaron fuera de la nueva demarcación. Es el caso de la región de los Sete Salões y la Pedra da Pintura (recinto sagrado de los espíritus krenak).

El único vestigio concreto de la vida cultural de los krenak es, básicamente, su lengua materna, resguardada por la sabiduría pacificadora de los ancianos. A través de nuestro idioma nativo, procuramos revivir, poco a poco, otras cuestiones culturales que han estado dormidas durante parte de nuestras vidas. Es una tarea difícil, ya que nuestra lengua fue aniquilada casi por completo.

Las agresiones a nuestro pueblo y las reacciones adversas a nuestra cultura están cada vez más presentes; se han vuelto casi incontrolables, y parecemos estar al borde de un conflicto social de graves proporciones. Es urgente, por lo tanto, que todos sepan cuán rica e importante es la cultura de un pueblo, para que se emprendan iniciativas que propicien una convivencia más armónica entre los pueblos de distintas culturas. Sabemos que la Constitución Federal dedica un pequeño capítulo a los indígenas, en el que se reconocen su organización social, sus costumbres, sus lenguas, sus creencias y tradiciones, y se impone a la sociedad brasileña el deber legal del reconocimiento y el respeto a las diferencias etnoculturales de los indígenas. Sin embargo, la ignorancia y falta de respeto de la sociedad brasileña hacia las cuestiones culturales y tradicionales aún prevalece y ello da lugar al prejuicio y a la discriminación. Es necesario demostrar que estas diferencias son las que hacen de Brasil una gran nación.

Aquí es donde entra la importancia de este diccionario, que le muestra al mundo la riqueza de la lengua krenak, sacándola de la penumbra en que ha estado durante siglos a causa de la represión contra la cultura indígena impuesta por la colonización. La aparición de esta obra, que traduce la lengua krenak al alemán y al portugués, demuestra que una cultura nunca puede ser acallada y que debe relacionarse con las demás de una manera armoniosa, pues lo que hace del mundo un lugar digno de vivir en paz es el diálogo entre culturas.

Shirley, Douglas y Tam Krenak. Aldea Krenak, Junio, 2009

## Hablando desde el corazón

Cuando filmaba en Minas Gerais *Iracema (de Questembert)* –un video para la Bienal de Lyon, basado en la historia ficticia de una indígena brasileña que hereda una finca en Francia y funda un Instituto para las Artes y Ciencias–, Tam Krenak, hermano de la actriz, me regaló un ejemplar del diccionario krenak-alemán, de Bruno Rudolph, un boticario alemán que vivió en Brasil a finales del siglo XIX.

Tam me preguntó si podría traducir el diccionario krenak-alemán al portugués, para facilitar su estudio por parte de los krenak. Me explicó que los más de 500 años de colonización de los pueblos indígenas, primero por parte del gobierno portugués y después por parte del brasileño, habían diezmando la lengua krenak debido a una pérdida drástica de población por genocidio. La represión de la lengua y cultura de los krenak llegó hasta el grado que, en la década de 1970, una krenak podía ser golpeada, presa, asesinada o exiliada por hablar su propia lengua. Sin embargo, en el Brasil actual, hay quienes insinúan que los indígenas tienen la culpa de haber “olvidado o perdido” su lengua, mientras ignoran las políticas premeditadas del genocidio físico y cultural implementadas por los gobiernos portugués y brasileño.

La democracia reciente ha animado a los krenak a utilizar su propio idioma sin miedo a la represión, pero con carencias resultantes de las opresivas políticas coloniales aún presentes. Tam afirma que el diccionario krenak escrito por Rudolph avivará la esperanza de la comunidad en la regeneración de su lengua, pues contiene términos que los krenak contemporáneos desconocen.

Curiosamente, el proceso mediante el cual se obliga deliberadamente a los pueblos indígenas a perder su cultura –originado por el fuerte racismo brasileño– se llama “aculturación”. La única cultura del continente americano es la de los pueblos indígenas: los demás no poseen más que frágiles construcciones de comunidades olvidadas, intentos de imitar a Europa o luchas por reconstruir una identidad africana.

Maria Thereza Alves, 2009



---

## **Dictionary Krenak-Portuguese, 2010**

Book published by Lumiar Cité/Maumaus, in collaboration with the 29th São Paulo Biennale

COURTESY OF THE KRENAK COMMUNITY, MARIA TEREZA ALVES

### **The Krenaks of Minas Gerais**

Today there are about 600 of our people, the Krenaks, distributed throughout three states in Brazil: Minas Gerais, Mato Grosso and São Paulo. The reservation in Minas Gerais where approximately 300 of us live consists of 4,970 hectares of land.

The process of colonization began in 1500, when the Portuguese, the *Krai-Krenton* (the non-indigenous), arrived with the intention of finding riches, land and slaves here. Thus one of the most cruel and unforgivable explorations which we have ever seen or known began.

Emperor João VI of Portugal decided to declare war on the Krenaks, the "Just War" because to them our people, "impeded the development" of this region. We were almost completely exterminated. To be sincere we were defending nature and for us this war has never ended: the forced settlements, pacification methods, imprisonments, delimitations of our territories, the negation of our culture, development projects, hydroelectric power dams, factories, private environmental reserves, among other situations, are our current battles and wars today.

There exists on our land many coveted minerals: gold, iron, uranium, manganese, titanium, quartz, palladium and also semi-precious stones such as amethyst, agate and black onyx. In the 20<sup>th</sup> century, the railway, Estrada de Ferro Vitória-Minas, was built (it is presently administered by the Companhia Vale do Rio Doce, which is the 2<sup>nd</sup> largest mining company in the world), in order to facilitate the exploration of

our lands, resulting in the destruction of our forests and the pollution of our rivers.

Since the 1950s, police repression has forced us to abandon our lands several times. We were even declared officially extinct by FUNAI (the federal government's institution which deals with indigenous peoples) in 1970. It was only in 1997 that we finally had our territory reintegrated. Nevertheless, the major difficulty today is the re-establishment of our "ancient-new territory." Ancient because since ancient times we have lived there and new, due to the present physical state in which it now exists. Our territory has been totally modified leaving us without the natural resources that existed and that we have always required. Even so, much of our lands have been left outside the new demarcation, such as the region of the Sete Salões and Pedra da Pintura, which are sacred areas for the Krenaks.

What has concretely remained of the cultural life of the Krenaks is basically our maternal language, which has been guarded by the wisdom of our elders. And it is through the native language that we are seeking to revive other cultural elements that have been in enforced dormancy during a period of our lives. This is a difficult task because our language has been almost completely annihilated.

Aggressions against our people and the current adverse reactions to our culture are increasingly present and have become almost uncontrollable, and we seem to be on the verge of a social conflict of enormous proportions. It is therefore urgent that everyone be informed of the richness and importance of the culture of the people and therefore to undertake initiatives to make a more harmonic co-existence between people of different cultures. We know that the Federal Constitution dedicated a small chapter to indigenous peoples, recognizing our social organization, costumes, languages, beliefs and traditions, and thereby imposing on Brazilian society the legal obligation of respect and recognition of the ethno-cultural differences of indigenous peoples. Nevertheless, the ignorance and disrespect by Brazilians society regarding culture and traditions still prevails resulting in prejudices and discrimination. It is

necessary to demonstrate that these differences that has made Brazil a great nation.

This is where the importance of the dictionary comes in for it reveals to the world the richness of the Krenak language, bringing it out of the shadows in which it was placed for centuries due to the repression against indigenous culture imposed by colonization. This work, which translated the Krenak language into German and now also into Portuguese, demonstrates that a culture can never be silenced and that it should indeed relate with others in a harmonious manner. For it is this dialogue between the cultures that makes the world a dignified place to live in peace.

Shirley, Douglas and Tam Krenak, Krenak Reservation, June, 2009

### **To Speak from the Heart**

While in Minas Gerais filming *Iracema (de Questembert)*—a video for the Lyon Biennale based on the fictional narrative of an indigenous woman in Brazil who inherits an estate in France and founds an Institute for Art and Science—the actress's brother, Tam Krenak, gave me a copy of the Krenak/German Dictionary by Bruno Rudolph, a German apothecary who lived in Brazil at the end of the XIX century.

Tam asked if I could translate the Krenak-German dictionary into Krenak-Portuguese so that the Krenaks could study it. The 500-plus years of Portuguese and continued

Brazilian colonisation of indigenous peoples resulted in the decimation of the Krenak language due to drastic loss of population from genocide. Concurrently, repression of the language and culture of the Krenaks was to such an extent that in the nineteen-seventies, a Krenak speaking her own language could be beaten, arrested, imprisoned, killed or exiled. However, in contemporary Brazil, it is often insinuated that indigenous people have “forgotten or lost” their language; insinuations that refuse to acknowledge the deliberate physical and cultural policies of premeditated genocide implemented both by the Portuguese and Brazilian governments.

Recent democratic times have encouraged the Krenaks to use their language without fear of repression, even though repressive colonial policies are still existant. Tam says that the Krenak dictionary by Rudolph will contribute to the Krenak community's hopes for the regeneration of the language given that it contains words currently unknown to contemporary Krenak speakers.

Strangely, the process whereby indigenous peoples are deliberately forced to lose their culture is—due to rampant racism in Brazil—called “acculturation.” The only culture in the Americas is that of the indigenous nations; everyone else has only fragile constructions of forgotten communities and attempts to imitate Europe, while others struggle to reconstruct an African identity.

Maria Thereza Alves, 2009





## ***This Is Not an Apricot, 2009***

***Esto no es un albaricoco***

Acuarela sobre papel

26 × 36 cm c/u

COLECCIÓN MARTINE Y MICHEL SAMUEL-WEIS

*This Is Not an Apricot* es una obra realizada para la exposición *Everything has a name, or the potential to be named*, comisariada por Anna Colin y Catalina Lozano, que tuvo lugar en Gasworks, Londres, en 2009. En esta ocasión Alves refleja cómo las expediciones europeas en América “destruyeron el conocimiento y el léxico local de las poblaciones indígenas”. La obra parte de sus visitas a un mercado en la selva del Amazonas y de su estupor al comprobar que los vendedores ambulantes denominaban “albaricoco” a una docena de frutas de diferente forma, tamaño y color. *This Is Not an Apricot* establece un paralelismo entre diversidad cultural y natural al tiempo que actúa, en el contexto de la obra de Maria Thereza Alves y de este proyecto expositivo en particular, como demostración de que no es posible separar a los humanos de la naturaleza. O lo que es lo mismo, la agresión colonial de la medioambiental.





THIS IS NOT AN APRICOT. MYRICARIA DURIA



THIS IS NOT AN APRICOT. ERIOBOTRYA JAPONICA



---

***This Is Not an Apricot*, 2009**

Watercolors on paper

Each: 26 × 36 cm

MARTINE AND MICHEL SAMUEL-WEIS COLLECTION

*This Is Not an Apricot* is a work made for the exhibition *Everything has a name, or the potential to be named*, curated by Anna Colin and Catalina Lozano, for Gasworks, London, in 2009. On this occasion Alves reflects how the European expeditions to America “destroyed the knowledge and local lexicon of the indigenous population.” The work comes out of her visits to a market in the Amazon forest, and her bemusement when she found out that the local sellers gave the name of “apricot” to a dozen different fruits with various shapes, sizes, and colors. *This Is Not an Apricot* establishes a parallelism between cultural and natural diversity, at the same time that performs, in the context of Maria Thereza Alves’s oeuvre, and this particular exhibition project, as a demonstration of the impossibility to separate human beings and nature. Or, put in another way: the colonial aggression, to nature’s destruction.





# Canibalismo en Brasil desde 1500<sup>1</sup>

Maria Thereza Alves

Una noche en Berlín volví a casa muy feliz. Bailaba y saltaba de alegría. Acababa de estar en una conferencia sobre películas documentales brasileñas donde, por primera vez, habían participado brasileños mestizos. Voy a explicarme con claridad: la conferencia incluyó a gente que no era descendiente de europeos. Hasta ese momento los euro-brasileños controlaban en Brasil el discurso sobre el cine, al igual que en todos los demás campos. Verdaderamente han controlado las artes visuales, que están fuertemente influidas por los artistas descendientes de europeos y por su definición de lo que podía ser el discurso artístico. Y esto ocurre en un país que tiene la segunda mayor población negra del mundo, tan sólo por detrás de Nigeria. Sólo para dar una rápida perspectiva de la sesgada participación de brasileños de origen no europeo en la sociedad brasileña, el 6 de noviembre de 2013 la presidenta Dilma firmó un proyecto de ley, en espera de la autorización del congreso, que reservaría el 20% de los puestos de trabajo federales para la población negra. Por desgracia, se ha dejado fuera a los pueblos indígenas.

Esta conferencia, "Documentales políticos en Brasil", tuvo lugar en noviembre de 2011 en la Haus der Kulturen der Welt en Berlín. Se mostraron películas exhibidas previamente en el Festival Internacional de Cine de Río de Janeiro, seleccionadas por la organizadora del festival, Ilda Santiago. En la mesa de debate estaba la Sra. Santiago en el centro, flanqueada por los cineastas: a su izquierda, cuatro jóvenes brasileños de origen mestizo y a su derecha, cuatro euro-brasileños, dos de los cuales eran mujeres (tres, si incluimos a la Sra. Santiago). La visible división era sólo una reafirmación de la presencia colonial en Brasil.

1.  
Publicado por primera vez en el número 4 de la revista digital brasileña *Periódico permanente*, 2013.

Las tensiones provocadas por los orígenes raciales (y, por lo tanto, de clase) de ambos grupos fueron creciendo durante el debate y finalmente se hicieron públicas, al menos para aquellos que podían reconocer qué estaba pasando. En mi opinión, la tensión pasó en gran medida inadvertida por la audiencia alemana. Esta tensión llegó a un punto crítico cuando Sandra Kogut, sentada en el lado euro-brasileño de la mesa, expresó su agradecimiento a los hombres jóvenes mestizos por su punto de vista (lector, ¿no te agrada cómo las élites llegan a tener “perspectiva histórica”, mientras que el resto tenemos simplemente “puntos de vista”?). Dijo, además, que debe ser difícil para ellos que siempre se les pida hacer películas sobre la misma cosa: las *favelas*, donde viven. Dijo también que era importante en cine tener una mirada fresca, poder ver las cosas de nuevas formas. La implicación era que ninguno de estos residentes de la *favela* podría alcanzar un nivel profesional o suficientemente interesante en la realización de películas. Luciano Vidigal, uno de los cineastas mestizos, ladeó la cabeza para mirar al techo. Reconocí este gesto como la compostura que proviene de tener que lidiar con las muchas situaciones estructuradas en Brasil para asegurar que los descendientes de europeos se mantengan en posiciones de responsabilidad. Luciano explicó que los que viven en las *favelas* observan ahora a través de sus propios ojos. La implicación era que aquellos procedentes de la *favela* están ahora mirando a los euro-brasileños que han controlado el cine y, por lo tanto, la representación de todos los brasileños hasta ahora. Es tan sólo en los últimos años cuando he visto que se nos retrata a través del cine o de otras representaciones culturales en obras que están hechas por nosotros y tratan sobre nosotros. En el pasado había solamente representaciones hechas por ellos pero sobre nosotros.

Tamar Guimarães, una artista euro-brasileña, en una conversación que tuvimos, explicó que “no podemos definir el ‘nosotros’ y el ‘ellos’ con claridad (en Brasil)”. Puesto que los sistemas de privilegios raciales en Brasil no reconocen tal ambigüedad, me temo que continuaré también hablando sin tales matices.

Cadu Barcellos, otro joven cineasta mestizo, añadió: “nuestra mirada no es mejor o peor que la de otros... es singular como cualquier otra mirada... pero la mirada de alguien que sufre directa o indirectamente debe ser oída...”

Me di cuenta de que, cuando Sandra comenzó con su desafío paternalista sobre la necesidad de observar con una “mirada fresca”, una joven brasileña de clase media-alta entre la audiencia (de ese tipo con pelo europeo, largo y fino, que se puede reconocer inmediatamente) estaba mirando a través del pasillo central a otra mujer joven brasileña de tipo similar. Estaba claro que simpatizaban con Sandra frente a los hombres mestizos y rieron por lo bajo cuando Cadu comenzó su respuesta.

La actitud condescendiente de Sandra Kogut pronto desató el odio de clase de Eryck Rocha, el hijo de Glauber Rocha. Él también es cineasta y estaba sentado en el lado euro-brasileño de la mesa. Comenzó a hablar con un tono de superioridad en la voz que hizo que se me pusieran los pelos de punta. Al ser hija de una criada, soy sensible a los intentos de los poderosos por aprovecharse de su dominación, y mi reacción es siempre intentar salir de la situación lo más rápidamente posible. Eryck Rocha hizo una gran demostración de menosprecio hacia los que estaban en el lado de la mesa de raza mestiza, haciendo obvio que no conocía ninguno de los nombres de los cineastas de ese lado. El mensaje estaba claro: que él no los encontraba lo suficientemente interesantes siquiera para molestarse en conocer sus nombres y, por supuesto, que socialmente no llegaría a un acuerdo con ellos. Finalmente leyó el nombre de Cadu con un arrogante tono de incredulidad, diciendo: “Cadu, Cadu, ¿ese es su nombre?” (indicando asombro por el hecho de que existiera un nombre así). Eryck continuó diciendo a Cadu que su trabajo sobre las *favelas* era importante, pero que no estábamos allí para discutir sobre política, sino sobre poética. Todo ello a pesar de que el título de la charla era “Películas documentales políticas en Brasil”. Quizás él también había olvidado que el gran Silvio Tendler acababa de decir por la tarde que, el “cine es político”. (Debo observar que Tendler también se sentaba en el lado euro-brasileño de la mesa, aunque él tuviera la elegancia de admitir su procedencia de clase media, lo que es obvio para los brasileños).

Wagner Novais, desde el lado mestizo de la mesa respondió con dignidad, “creo que la democratización de la cultura... (proporciona) nuevos prismas a la realidad, de modo que la gente con este origen, que trabaja en el cine... existe un proceso formal por el que todo el mundo pasa, vamos a la universidad, después nos especializamos, no estamos privados de un discurso estético, artístico o poético. Por supuesto, tendré mi especificidad debida a mi origen y a mi vida”. Al final de la tarde, durante el turno de

preguntas, una joven brasileña de raza negra que realizaba su doctorado en Berlín dijo: “Quisiera agradecerle la posibilidad de hablar aquí con brasileños de diversos colores, mediante la mirada negra y la mirada blanca”. Ambas estábamos contentas con este momento esperado desde hacía tanto tiempo (y hasta ese día aparentemente imposible) en que realmente se incluyera a los brasileños de color en un debate sobre la cultura de Brasil en un evento público.

Entonces volví a casa y bailé para celebrar un Brasil de nuevas posibilidades. Sandra Kogut y Eryck Rocha casi nos declaran la guerra, demostrando que estas élites seguirán actuando, como hacen todas las élites, para no tener que entregar o compartir el poder. Ante la posibilidad de ser desafiados, declararon de una manera asombrosamente insensible y sin ninguna vergüenza su intención de luchar contra los cineastas que no eran descendientes de europeos. Pero eso ya lo sabíamos. Es lo que las élites brasileñas han estado haciendo desde el siglo XVI. Pero ahora el suelo comienza a moverse bajo ellas.

Hace unos cuantos años la artista Tamar Guimarães me pidió que la acompañara en una charla sobre poscolonialismo. Conocí a Tamar cuando, siendo estudiante de arte, me pidió una crítica sobre su trabajo. No me gusta tener conversaciones sobre el poscolonialismo en Brasil porque terminan inevitablemente mal. Sin embargo, como Tamar había crecido en Europa, pensé que quizás las cosas serían diferentes y, por lo tanto, acepté. Desde la perspectiva indígena no ha habido un final de la colonización en ninguna parte de las Américas. La poscolonización es un fenómeno europeo. Sí, en aquellos países que han perdido sus colonias debido a la lucha de los pueblos indígenas de esas mismas colonias. Estos países europeos están ahora liberados para ser civilizados, pero en las Américas la población indígena continúa siendo colonizada por los descendientes de los europeos que mantienen el poder económico y político.

Es importante mencionar que en 1994 había en Brasil solamente una persona indígena que tuviese un título universitario. En la rica provincia de Minas Gerais (que tiene gran abundancia de minerales, de ahí su obscuro nombre) la primera persona indígena que obtuvo un título universitario, Shirley Djukurna Krenak, no lo consiguió hasta 2006. Shirley fue a una universidad local en la ciudad de Governador Valadares en Minas Gerais. Los sistemas de cuotas raciales, que se han implantado recientemente en Brasil,

han permitido que los estudiantes indígenas se inscriban en universidades públicas federales. Por desgracia, debido a que la mayoría vienen de familias empobrecidas y viven lejos de los centros urbanos, el coste del viaje, el alojamiento, la comida y el material de la escuela a menudo hace prohibitivamente costoso que continúen y acaben sus carreras. Hay una alta tasa de abandono. En este punto, como hay solamente unos cientos de estudiantes indígenas en la universidad, cualquier filántropo podría solucionar fácilmente este problema donando fondos a los estudiantes indígenas. Digamos que, si hay 600 estudiantes, se daría a cada uno una beca de 5000 euros, que hace un total de 3.000.000 al año: una cantidad que, digamos, unos treinta filántropos se podrían permitir fácilmente. Las mujeres ricas podrían crear un fondo adicional para las mujeres indígenas en la universidad, especialmente para aquellas que entran en medicina, que son unos estudios muy costosos. Imagínense qué asombroso comienzo de cambio se produciría en todos los campos del discurso en Brasil -donde el europeo ya no dictaría el estándar de "normalidad". Tendríamos la oportunidad de comenzar a pensar de manera diferente... a ver de manera diferente.

Volviendo a Shirley y a Minas Gerais: Eike Batista, (el hermano de Helmut Batista, que lleva a cabo residencias de artistas, publicaciones de libros y proyectos, etc.) es de ascendencia germano-brasileña y era, en 2012, el hombre más rico de Brasil y el séptimo más rico del mundo. Nació en Governador Valadares en Minas Gerais en donde Shirley y su familia se establecieron después de ser expulsados de su reserva (al igual que el resto de krenaks) a causa de las riquezas minerales de sus tierras. Eike comenzó su carrera comercial comprando oro en el Amazonas y después llegó a poseer ocho minas de oro entre otras muchas cosas. (El padre de Helmut y de Eike había sido ministro de Minas y Energía durante dos administraciones presidenciales y un antiguo presidente de la empresa minera Companhia Vale do Rio Doce, establecida originalmente en Minas Gerais). Shirley Krenak pertenece a los pueblos indígenas de los krenaks de Minas Gerais que han visto sus tierras sistemáticamente reducidas y destruidas debido a su riqueza mineral. Shirley explicó lo siguiente:

En 1970, se descubrieron más minerales en nuestras tierras y los rancheros que destruían nuestras tierras para criar ganado comenzaron a trasladarse a las tierras oficialmente reconocidas de los krenaks. Como resultado de estos grupos con poder político, el gobierno federal

declaró a los krenaks oficialmente extinguidos en 1970. Y puesto que estábamos muy vivos nos quitaron a la fuerza nuestras tierras y fuimos llevados a otras reservas lejanas con diversos grupos indígenas de diferentes idiomas. Los que se resistieron fueron arrestados y recluidos en cárceles de nueva construcción en las propias tierras indígenas, que sirvieron como colonias penales en las que se empleaban los trabajos forzados, la reclusión con aislamiento, la violencia diaria, la tortura y el asesinato. Durante ese tiempo muchos de nosotros vivimos clandestinamente por miedo a otras migraciones y encarcelamientos forzados. En nuestro exilio comenzamos a organizarnos y algunos años más tarde comenzamos a ir de nuevo a la reserva de los krenaks; algunos caminaron durante 96 días. En 1988 nos expulsaron otra vez de nuestras tierras.

Los krenaks combatieron y consiguieron darle la vuelta al decreto de extinción y una parte de la tierra fue devuelta y delimitada en 1997. El presidente del tribunal dijo que si era tierra lo que los krenaks querían entonces sería tierra lo que se les daría. Y siguiendo sus palabras, todo lo que no era la propia tierra, árboles frutales, por ejemplo, fue destruido. La reserva consta hoy de 4.970 hectáreas de tierra baldía que alberga a 300 indígenas.

En 2005, los krenaks, incluyendo a Shirley y sus hermanos, organizaron un bloqueo de cincuenta horas de la vía ferroviaria de la Companhia Vale do Rio Doce (hoy llamada Vale S.A.), que transporta minerales desde aquella región. Era la primera vez en 100 años que el ferrocarril, que cruza el territorio de los krenaks y ha causado tanto daño a la comunidad krenak, no producía estruendo con el paso de los trenes a través de sus tierras. Estando bajo la administración del padre de Helmut y Eike, la Companhia Vale do Rio Doce (Vale S.A.) se convirtió en una de las compañías mineras más grandes del mundo (actualmente es la número dos). Vale extrae entre otras cosas hierro, que provoca la contaminación de Rio Doce (Río Dulce). Se produjo una tala masiva de árboles en las tierras de los krenaks para proporcionar la madera necesaria como combustible para que el ferrocarril transportara los minerales hasta el puerto. Como resultado de la protesta de los krenaks, Vale S.A. se sentó finalmente a negociar con la comunidad. Esto tuvo como consecuencia una indemnización de 200 reales (alrededor de 66 euros) al mes para cada krenak por un período de seis años. Hay cerca de 300 krenaks en Minas Gerais que han sobrevivido al intento de genocidio por parte de los portugueses y después por los euro-brasileños.

Por tanto parece que podemos descartar definitivamente que el hombre más rico de Brasil haya contribuido alguna vez a una discusión abierta sobre la vida en Brasil. (Recientemente, Eike ha perdido gran cantidad de dinero. Al mismo tiempo, se ha suspendido el programa de residencias artísticas de su hermano).

El padre de Eike y de Helmut fue también responsable de comenzar la explotación minera a cielo abierto en las montañas Carajás. Solamente el uno por ciento de las especies de la zona sobrevivió a la presa de Tucuruí, que fue construida en parte para proporcionar energía a la mina. Se construyó un ferrocarril (el padre de Eike y de Helmut comenzó su carrera como ingeniero de ferrocarriles) a través de las tierras de los awá guajá, dando como resultado que sus tierras fuesen pronto invadidas por madereros, *fazendeiros* y pequeños granjeros. La población de los awá guajá se redujo drásticamente debido a las muertes producidas en la defensa de sus tierras y también a causa de la introducción de enfermedades europeas a las que no eran inmunes. En sólo una comunidad, de los 91 awas, solamente 25 habían sobrevivido cuatro años después. Es decir, la misma clase de eliminación que se había producido décadas antes con la construcción del ferrocarril a través de las tierras de los krenaks. (El padre de Eike y de Helmut llegó a decir que con la mina de Carajás habían sido pioneros de la idea de desarrollo sostenible).

Volvamos de nuevo a Tamar y al poscolonialismo en Brasil. Tamar dijo:

Con tanto tránsito de gente, es difícil hablar de un brasileño foráneo o de un brasileño "original"... Y no hablo de esta falta de origen con decepción. Pienso en ella con alivio. El terreno movedizo que constituye Brasil cuando se trata de referencias culturales no es un rasgo lamentable sino verdaderamente positivo, un rasgo que debería permitirnos percibir una relación diferente con lo poscolonial, entendido explícitamente como ese estado fracturado... Sin embargo, Brasil siempre ha tenido que enfrentarse a múltiples puntos de referencia, "impurezas" culturales e inconsistencias simbólicas hasta su propio núcleo. Esto ha ocurrido, creo, para bien... Quizá no podamos apuntar hacia una verdadera descolonización, puesto que no podemos definir un "nosotros" y un "ellos" con claridad. Quizás todo lo que podemos hacer es hablar de entrelazamientos... Y esta era una manera de proponer una relación diferente a la dependiente respecto a Occidente, propuesta ya en Brasil en los años 20 (con el "Manifiesto antropófago").



Quisiera añadir un aparte aquí, una observación sucinta hecha por la socióloga Heloisa Buarque de Hollanda sobre el “Manifiesto antropófago”: “El apogeo del modernismo brasileño en términos de la definición de una identidad cultural moderna para el país era la propuesta de un modelo ‘antropófago’ que sugiriese una actitud, no de imitación de los países centrales, sino de una apropiación caníbal de los aspectos ‘deseables’ de diversas culturas y valores”. Y continúa indagando en ello señalando que, “en realidad, ¿quién se come a quién, y qué vale la pena desechar durante el banquete antropófago?” Estoy de acuerdo en que esa idea modernista que ha tenido la función de sostener el nacionalismo ya no es válida en una era en la que la importancia de reconocer las diferencias y de dejar libertad de acción a la otredad hace pertinente construir nuevos modelos para una supervivencia posible de la sociedad. Mi respuesta a Tamar:

Por supuesto que podemos hablar de “nosotros” y de “ellos” con claridad desde el punto de vista de la colonización. Existe el indígena y el no indígena. Uno no puede comenzar a superar la colonización si, como es el caso de Brasil, ésta no se admite porque la distinción entre el colonizador y el colonizado supuestamente no se puede hacer. (Camus, argelino no indígena, por ejemplo, pensaba que la descolonización de Argelia no sería posible). La descolonización se ha producido en muchas partes del mundo y quizás podemos mirar a esos lugares como proveedores de posibles modelos mientras que vamos inventando los nuestros. ¿En qué medida el no indígena se sentiría cómodo con la aceptación de que la descolonización podría comenzar? Por ejemplo, ¿aceptarían los no indígenas en México, que son apenas una moderada mayoría sobre los indígenas, que existe la colonización? Hasta ahora no. ¿Y qué sucedería en países como Brasil, donde los no indígenas son mayoría aplastante, y los pueblos indígenas están en clara minoría? Los no indígenas, como es el caso, se sienten bastante cómodos asumiendo que la colonización ha terminado. Siendo este el caso, ¿qué les dirías a los que son indígenas? ¿Que no existen? ¿Que no cuentan? ¿Que deberían avanzar? ¿Cómo podría su situación colonial avanzar mediante el decreto unilateral de los colonos? ¿Mediante la negación de la existencia de los pueblos indígenas colonizados?

Quisiera añadir que los efectos de la colonización, si es que se puede pensar en Brasil como un país descolonizado, podrían permanecer para siempre. Un ejemplo de ello es el uso del concepto de canibalismo, desarrollado en el “Manifiesto antropófago” (1928) de Oswald de Andrade, un euro-brasileño de una prominente familia. Este concepto legitima la apropiación de culturas indígenas y negras por parte de la élite europea insta-

lada. Esta apropiación se decreta en defensa de una idea “brasileña” de la autenticidad de esa misma élite europea trasplantada que exige en su lógica y en su práctica la desaparición física de los indígenas originales para que este nuevo y especial “Brasil” siga siendo indiscutido e indiscutible. La premisa es que están desmontando el arte europeo como si fuesen “nativos” y están utilizando sus impulsos “brasileños” para desmontar y así mejorar el arte europeo. De este modo, se tira por la borda toda la historia de la colonización pues todos somos, en teoría, como los otros y por lo tanto estamos en una etapa poscolonial.

Brasil no es especial. Sus orígenes consistieron tan sólo en un grupo de matones racistas que fueron de aquí para allá matando, esclavizando y violando. Los antepasados paternos de Oswald fueron parte de la primera oleada de colonizadores a comienzos del siglo XVII en la provincia de Minas Gerais. Estos matones iban en busca de oro. El eufemismo preferido es “pioneros de la minería”, y a lo largo del camino mataron o esclavizaron a los puris locales. Como este pueblo resultó ser difícil de exterminar lo infectaron con viruela. En 1864, se pensaba que su completo exterminio había sido alcanzado con éxito.

Y continuamos con la historia del canibalismo en Brasil: en el Brasil real que se compone tanto de indígenas, como de negros y colonos (a aquellos que nieguen el uso de este término en la actualidad, por favor observen la existencia de la organización del gobierno federal, INCRA, Instituto Nacional de la Colonización y Reforma Agraria. A los que aleguen su llegada tardía en el siglo XX o incluso ayer y, por lo tanto, su no participación en la brutalidad colonial, fíjense por favor en que están ocupando tierras indígenas). Shirley Krenak explicó:

En medio de la matanza que acometieron contra mi pueblo comenzaron a circular leyendas de canibalismo e historias similares sin fin. Un rey que vino a nuestras tierras llamado don Joao VI decidió en 1808 declararle la guerra a mi pueblo, una guerra que nombraron *Guerra Justa aos Botocudos* (la guerra justa contra los Botocudos). La justificación para ese nombre, “guerra justa”, era que mi pueblo “obstruía” el desarrollo en la región. Siendo honesta, mi gente impedía la quema de los bosques, la contaminación de nuestros ríos, la extracción de nuestra riqueza natural y nuestra dignidad manchada con sangre inocente. Y porque pensaron que esta tierra no tenía ningún dueño decidieron exterminarnos totalmente.

Ahora volvemos a las élites y al canibalismo. La fascinación continua de los euro-brasileños con el canibalismo pudo quizás ser un acuse de recibo subconsciente del genocidio cometido en Brasil contra la población indígena. Si se considera quién se está comiendo a quién, el nivel de canibalismo fue asombroso. Había entre 20 y 30 millones de personas indígenas en Brasil al comienzo de la colonización portuguesa en 1500. A mitad del siglo XX se había reducido la población indígena a 180.000. Al mismo tiempo, 540 idiomas (no dialectos) en Brasil se extinguieron a causa de la colonización.

Pienso que esta charla entre Tamar y yo debería retitularse: “Una vez más, una conversación que ha fallado en la América colonial”.

En una conferencia sobre “Identidad cultural y artística en las Américas”, organizada por Ivo Mesquita, de la prominente familia euro-brasileña Mesquita, y que tuvo lugar en São Paulo en 1991, no se invitó a ningún indígena o afro-brasileño como representantes de su cultura. La delegación brasileña con alrededor de una docena de personas, todas euro-brasileñas, incluía a Heloisa Buarque de Hollanda, de la eminente familia Hollanda. Heloisa es también una feminista: su publicación en el libro de la conferencia se titula, “Feminismo: Construir la identidad y la condición cultural”.

Pregunté a los delegados brasileños de un comité, “¿Por qué no hay aquí indígenas o afro-brasileños como delegados?” Una mujer de la delegación respondió (no sé si era Heloisa o Aracy Amaral, Ana Maria Belluzzo o Stella Teixeira de Barros) que los brasileños no son racistas y no se había considerado invitar a los delegados por su “raza”, y que ellos (los delegados) representaban por lo tanto a todo el mundo. Ninguno de estos conferenciantes privilegiados y de alto nivel puso en tela de juicio su participación exclusiva como euro-brasileños en el proceso de definición de Brasil, que tiene la segunda mayor población negra del mundo.

¿No habría sido un gesto asombroso de empoderamiento si Heloisa Buarque, en vez de aceptar ser delegada, hubiera insistido en que una mujer indígena hubiese estado en su lugar? O si no, ¿al darse cuenta de que no habría la menor participación de nativos o negros en ella, hubiese dimitido inmediatamente y de forma pública de su puesto como

delegada y hubiese dejado la conferencia? Heloisa, escribe elocuente que la “experiencia de las mujeres brasileñas y de los negros sigue estando esencialmente marcada por la intolerancia y los prejuicios sexuales o raciales”. (Es interesante, sin embargo, fijarse de nuevo en la omisión del indígena).

La élite no abandona su poder. No importa cuán feminista sea.

La Conferencia Eco-sindical (ecología y sindicatos) de la Força Sindical de São Sebastião en São Paulo, en 1991, supuso la primera vez que los trabajadores se reunieron en Brasil para discutir aspectos medioambientales. Força Sindical es una organización sindical y como de costumbre la mayor parte de los delegados eran hombres. Yo tenía que hablar el primer día, justo después de la sesión preliminar. Después del almuerzo, me preguntaron si no me importaba hablar al final del día porque íbamos con retraso. Estuve de acuerdo. Al final del día, me preguntaron si podía renunciar al turno de mi alocución. Contesté que no tenía ningún inconveniente en no hablar, soy una conferenciante reacia y me alivia no tener que estar en el punto de mira público. Pero como no me representaba sólo a mí misma, aclaré que era la única conferenciante que podría traer a colación los problemas indígenas e insistí en que no se puede realizar una conferencia en São Sebastião, uno de los primeros enclaves de la colonización y la esclavitud brutales de los pueblos indígenas, y no tener un conferenciante sobre este tema. Creo que tal vez me pidieron que no hablase, no porque fuese mujer, sino porque los pueblos indígenas no se consideran lo bastante importantes para formar parte de los debates más “serios”. Debo añadir que aunque se trataba de una organización de clase obrera, los líderes de este sindicato eran descendientes de europeos.

En 1980 la dictadura militar (forzada por una revuelta popular) puso en marcha un programa de liberalización, así como la conferencia de la Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC, Sociedad Brasileña para el Progreso de la Ciencia) que tuvo lugar en Río de Janeiro y era una celebración sobre ciertas libertades posibles. Vine para asistir a los debates sobre feminismo. Un par de años antes, había estado en São Paulo y había tenido una experiencia decepcionante con las feministas de allí. Esperaba que este fuera mejor.

En São Paulo me había entrevistado con una reputada novelista y feminista en su casa. Al llegar, la escritora abrió la puerta y me llevó hasta la sala de estar. Por el camino pasamos por la cocina, donde su criada estaba escuchando la radio en un pequeño transistor, justo después de haber terminado de fregar los platos de la comida. La escritora le exigió que apagara la radio y que volviese al trabajo. Mientras hablábamos sobre la evolución del feminismo en São Paulo, la criada nos interrumpió para preguntar si debía servir el té en la porcelana habitual o en el servicio de plata. La escritora, en un tono cortante y contrariado, le dijo que utilizara la cabeza.

Después conocí a un pequeño grupo feminista. Debo interrumpir aquí y añadir que mi dicción en portugués (que me enseñaron mis padres, poco instruidos) revela con rapidez mis orígenes de clase baja rural. Las feministas intentaron ofrecerme su asesoramiento experto. Insistí en un discurso mutuo y fui rechazada de forma grosera.

En el simposio feminista del SBPC, Pia Matarazzo habló. En esa época, recuerdo a las feministas brasileñas blancas (no había otro tipo visible) decirme que tenía que apoyar a Pia Matarazzo, una empresaria muy competente. Ella heredó el imperio comercial de su padre pese a las expectativas de sus hermanos. Mi padre fue chófer ocasional de su padre. Durante el tiempo en que mi padre trabajó para él, recuerdo que él y mi madre comían unas cuantas judías, mucho arroz, algunas verduras y nada de proteínas. Mi hermana y yo compartíamos un yogur para cenar. Hubo continuos problemas para conseguir lo suficiente para comer durante nuestra niñez. No entendía por qué debía apoyar a Pia, que era parte de la causa de estos problemas. En este simposio feminista no había delegados indígenas ni negros. Una mujer negra joven de la audiencia, estudiante en la universidad en la que el evento del SBPC fue llevado a cabo, se dirigió con una voz suave y nerviosa a estas mujeres de clase media-alta descendientes de europeos, que eran las únicas representantes en este simposio de las mujeres de Brasil. La joven negra les preguntó cuántas de ellas habían podido venir a la reunión porque sus criadas se habían quedado cuidando de sus maridos y niños, estaban cocinando sus cenas y recogían a los niños en la escuela. Preguntó por qué no habían invitado a estas mujeres. Estas feministas, ni siquiera se molestaron en responder. Ni una de ellas. Dejaron a la joven negra allí, colgando en ese espacio público de silencio furioso y de impotencia. Si alguien tiene algo de tiempo y tiene acceso a los archivos del SBPC en

Río de Janeiro y puede encontrar los nombres de las mujeres que participaron en este simposio, lo agradecería.

La élite no abandona su poder. La “confusión” que surge en Brasil consiste en que el discurso feminista europeo es la base para el desarrollo del feminismo y las mujeres que tienen acceso a esto son las mujeres con un alto nivel de estudios pertenecientes a las clases privilegiadas. Hasta que las cosas comenzaron a cambiar muy recientemente debido a la cuota racial en universidades establecida por el gobierno, las mujeres negras y especialmente las mujeres indígenas no tenían acceso a la universidad. Nada de esto es nuevo. Pero olvidamos que las Américas fueron colonizadas por Europa. Y eso cambia cómo debemos abordar los debates que deberíamos tener. A causa de la colonización debemos, sobre todo, apoyar las luchas indígenas en las Américas. Y al ser feministas debemos apoyar, sobre todo, a las mujeres indígenas en las Américas. Durante la 29ª Bienal de São Paulo (2010) presenté mi película, *Iracema (de Questembert)*. El trabajo muestra un personaje principal interpretado por Shirley Krenak, la joven guerrera y líder de su comunidad en la reserva de los krenaks en Resplendor, Minas Gerais. Pedí que se invitase a Shirley para que hablase sobre la historia de su pueblo y sus luchas actuales durante alguno de los muchos debates sobre diversos problemas que se llevaron a cabo en la Bienal de São Paulo. Le pregunté a una joven funcionaria de la Bienal. No estaba interesada y no invitaron, ni nunca se ha invitado, a Shirley a ninguna conferencia organizada por brasileños no indígenas, aunque ella sea la líder de su pueblo y una conferenciante elocuente.

Debemos preguntarnos por qué no hay mujeres indígenas en las artes, en las ciencias, en los negocios, etc. (había pensado escribir “mujeres indígenas en puestos de responsabilidad”, pero el modelo completamente desviado de racismo no reconocido se ha asegurado de que los indígenas no tuvieran acceso a la educación hasta hace poco tiempo, y de esta manera no estamos aún en el punto de la conversación para poder hablar de puestos de responsabilidad). Es importante plantear esa pregunta cada vez que vamos a un museo, a una conferencia, a una exposición en una galería, a la consulta del médico, a una clase en la universidad. Sabemos que la élite feminista euro-brasileña no se preguntará esto. Y peor aún, han conspirado voluntariamente con el discurso de exclusión del estado que asegura su exclusividad de representación para hacer que no nos preguntemos estas cosas.

Son quienes tienen esa “mirada fresca” que puede abordar la cultura “objetivamente”.

Son los que no son “racistas” y no ven ninguna raza en Brasil.

Son los que están canibalizando continuamente a los indígenas y a los negros mientras se presentan a los brasileños y al mundo como los auténticos brasileños porque el indígena no da la talla. Como dijo una vez una mujer euro-brasileña que trabaja con los yanomami, “nuestros indios no son como los de Norteamérica”, lo que implica una falta de capacidad intelectual. (Como a los pueblos indígenas brasileños se les negó deliberadamente y hasta hace poco tiempo el acceso a una educación superior, los brasileños de origen europeo los comparan desfavorablemente con sus primos norteamericanos, que han tenido ciertas oportunidades de asistir a la universidad. También los pueblos indígenas de Norteamérica se han organizado nacional e internacionalmente desde el comienzo del siglo XX. Hasta hace poco los propios brasileños habían negado estas posibilidades a los pueblos indígenas brasileños). Esta mujer es también una respetada feminista.

Las implacables negaciones de la élite, su discurso de complejidad de matices, son los juegos a los que se les ha enseñado a jugar en una sociedad paternalista y racista que las feministas blancas aceptan voluntariamente porque ahí se apoya aún su posibilidad de poder.

En los años veinte, las posibilidades de las perspectivas específicamente nativas o negras fueron subcategorizadas por la implantación del concepto de canibalismo por parte de la élite, mediante el que setenta años después un intelectual puede afirmar sin ninguna vergüenza que “nosotros” representamos a todo el mundo.

Ese sagrado “nosotros” consistía en un económicamente privilegiado y euro-brasileño “NOSOTROS”. Ahora hay una política oficial de inclusión por parte del gobierno del Partido de los Trabajadores. Esto está dando como resultado un cambio en el discurso por algunos miembros de la élite que ahora han considerado oportuno renunciar a su “blanquitud” que ya no está de moda aunque al mismo tiempo no dejan ninguno de los privilegios que ésta conlleva.

Algunas se han convertido de la noche a la mañana en orgullosas mestizas, aunque su pelo rubio y su blanca piel no les impide entrar en galerías de lujo con guardias de seguridad negros en la puerta.

Una artista euro-brasileña que tiene una cátedra en una facultad de arte (no es necesario decir que no hay indígenas en estos puestos y dudo si hay algún intelectual negro en ellos) me dijo recientemente que ella no sabe cuál es su "color". Es muy fácil. Me gustaría tener el don de la respuesta rápida: "Entre en una boutique de su exclusivo vecindario, entre en una galería de su vecindario y observe cuántos brasileños negros encuentra que no estén limpiando ni sirviendo. ¿No se refleja su color de piel en el de sus colegas de la academia? ¿Cuando entra en un museo, se pone tensa por dentro porque teme que un guardia la llame a usted en voz alta y le diga que no puede estar allí porque usted no pertenece a ese lugar?". Así es como usted sabe cuál es su "color".

El tema racial en Brasil no puede ocupar una posición secundaria en el feminismo sino que debe ser simultáneo. Si no, estaremos ayudando a los caníbales, a los descendientes de los europeos que detentan el poder social y económico, que continúan ordenando el discurso mientras que niegan las posibilidades de inclusión de los pueblos indígenas y negros en ese mismo discurso.

Berlín, 7 de noviembre de 2013



---

## Cannibalism in Brazil since 1500<sup>1</sup>

Maria Thereza Alves

One night in Berlin I came home very happy. I danced and jumped for joy. I had just been to a conference on Brazilian documentary films where, for the first time, mixed-raced Brazilians participated. Let me make myself clear: the conference included people who were not the descendants of Europeans. Up until that moment Euro-Brazilians controlled the discourse on cinema and almost all other fields in Brazil. Certainly they have controlled the visual arts, which are heavily influenced by European-descended artists and their definition of what the art discourse might be. This is in a country that has the second largest black population in the world; second only to Nigeria. (Just to quickly give perspective on the skewed participation of non-European Brazilians in Brazilian society, on November 6, 2013, President Dilma signed a proposed law—that awaits congressional approval—which would reserve 20% of federal jobs for blacks. Sadly, indigenous peoples have been left out.)

This conference, “Political Documentary Films in Brazil,” was held in November of 2011 at the Haus der Kulturen der Welt in Berlin. It presented films previously shown at the International Film Festival in Rio de Janeiro, selected by the organizer of the festival, Ilda Santiago. The discussion table featured Ms. Santiago at the center flanked by the filmmakers: to her left, four young Brazilian men of mixed-race origins and to her right, four Euro-Brazilians, two of whom were women (three, if we include Ms. Santiago). The visible divide was just a re-affirmation of the colonial presence in Brazil.

Tension due to the race (and therefore class) origins of the two groups built up during the discussion and finally became public—at least to those who could recognize what was occurring—I think the tension went largely unnoticed by the

German audience. This tension came to a head when Sandra Kogut, sitting on the Euro-Brazilian side of the table, thanked the young mixed-race men for their viewpoint (Reader, don’t you like how the elites get to have “historical perspective,” while the rest of us simply have “viewpoints?”). She said it must be difficult for them to always be asked to make films about the same thing—the favelas, where they live. She said it was important in cinema to have a fresh eye—to be able to see things in new ways. The implication was that it would not be possible for any of these residents of the favela to achieve a professional or interesting level of filmmaking. Luciano Vidigal, one of the mixed-race filmmakers, tilted his head to look up at the ceiling. I recognized this gesture as the composure that comes from dealing with the many situations in Brazil that are structured to insure that descendants of Europeans are in charge. Luciano explained that, with their eyes, those that live in the favelas, they now look. The implication was that those in the favela were now looking at the Euro-Brazilians who have controlled cinema and therefore the representation of all Brazilians up to now. It is only in the last few years that I have seen us portrayed in the cinema or other cultural representations in works that are both by us and about us. In the past there were only representations by them but about us.

Tamar Guimarães, a Euro-Brazilian artist, during a talk we had, explained that “we cannot define a ‘us’ and ‘them’ with clarity (in Brazil).” Since the systems of racialised privilege in Brazil recognize no such ambiguity, I will also continue, I am afraid, to speak without such nuances.

Cadu Barcellos, another young mixed-race filmmaker, added, “Our gaze is not better or worse than others... it is singular like any other gaze would be... but the gaze of someone who suffers directly or indirectly must be heard.”

I noticed that, as Sandra began her paternalistic challenge to look with “fresh eyes,” a young middle-to-upper class Brazilian woman in the audience (the type with long, fine European hair that can be recognized immediately) looked across the aisle, to another similar type of young Brazilian woman. It was clear that they both sympathized with Sandra

against the mixed-race men and they sniggered when Cadu began his response.

The condescending attitude of Sandra Kogut soon unleashed the class hatred of Eryck Rocha, Glauber Rocha's son. He is also a filmmaker and sitting on the Euro-Brazilian side of the table. He began to speak in that superior tone of voice that made my hair rise on end. Being the daughter of a maid, I am sensitive to attempts by those who are powerful to exploit their dominance, and my reaction is always to try to get out of the situation as quickly as possible. Eryck Rocha made a big show of looking over to the mixed-race side of the table, making it obvious that he did not know any of the names of the filmmakers on that side. The message was clear; that he did not find them interesting enough to even bother to know their names and of course, he would not deal with them socially. He finally read out the name of Cadu in an arrogant tone of incredulity, saying, "Cadu, Cadu, that is your name?" (Indicating astonishment that such a name existed.) Eryck went on to tell Cadu that his work about the favelas was important, but that we were not there to discuss politics, but poetics. This despite the fact that the title of the talk was "Political Documentary Films in Brazil." Perhaps he had also forgotten that the great Silvio Tendler had just said earlier in the evening that, "Cinema is political." (I should note that Tendler was also sitting on the Euro-Brazilian side of the table, although he had the grace to admit his middle-class background, which is obvious to Brazilians.)

Wagner Novais, from the mixed-race side of the table gracefully responded, "I think that the democratization of culture...(gives) new prisms for reality, so that people that come from this origin, who work with cinema... there is a formal process which everyone goes through, we go to university, then onto specializations, we are not deprived of the esthetic, artistic or poetical discourse. Of course, I will have my specificity due to my origin and my life." At the end of the evening, during the Q&A, a young black Brazilian woman studying for her PhD in Berlin said: "I would like to thank you for the possibility of being here talking with Brazilians of different colors, of black gaze, of the white gaze." We were both so pleased at this long awaited (and until

that day seemingly impossible) moment when non-white Brazilians would actually be included in a discussion about the culture of Brazil in a public event.

Then I went home and danced to celebrate a Brazil of new possibilities. Sandra Kogut and Eryck Rocha had all but declared war; demonstrating that these elites will continue, as all elites do, not to share or give over power. They declared, in a surprisingly callous manner and with no embarrassment at the possibility of being challenged, their intention to fight against filmmakers who were of non-European descent. But we knew that already. That is what Brazilian elites have been doing since the 16<sup>th</sup> century. But now the ground begins to shift under them.

A few years ago I was asked by the artist, Tamar Guimarães, to join her in a talk about post-colonialism. I met Tamar when, as an art student, she requested a critique on her work. I do not like to have conversations about the post-colonial in Brazil, as they inevitably end badly. However, as Tamar was raised in Europe, I thought perhaps things would be different. I, therefore, agreed. From the indigenous perspective there has not been an end to colonization anywhere in the Americas. Post-colonization is a European phenomena—yes, in those countries who have lost their colonies due to the struggle of the native peoples of those colonies. These European countries are now liberated into being civilized, but in the Americas the indigenous population continue to be colonized by the descendants of the Europeans who remain with economic and political power.

It is important to mention that in 1994 there was only one indigenous person in Brazil who had received a university degree. In the very rich province of Minas Gerais (which is abundant in minerals, hence its obscene name) the first indigenous person to receive a university degree, Shirley Djukurna Krenak, did so only in 2006. Shirley went to a local university in the city of Governador Valadares in Minas Gerais. Racial quota systems, which have been recently introduced in Brazil, have allowed for indigenous students to enroll in federally funded universities. Unfortunately, because most come from impoverished families and live far from

urban centers, the cost of travel, lodging, food, and school material often makes it prohibitively expensive for them to continue and finish their degrees. There is a high drop-out rate. At this point, as there are only hundreds of indigenous students in university, any philanthropist could easily solve this problem by donating funds to indigenous students. Let us say, if there are 600 students each given a grant of 5,000 euros, that makes a total of 3,000,000 a year: a sum that could easily be afforded by, let's say thirty philanthropists. Wealthy women could create an additional fund for indigenous women at university, especially for those going into medicine, which is a very costly education. Imagine what an amazing beginning of change we would have in all the fields of discourse in Brazil—where the European would no longer dictate the standard of “normality.” We would have the opportunity to begin to think in different ways... to see in different ways.

Returning to Shirley and Minas Gerais: Eike Batista, (the brother of Helmut Batista, who runs artist residencies, book publishing and projects etc.) is of German-Brazilian descent and was, in 2012, the richest man in Brazil and the seventh richest in the world. He was born in Governador Valadares in Minas Gerais where Shirley and her family settled after being expelled from their reservation (as were all other Krenaks) due to the mineral wealth on their lands. Eike began his business career buying gold in the Amazon and then went on to own eight gold mines among many, many other things. (Helmut and Eike's father had been the Minister of Mines and Energy during two presidential administrations and a former president of the mining company Companhia Vale do Rio Doce, originally based in Minas Gerais.) Shirley Krenak is from the Krenak indigenous peoples in Minas Gerais and they have seen their lands systematically reduced and destroyed due to their mineral wealth. Shirley explained that,

**In 1970, more minerals were discovered on our lands and ranchers who would destroy our lands to raise cattle started to move into officially recognized Krenak lands. As a result of these politically powerful groups, the federal government declared the Krenak officially extinct in 1970. And since we were very much alive, we were forcibly removed from our lands and transported to other**

**reservations far away with diverse indigenous groups of non-similar languages. Those who resisted were arrested and imprisoned in prisons newly built on indigenous lands, which served as penal colonies with forced labor, solitary confinement, daily violence, torture and assassinations. During that time many of us lived clandestinely for fear of further forced migrations and imprisonments. In our exile we began to organize ourselves and some years later we began walking back to the Krenak reservation—some walked for 96 days. In 1988 we were again expelled from our lands.**

The Krenaks fought and were able to get the decree of extinction reversed and some of the land was returned and demarcated in 1997. The presiding judge said that if it was land that the Krenaks wanted then it was land that they would be given. And in accordance to his words, all that was not the land itself—fruit trees, for example—was destroyed. The reservation today consists of 4970 hectares of unfertile land home to 300 native people.

In 2005, the Krenaks, including Shirley and her brothers, mounted a fifty-hour blockade of the Companhia Vale do Rio Doce's (today called Vale S.A.) railroad, which transports minerals from the region. It was the first time in 100 years that the railroad, which crosses Krenak territory and has caused so much damage to the Krenak community, did not send trains rumbling past their lands. It was under the administration of Helmut and Eike's father, that Companhia Vale do Rio Doce (Vale S.A.) became one of the largest mineral companies in the world (it is presently ranked number two). Vale, extracts among other things, iron, which results in the contamination of the Rio Doce (Sweet River). There was massive deforestation of Krenak lands in order to provide wood for fuel for the railroad to transport the minerals to port. As a result of the protest of the Krenaks, Vale finally sat down to negotiate with the community. This resulted in compensation of 200 Real (around 66 Euros) per month for each Krenak for a period of six years. There are about 300 Krenaks in Minas Gerais who have survived the genocide project by the Portuguese and then the Euro-Brazilians.

So it seems we can definitely rule out Brazil's richest man from ever contributing to an inclusive discussion of life in Brazil. (Recently, Eike has lost lots of money. At the same time, his brother's artist-in-residency program has been suspended.)

Eike and Helmut's father was also responsible for starting up the open-pit mining of the Carajas Mountains. Only one-percent of the species of the area survived the Tucuri Dam, which was built, in part, to provide power to the mine. A railroad was built (Eike and Helmut's father originally began his career as a railroad engineer) through the lands of the Awá Guajá, resulting in their lands soon being rapidly invaded by loggers, *fazendeiros* and small farmers. The Awá Guajá population was severely reduced due to deaths caused by their defense of their lands and also resulting from the introduction of European diseases which they did not have immunities to. In one community alone, of 91 Awás, only 25 were alive four years later. In other words, exactly the same sort of elimination that had happened decades earlier with the construction of the railroad across Krenak lands. (Eike and Helmut's father has said that with the Carajas Mine they were pioneers of the idea of sustainable development).

Now back to Tamar and post-colonialism in Brazil. Tamar said:

With so much traffic of people, it is difficult to speak of either a foreign or an "original" Brazilian... And I am not speaking of this lack of origin with disappointment. I think of it with relief. Brazil's unstable ground when it comes to cultural references is not a regrettable trait but a truly positive one, one that should enable us to see a different relation to the post-colonial, understood explicitly as this fractured state... Nevertheless Brazil has always had to contend with multiple points of reference, cultural "impurities" and symbolic inconsistencies right down to its core. This has been, I believe, for the better... Maybe we can't really aim for a decolonization, since we can't define an "us" and a "them" with clarity. Perhaps all we can do is speak of entanglements... And this was a way of proposing a relationship other than subaltern to the West, already proposed in the 1920s in Brazil (with the "Anthropophagic Manifesto").

I would like to add an aside here, a succinct observation made by the sociologist Heloisa Buarque de Hollanda about the "Anthropophagic Manifesto": "[The] acme of Brazilian modernism in terms of definition of a modern cultural identity for the country was the proposal of an 'anthropophagic' model that suggests an attitude, not of imitation of the central countries, but of a cannibalistic appropriation of the 'desirable' aspects of different cultures and values." And she goes on to question this by pointing out, "Actually, who eats who, and what is worth throwing out during the anthropophagic banquet?" I agree, that this modernist idea which has had the function of shoring up nationalism is no longer valid in an era when the importance of acknowledging differences and giving agency to otherness is pertinent in constructing new models for society's possible survival. My response to Tamar:

Of course, we can speak of "us" and "them" with clarity from the point of view of colonization. There is the indigenous and the not-indigenous. One cannot begin to overcome colonization if, as is the case in Brazil, it is not admitted because the distinction between colonizer and colonized supposedly cannot be made. (Camus, a not-indigenous Algerian, for example, thought that the decolonization of Algeria would not be possible.) Decolonization has occurred in many parts of the world and perhaps we can look to those places as providing possible models while we are in the process of inventing our own. To what extent would the not-indigenous be comfortable with agreeing that decolonization could begin? For example, would the not-indigenous in Mexico, who are just a moderate majority over the indigenous, agree that colonization exists? They have not so far. And what would happen in countries like Brazil, where the not-indigenous are the overwhelming majority, and the indigenous peoples are in the clear minority? The not-indigenous, as is the case, feel quite comfortable in assuming that colonization is over. This being the case, what do you tell those who are indigenous? That they do not exist? That they do not count? That they should move forward? How could their colonial situation move forward by unilateral decree of the colonist? By the denial of the existence of colonized indigenous peoples?

I would like to add that the effects of colonization, if we can ever think of Brazil as de-colonized, would remain forever. An example is the use of the concept of cannibalism, developed in the “Anthropophagic Manifesto” by Oswald de Andrade, a Euro-Brazilian from an eminent family. This concept legitimizes the appropriation of indigenous and black cultures by the transplanted European elite. This appropriation is enacted in defense of a “Brazilian” idea of the authenticity of that same transplanted European elite that demands in its logic and practice the physical disappearance of the original native people in order for this new special “Brazil” to remain unchallenged and unquestioned. The premise is that they are cannibalizing European art as “natives” and using their “Brazilian” impulses to cannibalize and then improve European art. In this manner, the whole history of colonization gets thrown over-board as we are all, in theory, like one another and therefore post-colonial.

Brazil is not special. Its beginning was just a bunch of racist thugs running around killing, enslaving and raping. Oswald’s paternal ancestors were part of the first wave of colonizers in the early 17<sup>th</sup> century in the province of Minas Gerais. These thugs were searching for gold. The euphemism preferred is “mining pioneers,” and along the way they killed or enslaved the local Puri natives. As these people proved difficult to exterminate they were infected with smallpox. By 1864, their complete extermination was thought to have been achieved successfully.

To continue the history of cannibalism in Brazil: in the real Brazil that consists of both indigenous peoples, blacks and settler colonists (to those who would deny the contemporary use of this term, please note the existence of the federal government organization, INCRA, National Institute of Colonization and Agrarian Reform. To those who cite their late arrival in the 20<sup>th</sup> century or yesterday and therefore their non-participation in the colonial brutality, please note you are occupying indigenous lands), Shirley Krenak explained:

**In the midst of their slaughter of us, legends of cannibalism, and endless similar stories about my people began to circulate. A king that came to our lands called**

**Dom Joao VI decided in 1808 to declare war on my people, a war named “Guerra Justa aos Botocudos” (The Just War against the Botocudos). The justification for that name, “Just War,” was that my people were “obstructing” development throughout the region. To be honest, my people were impeding the burning of the forests, the pollution of our rivers, the extraction of our natural wealth and our dignity stained with innocent blood. And because they thought this land had no owner they decided to completely exterminate us.**

Now back to the elites and cannibalism. Euro-Brazilians’ continuous fascination with cannibalism might perhaps be a subconscious acknowledgement of the genocide committed in Brazil against the native population. If you consider who is eating who, the level of cannibalization was astounding. There were between 20 and 30 million indigenous peoples in Brazil at the time of the beginning of Portuguese colonization in 1500. In the middle of the 20<sup>th</sup> century the indigenous population was reduced to 180,000. At the same time, 540 languages (not dialects) in Brazil became extinct because of colonization.

I think that this talk between Tamar and I should be re-titled: “Yet Again a Conversation that has Failed in Colonial America.”

In a conference on “Cultural and Artistic Identity in the Americas,” organized by Ivo Mesquita, of the eminent Euro-Brazilian Mesquita family, and hosted in São Paulo in 1991, not indigenous people or Afro-Brazilians were invited as representatives of their culture. The Brazilian delegation of about a dozen, all Euro-Brazilians, included Heloisa Buarque de Hollanda, from the eminent de Hollanda family. Heloisa is also a feminist; her publication in the conference’s book is titled, “Feminism: Constructing Identity and the Cultural Condition.”

I asked the Brazilian delegates of one panel, “Why are here no indigenous people or Afro-Brazilians as delegates?” A woman from the delegation responded (I do not know if it was Heloisa or Aracy Amaral, Ana Maria Belluzzo or Stella Teixeira de Barros) that Brazilians are not racist and did

not consider inviting delegates by “race” and that they (the delegates) therefore represented everyone. None of these highly educated and privileged speakers questioned their exclusive participation as Euro-Brazilians in the process of defining Brazil, which has the second largest Black population in the world.

Would it not have been an amazing gesture of empowerment if Heloisa Buarque would have, instead of agreeing to be a delegate, insisted that an indigenous woman take her place? Or if not, realizing that there would be no native and black participation from Brazil present at all, immediately and publically resigned her position as delegate and left the conference? Heloisa, writes eloquently that the “experience of Brazilian women and blacks remains one essentially marked by intolerance and sexual or racial prejudice.” (It is interesting to note, however, the omission of the indigenous once again.)

The elite does not give up its power. No matter how feminist it is.

The Eco-Sindical (Ecology and Unions) Conference of the Força Sindical in São Sebastião in São Paulo, in 1991, was the first time that workers met in Brazil to discuss environmental issues. Força Sindical is a union organization and as usual most of the delegates were men. I was to speak on the first day right after the preliminary session. After lunch, I was asked if I would agree to speak at the end of the day because we were running late. I agreed. At the end of the day, I was asked if I would give up my right to speak. I replied, I had no problem not speaking, I am a reluctant speaker and am only too happy not to be in the public eye. But as I was not representing myself; I clarified that I was the only speaker to address indigenous issues and insisted that you cannot have a conference in São Sebastião, one of the first brutal enclaves of colonization and of slavery of indigenous peoples, and not have a speaker on this topic. I think that perhaps, I was asked not to speak, not because I was a woman, but instead because indigenous peoples are not seen as important enough to partake in more “serious” discussions. Must I add, that although it was a working class

organization, the leaders of this union were descendants of Europeans.

In 1980, a liberalization program was begun by the military dictatorship (forced by popular revolt) and the conference of the *Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência* (SBPC—Brazilian Society for the Progress of Science), which was held in Rio de Janeiro, was a celebration of some possible freedoms. I came to hear the feminist discussions. A couple of years earlier, I had been in São Paulo and had had a disappointing experience with feminists there. I hoped this one would be better.

In São Paulo I had interviewed one eminent novelist and feminist at her home. Upon arriving, the writer opened the door and led me to the living room. On the way we passed the kitchen where her maid was listening to a small transistor radio, after having just finishing washing up the lunch dishes. The writer demanded she turn off the radio and get back to work. While we discussed the development of feminism in São Paulo, the maid interrupted to ask if tea was to be served on the everyday china or on silver. The writer, in a sharp and displeased tone, told her to use her head.

I then went on to meet a small feminist group. I must interrupt here and add that my enunciation of Portuguese (taught to me by my parents who were ill-educated) reveals my lower class country origins very quickly. The feminists attempted to offer their expert advice to me. I insisted on a mutual discourse and was snubbed—rudely.

At the SBPC feminist symposium, Pia Matarazzo spoke. At the time, I remember white (there were no other type visible) Brazilian feminists telling me that I had to support Pia Matarazzo, a highly competent businesswoman. She inherited her father’s business empire over the expectations of her brothers. My father was the sometimes driver of her father. During the time my father worked for him, I remember that he and my mother ate a few beans, lots of rice, some vegetables and no protein. My sister and I shared a yogurt for our evening meal. There were continual problems about getting enough to eat during our childhood. I did

not understand why I should support Pia, who was part of the cause of these problems. At this feminist symposium there were no indigenous or black delegates. A young black woman from the audience, a student at the university where the SPBC event was held, spoke in a soft and nervous voice to these European-descendent middle-to-upper class women, who were the sole representatives of women from Brazil at this symposium. The young black woman asked, how many of them had been able to come to the meeting because their maids were caring for their husbands and children—were cooking their dinners and picking up the children at school? She asked why these women had not been invited. These feminists, did not even bother to respond. Not one of them. The young black woman was left there dangling in that very public space of raging quiet and powerlessness. If anyone has some time and has access to the archives of the SBPC in Rio de Janeiro and can find the names of the women who participated in this symposium I would appreciate it.

The elite does not give up its power. The “confusion” that arises in Brazil is that the European feminist discourse is the basis for the development of feminism and the women who have access to this are highly educated women from privileged backgrounds. Until things began to change quite recently, due to the government’s racial quota in universities, black women and especially indigenous women did not have access to universities. None of this is new. But we forget that the Americas are colonized by Europe. And that changes how we must look at the discussions we might have. Because of colonization we must support indigenous struggles in the Americas first and foremost. And because we are feminists we must support first and foremost indigenous women in the Americas. During the 29<sup>th</sup> São Paulo Biennale (2010) I presented my film, *Iracema (de Questembert)*. The work features a main character played by Shirley Krenak, the young warrior and leader of her community in the Krenak Reservation in Resplendor, Minas Gerais. I requested that Shirley be invited to speak about her peoples history and current struggles during the many panels on different issues held at the São Paulo Biennale. I asked a young woman who was an official of the Biennale. She was not interested and

Shirley was not invited and has never been invited to any conference organized by non-indigenous Brazilians, although she is a leader of her people and an eloquent speaker.

We must ask why there are no indigenous women in the arts, sciences, business etc. (I had thought to write “indigenous women in positions of power”, but the supremely devious model of unacknowledged racism has made sure that native peoples did not have access to education until recently. And so we are not at the level of conversation to speak of positions of power.) It is important to ask that every time we go to a museum, to a conference, to an exhibit in a gallery, to the doctor’s office, to a university class. We know that the Euro-Brazilian feminist elite will not ask themselves this. And worse, they have willingly conspired with the state discourse of exclusion that insures their exclusivity of representation to make us not question these things.

They are the ones with the “fresh eye” that can look at culture “objectively.”

They are the ones who are not “racists” and do not see any races in Brazil.

They are the ones who are continuously cannibalizing the indigenous and the black while presenting themselves to Brazilians and the world as the authentic Brazilians—the indigenous does not quite measure up. As one Euro-Brazilian woman who works with the Yanomami once said, “Our Indians are not like the ones in North America,” implying a lack in intellectual capabilities. (As Brazilian indigenous peoples were, until quite recently, deliberately denied access to higher education, European-Brazilians then compare them unfavorably to their North American cousins who have had some opportunities to attend university. Also indigenous peoples from North America have been nationally and internationally organized since the early 20<sup>th</sup> century. Until recently, these possibilities had been denied to Brazilian indigenous peoples by the Brazilians themselves.) She is also a respected feminist.

The elite’s relentless denials, their talk of complexity, of nuances are the games that they have been taught to play in

a paternalistic and racist society that white feminists willingly accept because therein continues to lie their possibility of power.

In the 1920s, the possibilities of specifically native or black perspectives were subsumed by the elite's implantation of the concept of cannibalism, wherein seventy years later an intellectual can unashamedly say that "We" represent everyone.

That royal "We" was a Euro-Brazilian financially-privileged "WE". Now there is an official policy of inclusion by the Workers' Party government. This is resulting in a shift in the discourse by some members of the elite who have now thought it opportune to renounce their "whititude" which is not at this moment fashionable while at the same moment not relinquishing any of the accompanying privileges.

Some have over-night become proudly *mestizas*, although their blond hair and fair skin does not prevent them from entering blue-chip galleries with black security guards at the door.

One Euro-Brazilian artist who holds a professorship at an art academy (needless to say there are no indigenous

persons who hold this position and I doubt if there is a black intellectual who does) recently said to me, that she does not know what "color" she is. It is quite easy. I wished I had the grace of quick reply: "Walk into a boutique in your very upscale neighborhood, walk into a gallery in your neighborhood and see how many black Brazilians you find who are not cleaning or serving. Is your skin color not reflected in that of your colleagues at your academy? As you walk into a museum, do your insides tighten because you fear a guard will call to you loudly and tell you that you are not allowed because you do not belong there?" That is how you know what "color" you are.

Race in Brazil cannot occupy a secondary position in feminism but must be concurrent. Otherwise we will be lending support to the cannibals, the descendants of Europeans in power socially and economically who continue to command the discourse while they deny the possibilities of the inclusion of indigenous peoples and blacks from that same discourse.

Berlin, November 7, 2013

1.

First published in issue 4 of the Brazilian online magazine *Periódico permanente*, 2013





## ***Beyond the Painting, 2012***

***Más allá de la pintura***

Video, 23' 42"

CORTESÍA DE LA ARTISTA Y GALERIE MICHEL REIN, PARÍS / BRUSELAS

*Beyond the Painting* trata sobre la influencia del colonialismo en la mirada de los pintores franceses del siglo XVII, XVIII y XIX; un período en el que se pasó de una iconografía mitológica de la mujer, como sujeto activo (cazando, corriendo), a otra muy diferente, en el siglo XIX, en el momento álgido del colonialismo, en el que se transforma en sujeto pasivo, a merced de los deseos del hombre blanco occidental. Por su representación de la mujer como “objeto”, puede interpretarse como el reverso y complemento del personaje de Iracema en el video *Iracema (de Questembert)*, una mujer indígena y “empoderada”. *Beyond the Painting* contribuye a remarcar asimismo la relación inmediata entre el pasado colonial y sus consecuencias en el presente: un tema esencial en la obra de Maria Thereza Alves y en el proyecto *The Return of a Lake*.

























---

## ***Beyond the Painting*, 2012**

Video, 23' 42"

COURTESY OF THE ARTIST AND GALERIE MICHEL REIN, PARIS / BRUSSELS

*Beyond the Painting* is a video which deals with the influence of colonialism in the gaze and iconography of French male painters through the 17th, 18th, and 19th centuries, a period in which there was a shift from a mythological depiction of women, as active subjects (hunting, running), towards a very different one, in 19th century, during the colonial climax, in which they became passive, and the prey of Occidental male desires. Because of its representation of woman as an "object," *Beyond the Painting* can be read as the opposite of Iracema's character in the video *Iracema (de Questembert)*—an indigenous, empowered woman. *Beyond the Painting* contributes also to reframing the immediate relation between the colonial past and its contemporary consequences: another essential content in Maria Thereza Alves's career as well as in *The Return of a Lake* project.



***Ici***, 2012

***Aquí***

Fotografía digital  
40 × 65 cm c/u

CORTESÍA DE LA ARTISTA Y GALERIE MICHEL REIN, PARÍS / BRUSELAS



Este proyecto fue desarrollado para una exposición dedicada a investigar los “deseos, sueños y mitologías de las áreas peri-urbanas”, que se presentó en la sala Maison Rouge, en París. Durante una estancia en Nápoles, Alves se dio cuenta de que una serie de edificios semi-abandonados, que en tiempos habían formado parte de un proyecto con aspiraciones de renovación urbana, en una zona periférica de la ciudad, estaban siendo re-ocupados por negocios abiertos por inmigrantes de origen africano. Así, mientras que esa zona era vista por los italianos como un paisaje propio de la “depresión económica”, destinado a la decadencia; para los nuevos vecinos, que llegaban con “esperanza y energía” significaba, por el contrario, “un futuro lleno de posibilidades”.



El discurso poscolonial se mezcla aquí con temas como la emigración, la identidad nacional o la pertenencia (asuntos centrales y recurrentes en la trayectoria de Alves), así como con una reflexión sobre la crisis económica que se desencadenó en 2008. Otros temas presentes en el proyecto expositivo –y que reaparecen en esta obra– son los límites entre el campo y la ciudad, las preocupaciones y actividades de las comunidades que habitan en estos espacios y África como foco de atención ineludible dentro de los discursos poscoloniales contemporáneos.















---

## ***Ici*, 2012**

Digital photography

Each: 40 × 65 cm

COURTESY OF THE ARTIST AND GALERIE MICHEL REIN, PARIS / BRUSSELS

This project was developed for an exhibition dedicated to the investigation of the “desires, dreams, and mythologies of the peri-urban areas,” at Maison Rouge, an art space in Paris. During a stay in Naples, Alves noticed that a group of semi-derelict buildings, that had been part of an old project with urban renewal purposes, in the outskirts of the city, were going through a process of re-occupation by African immigrants, which established their business there. As this area was seen by Italians as a characteristic landscape of “economic depression,” destined to decadence; for the new neighbours, arriving with “hope and energy,” it meant the contrary— “a future full of chances.”

The postcolonial discourse merges here with issues such as immigration, national identity, or belonging (all of them crucial through Alves’s career), as well as with a reflection on the economic crisis which began in 2008. Other subjects present in the exhibition project—which show up in this work as well—are the limits between countryside and city, the preoccupations of the communities that live in these spaces, and Africa as an inescapable focus of attention within contemporary postcolonial discourses.





## ***Unrejected Wild Flora, 2014*** ***Flora silvestre no rechazada***

Acrílico sobre papel y una impresión digital

Varias medidas

CORTESÍA DE LA ARTISTA Y GALERIE MICHEL REIN, PARÍS / BRUSELAS

*Unrejected Wild Flora* es una serie pictórica de Maria Thereza Alves que se suma a anteriores proyectos centrados en la amalgama de naturaleza, historia y cultura, como *Seeds of Change* (1999–en curso), *Wake* (Berlín, 2000, y Guangzhou, 2008) o *The Return of a Lake* (2012).

En 2014, el jardín que la artista cultiva en una terraza se vio invadido por una colonia de plantas silvestres (las comúnmente llamadas “malas hierbas”). Algunas eran especialmente atractivas y, en contra de lo habitual, no se erradicaron de inmediato, sino que se instalaron allí una temporada. Sin embargo, al volver de un viaje Alves encontró que las plantas habían sido arrancadas de cuajo y desperdigadas por el suelo; alguien las vio como una amenaza para las otras plantas, las de mejor “pedigrí”, y las había extirpado sin pensarlo dos veces. Esta anécdota, aparentemente banal, se reinterpreta y se transforma en el marco de *Unrejected Wild Flora* como una representación del progresivo distanciamiento de la naturaleza al que la civilización occidental parece estar abocada.

A través de un conjunto de pinturas y una fotografía, Alves nos recuerda la realidad de aquellas malezas castigadas a la vez que potencia su gracia. La artista intenta preservar el placer que aportan, además de su vitalidad, al crear una obra que habla del antropocentrismo y nos invita a reflexionar sobre un destino común.











---

## ***Unrejected Wild Flora*, 2014**

Acrylic on paper and one photographic print

Dimensions variable

COURTESY OF THE ARTIST AND GALERIE MICHEL REIN, PARIS / BRUSSELS

*Unrejected Wild Flora* is a series of paintings on paper by Maria Thereza Alves which joins previous projects focused on the amalgam composed by nature, history, and culture, such as *Seeds of Change* (1999–ongoing), *Wake* (Berlin, 2000, and Guangzhou, 2008), or *The Return of a Lake* (2012).

In 2014, a colony of wild plants (normally considered weeds) grew up in the garden that the artist takes care of on a terrace. Some were particularly beautiful and, contrary to the usual behaviour, they were not exterminated right away, but instead stayed living there. Back from a trip, however, Alves found the plants uprooted and tossed all over the place: someone saw them as a threat to the other plants, with more “pedigree,” and had pulled them up without hesitation. This little incident, although apparently banal, is reinterpreted and transformed within the frame of *Unrejected Wild Flora* as a representation of the gradual alienation of nature in which Western civilization seems embarked upon.

Through a group of paintings and a photograph Alves reminds us of the reality of these punished weeds as well as enhancing their grace. Alves attempts to maintain the delight that they give as well as their vitality by creating a work which addresses anthropocentrism, and invites to reflect about our shared destiny.







1

***El retorno de un lago, 2012***

Instalación

CORTESÍA DE LA ARTISTA

## Un lago fue desecado en la región de Chalco, cerca de la ciudad de México

Esta región lacustre ha estado cubierta con miles de chinampas, que son islas artificiales de ingeniería indígena. Antes de la llegada de los españoles en el siglo XVI se producían 20 millones de toneladas de maíz al año, en esta región de chinampas, para alimentar a una población de 170.000 personas.

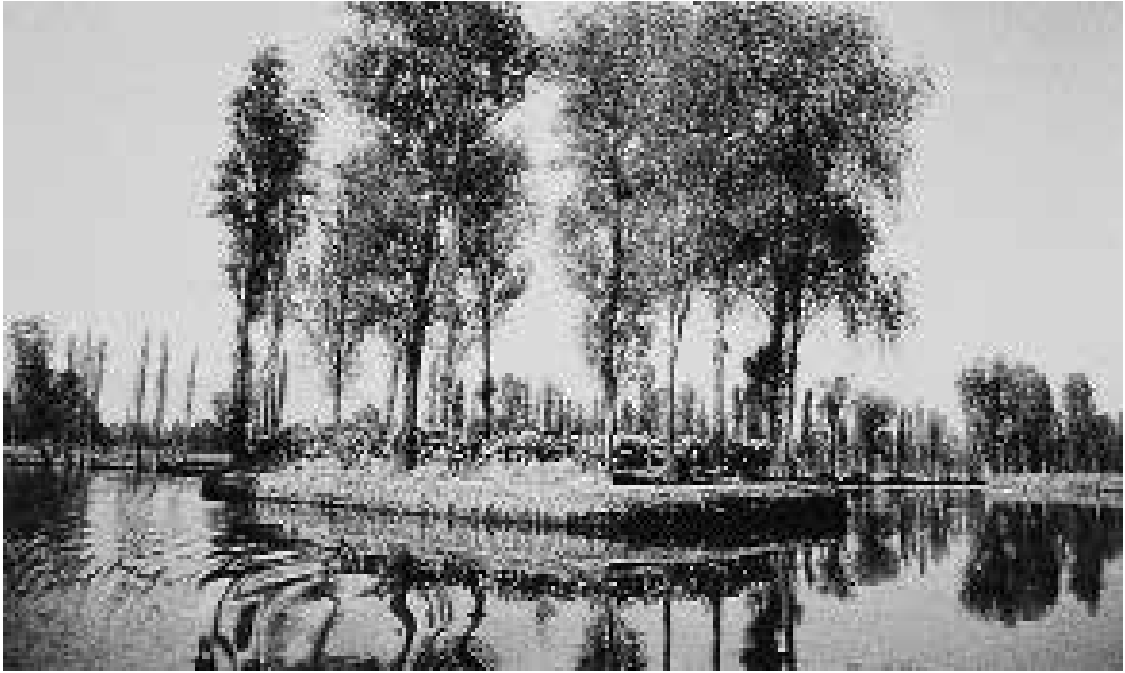
Un inmigrante español deseaba el terreno debajo del lago para sumarlo a sus posesiones. Este evento catastrófico en el año 1908 dio como resultado el colapso del comercio de la zona.

En su viaje a la región a principios del siglo XIX, Alexander von Humboldt notó que “en las obras hidráulicas del Valle de México, el agua sólo se ha visto [por los colonos españoles] como enemigo del cual había que defenderse... El sistema europeo de drenaje artificial ha destruido la fuente de la fertilidad de una gran parte de las llanuras... Actualmente hay grandes tramos de la tierra del valle que son nada más que una corteza endurecida de barro, desprovista de vegetación por toda su superficie”.

Este desastre artificial en Chalco tiene efectos adversos que siguen plagando la región con inundaciones, agua contaminada, la subsidencia de la tierra, y la resultante destrucción de infraestructuras, como por ejemplo las tuberías para aguas residuales, la aparición de grandes grietas que dañan centenares de casas, la falta de agua potable y, últimamente, terremotos.

El lago ya está regresando porque aguas pluviales están siendo recogidas en una depresión que se ha formado como resultado del hundimiento de la tierra y del lecho del lago debido al bombeo excesivo del agua subterránea que se va a la ciudad de México. La comunidad de la región ha generado un Plan de Aguas integral para un retorno a un uso cíclico (modelo indígena) del agua de la región en lugar de su expulsión (según el modelo europeo colonial). Mientras tanto, el gobierno propone aún más túneles para sacar agua y la construcción de otro parque industrial en una región que se hunde, debido a la subsidencia de la tierra, en un promedio de 40 centímetros al año.

*El retorno de un lago* es una investigación de cómo las prácticas coloniales perduran como una realidad cotidiana para las comunidades indígenas y obstruyen la posibilidad de un futuro viable y económicamente sostenible para todos los miembros de la sociedad mexicana.



2



3

---

## ***The Return of a Lake*, 2012**

### **Installation**

COURTESY OF THE ARTIST

### **A lake was desiccated in the region of Chalco near Mexico City**

This lacustrine region had been covered with thousands of chinampas which are indigenously engineered artificial islands. Before the arrival of the Spanish in the 16th century, twenty million tons of maize were produced annually in this chinampa region, feeding a population of 170,000 people.

A Spanish immigrant wanted the land underneath the lake to add to his possessions. This catastrophic event in 1908 caused the collapse of the region's commerce.

Alexander von Humboldt, in his trip to the region in the early 19th century, noticed that “in the hydraulic works of the Valley of Mexico, the water has only been seen as an enemy [by the Spanish colonists] that it was necessary to defend oneself from... the European system for artificial drainage has destroyed the source of the fertility of a great part of the plains... Today there are large tracts of earth in the valley

that are nothing more than a hardened crust of clay, bare of vegetation throughout its surface.”

This one man-made disaster in Chalco continues to have adverse effects that still plague the region with floods, contaminated water, land subsidence and the resulting destruction to infrastructure such as sewage pipes, large cracks which damage hundreds of houses, lack of drinking water and most recently earthquakes.

The lake is now returning because pluvial waters are being captured by a depression that has formed as a result of land subsidence and the ensuing lowering of the lakebed due to the excessive pumping out of the underground water that is sent to Mexico City. The community in the region has made a comprehensive Water Plan for the return of a cyclical (indigenous) use of the region's water instead of its expulsion (European colonial model). Meanwhile, the government proposes yet more tunnels to remove water and the construction of yet another industrial park in a region which, due to land subsidence, is sinking at the rate of 40 centimeters annually.

*The Return of a Lake* is an investigation of how colonial practices continue in place as a quotidian reality for indigenous communities, and obstruct the possibility of a viable and ecologically sustainable future for all members of Mexican society.

1 Vista de la instalación *El retorno de un lago*, en su primera presentación en Kassel, Alemania, 2012 / View of *The Return of a Lake* first presentation in Kassel, Germany, 2012

2 y 3 Chinampas en el lago de Chalco, principios del siglo XX / Chinampas at Chalco lake, early 20<sup>th</sup> century





Pueblos que se vieron afectados por la desecación del lago de Chalco:

---

The pueblos and towns that were affected by the desiccation of Lake Chalco:

YECAHUIZOT  
ZAPOTILÁN  
TLATENCO  
TULYEHUALCO  
IXTAYOPAN  
MIXQUIC  
TETELCO  
TLÁHUAC  
HUITZILZINGO  
AYOTZINGO  
CHIMALPA  
CHALCO  
TLAPACOYA  
AYOTLA  
TLALPIZAHUA  
XICO (VIEJO)  
TLALMANALCO  
NEPANTLA  
COATEPEC  
ACUAUTLA  
HUIXTOCO  
CUAUTLALPAN  
CUAUTZINGO  
IXTAPALUCA

Vista de la instalación *El retorno de un lago*, en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2015 / *View of The Return of a Lake*, as installed at the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2015



Íñigo Noriega Laso, inmigrante español, llegó a ser el segundo hombre más rico de México a principios del siglo XX. En la región de Chalco se apropió del 24% de los terrenos con la ayuda de su ejército privado y usurpó y explotó los recursos naturales que pertenecían a las comunidades indígenas.

---

Íñigo Noriega Laso, a Spanish immigrant, became the second wealthiest man in Mexico by the early 20<sup>th</sup> century. In the Chalco region he took, with the assistance of his private army, 24% of the land and usurped and exploited the natural resources which belonged to the indigenous communities.



La directora del Museo de la ciudad de México es descendiente de Íñigo Noriega Laso. Dice que es un gran hombre.

---

The director of the Museum of Mexico City is a descendent of Íñigo Noriega Laso. She says that he is a great man.



El Museo de la Emigración en el pueblo de Íñigo Noriega, Colombres, Asturias, España, se ubica en una mansión que él construyó en 1906 con fondos conseguidos, en parte, de la destrucción del lago de Chalco.

El Museo considera que “de entre sus empresas, destaca la desecación del lago de Chalco, del que haría una explotación agrícola.”

“Hacer las Américas” es un término que todavía se usa en España para referirse a los españoles que emigran a las Américas para colonizarlas y buscar fortuna. El resultado para los pueblos indígenas ha sido el “deshacer de las Américas.”

---

The Museum of Emigration in Íñigo Noriega's home town, Colombres in Asturias, Spain, is housed in a mansion built by him in 1906 with funds procured, in part, from the destruction of Lake Chalco.

The museum considers that “One of his outstanding achievements was the desiccation of Lake Chalco which he would convert into a major agricultural enterprise.”

“Hacer las Américas” (“To Make the Americas”) is a term still in use today in Spain to refer to the Spanish who immigrate to the Americas to colonize it and seek their fortunes. The ongoing results for the indigenous peoples have been the “Deshacer de las Américas”—“The Unmaking of the Americas.”



# Los héroes del lago

*The Heroes of the Lake*



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



28



29

1 Leticia Torres Gutiérrez, Presidenta de la Junta Vecinal (una organización comunitaria) y cofundadora del Museo Comunitario.

2 Miguel Ángel Palma de la Rosa, ejidatario de Tláhuac, miembro de Defensa de la Tierra, Grupo Nantli Tlali.

3 Raymundo Martínez, chalca, campesino y activista cultural, parado frente a las tierras ancestrales de sus abuelos en lo que fue la Isla de Xico antes de que Íñigo Noriega los desalojara.

4 Estanislao Vázquez Palacios, ejidatario de Tláhuac, miembro de Defensa de la Tierra, Grupo Nantli Tlali.

5 Yesenia Miranda Ávila, trabaja en una heladería, estudiante, activista cultural y miembro del Museo Comunitario.

6 María del Rocío Martínez Ventura, activista cultural y miembro de la junta del Museo Comunitario.

7 Félix Flores Bonilla, ejidatario de Tláhuac, miembro de Defensa de la Tierra, Grupo Nantli Tlali.

8 Yuritz V. Amaro Torres, enfermera y miembro de la junta del Museo Comunitario.

9 Adrián Ortega, profesor de la Universidad Autónoma Metropolitana, lideró un taller comunitario sobre la sub-cuenca de Tláhuac-Chalco.

10 Mariana Huerta Páez, fundadora del taller artístico del Museo Comunitario de Xico.

11 Genaro Amaro Altamirano, cronista y cofundador del Museo Comunitario del Valle que ha rescatado

casi 5000 artefactos prehispánicos del olvido o la destrucción ya que no hay otra institución en el municipio interesada en proteger este patrimonio cultural.

12 Raúl Vázquez Palacios, ejidatario de Tláhuac, miembro de Defensa de la Tierra, Grupo Nantli Tlali.

13 Isaías Vázquez Cabello, ejidatario de Tláhuac, miembro de Defensa de la Tierra, Grupo Nantli Tlali.

14 Juan Zúñiga Álvarez es una activista cultural y miembro de la junta del Museo Comunitario. Es un recolector de papel y durante sus búsquedas diarias ha encontrado algunos de los artefactos más importantes en la colección del Museo.

15 María de Lourdes González Mariscal, una profesora que por iniciativa propia lidera un proyecto sobre el lago en su escuela.

16 Antonia Alcántara Carranza, activista cultural y miembro de la junta del Museo Comunitario.

17 Eva Hernández Galicia, ejidataria de Tláhuac, miembro de Defensa de la Tierra, Grupo Nantli Tlali.

18 Onésimo Ventura Martínez, campesino, ranchero y activista cultural. Pastoreando su ganado en Xico ha encontrado algunas de las piezas más importantes de la colección del Museo Comunitario.

19 Cristiana Hernández Cruz, bióloga, posa frente a los terrenos de la ex-hacienda de Íñigo Noriega en donde hará un jardín de plantas cactáceas locales.

20 Marvin Manuel Pérez Salazar, sociólogo, posa en un área que ha sido rellenada con tierra en el naciente lago Tláhuac-Xico.

21 Teresa Celia Pérez Martínez, ejidataria de Tláhuac, miembro de Defensa de la Tierra, Grupo Nantli Tlali.

22 Eulalia Ventura Martínez, activista cultural y miembro de la junta del Museo Comunitario con Genaro Amaro Altamirano.

23 María Galeana Rodríguez, ejidataria de Tláhuac, miembro de Defensa de la Tierra, Grupo Nantli Tlali.

24 Antonio Yahuaca González, panadero y activista cultural.

25 Edgar Yañez Zempoalteca, biólogo. En esta imagen aún trabajaba en el invernadero municipal y conducía un programa para reintroducir plantas medicinales locales y árboles en la región. Le gustaría hacer pequeñas islas en el lago naciente para que sirvan de refugio para las aves acuáticas, especialmente en el periodo de anidación cuando perros, gatos y ratas diezman sus huevos. Aunque su proyecto requiere poco dinero, no ha podido encontrar apoyo. Renunció debido a sus

diferencias respecto a las políticas municipales y ahora trabaja como voluntario en asociaciones comunitarias.

26 Jesús Villanueva Manzo, un biólogo que trabaja con grupos comunitarios en el manejo del agua en micro-cuencas.

27 Raymundo Yescas Ortiz y Enrique Tovar, profesores en una escuela comunitaria. Lideran un proyecto de reciclaje. La Dirección de Servicios Públicos de Municipios les pidió que abandonaran el proyecto ya que la compañía privada que recolecta la basura de la escuela los ha amenazado con dejar de hacerlo si el plástico no hace parte de su carga.

28 Algunos de los miembros del taller artístico de Xico-Arte: Leonardo Castellanos Varga, Juan José Ayala Fonseca (Axon), Stephany Bringas, Fernando Ramírez Martínez, Luis Ángel Verde Vázquez (Wifo).

29 Juan Vázquez Palacios, ejidatario de Tláhuac, miembro de Defensa de la Tierra, Grupo Nantli Tlali.

---

## ***The Heroes of the Lake***

- 1 Leticia Torres Gutiérrez, President of the Junta Vecinal (community organization) and co-founder of the Museo Comunitario.
- 2 Miguel Ángel Palma de la Rosa, Tláhuac ejidatario, member of Defensa de la Tierra, Grupo Nantli Tlali.
- 3 Raymundo Martínez, Chalca, farmer and cultural activist. He stands in front of his grandparents' ancestral lands on the former Island of Xico before their forcible removal by Íñigo Noriega.
- 4 Estanislao Vázquez Palacios, Tláhuac ejidatario, member of Defensa de la Tierra, Grupo Nantli Tlali.
- 5 Yesenia Miranda Ávila, works in an ice-cream shop, is a student, cultural activist and member of the Museo Comunitario.
- 6 María del Rocío Martínez Ventura, cultural activist and board member of the Museo Comunitario.
- 7 Félix Flores Bonilla, Tláhuac ejidatario, member of Defensa de la Tierra, Grupo Nantli Tlali.
- 8 Yuritzi V. Amaro Torres, nurse and board member of the Museo Comunitario.
- 9 Adrián Ortega, Professor at Universidad Autónoma Metropolitana, led a community workshop on the sub-basin of Tláhuac-Chalco.
- 10 Mariana Huerta Páez, founder of the art workshop of the Museo Comunitario de Xico.
- 11 Genaro Amaro Altamirano, chronicler and co-founder of the Museo Comunitario of Valle de Xico, which has saved almost 5,000 indigenous archeological artifacts from oblivion or destruction as there is no other institution in the municipality interested in protecting this cultural patrimony.
- 12 Raúl Vázquez Palacios, Tláhuac ejidatario, member of Defensa de la Tierra, Grupo Nantli Tlali.
- 13 Isaías Vázquez Cabello, Tláhuac ejidatario, member of Defensa de la Tierra, Grupo Nantli Tlali.
- 14 Juan Zúñiga Álvarez is a cultural activist and board member of the Museo Comunitario. He is a paper collector, and during his daily searches he has found some of the most important artifacts in the Museum's collection.
- 15 María de Lourdes González Mariscal, teacher, who at her own instigation leads a project about the lake in her school.
- 16 Antonia Alcántara Carranza, cultural activist and board member of the Museo Comunitario.
- 17 Eva Hernández Galicia, Tláhuac ejidataria, member of Defensa de la Tierra, Grupo Nantli Tlali.
- 18 Onésimo Ventura Martínez, farmer, rancher and cultural activist. While ranging his cattle in Xico, he has found some of the most important pieces in the collection of the Museo Comunitario.
- 19 Cristina Hernández Cruz, biologist, standing in front of the grounds of the ex-hacienda of Íñigo Noriega where she will make a garden of local native Cactaceae plants.
- 20 Marvin Manuel Pérez Salazar, sociologist, standing on land filled area of the emerging Lake Tláhuac-Xico.
- 21 Teresa Celia Pérez Martínez, Tláhuac ejidataria, member of Defensa de la Tierra, Grupo Nantli Tlali.
- 22 Eulalia Ventura Martínez, cultural activist and board member of the Museo Comunitario with Genaro Amaro Altamirano.



23 María Galeana Rodríguez, Tláhuac ejidataria, member of Defensa de la Tierra, Grupo Nantli Tlali.

24 Antonio Yahuaca González, baker and cultural activist.

25 Edgar Yañez Zempoalteca, biologist. In this image he was still working in the Municipal Greenhouse and ran a program to re-introduce local medicinal plants as well as trees into the region. He would like to make small islands on the emerging lake to serve as refuge for waterfowl, especially in the nesting season when their eggs are decimated by dogs, cats and rats. Although his project has a low budget he has found no support. He has since left due to policy differences with the municipality and now volunteers at community associations.

26 Jesús Villanueva Manzo, a biologist, works with community groups on micro-basin water management.

27 Raymundo Yescas Ortiz and Enrique Tovar, teachers at a community-generated school. They run a recycling project and were asked by the local public services authorities (Dirección de Servicios Públicos de Municipios) to abandon the project as the private garbage company that picks up the school's refuse has threatened to desist to do so if plastic is not part of their haul.

28 Some members of the XicoArt Workshop: Leonardo Castellanos Varga, Juan José Ayala Fonceca (Axon), Stephany Bringas, Fernando Ramírez Martínez, Luis Ángel Verde Vázquez (Wifo).

29 Juan Vázquez Palacios, member of Defensa de la Tierra, Grupo Nantli Tlali.

Leticia Torres Gutiérrez, Presidenta de la Junta Vecinal (una organización comunitaria) y cofundadora del Museo Comunitario, cosecha flores de calabaza en la chinampa que fue recreada como parte del proyecto *El retorno de un lago* (foto: Museo Comunitario del Valle de Xico) / Leticia Torres Gutiérrez, Presidenta de la Junta Vecinal (a community organization) and co-founder of the Museo Comunitario harvests squash blossoms in a chinampa that was re-created as part of *The Return of a Lake* (photo: Museo Comunitario of Valle de Xico)



El 5 de agosto de 2010, 24 policías con chalecos anti-balas rodearon el Museo Comunitario con una orden de arresto de Genaro Amaro Altamirano. A pesar de que fue liberado al poco tiempo, Genaro continuó recibiendo amenazas de muerte. Anteriormente, dos camiones llenos de soldados habían intentado intimidar a la comunidad de Xico durante la ceremonia de apertura del museo (foto: Maria Thereza Alves). / On August 5th, 2010, 24 policemen in bullet proof vests, surround the Museo Comunitario with orders for the arrest of Genaro Amaro Altamirano. Although freed, Genaro continued to receive death threats. Previously two truckloads of soldiers had tried to intimidate the community during the opening ceremony of the Museo (photo: Maria Thereza Alves).



La re-emergencia del lago Tláhuac-Xico / The re-emergence of the lake Tláhuac-Xico

# El retorno de un lago: arte contemporáneo y ecología política en México

T. J. Demos

Para la realización de *The Return of a Lake* (El retorno de un lago), una instalación fotográfica y escultural de Maria Thereza Alves, presentada por primera vez en dOCUMENTA (13) en 2012, la artista brasileña (que hace tiempo vive en Europa) ha investigado la región de Chalco, al este de la ciudad de México. Allí, el agua, como si poseyera una voluntad propia, se ha rebelado contra la destrucción humana del medio ambiente, la dominación colonial y los intereses económicos, y de forma inesperada ha reaparecido en las últimas décadas. Más de un siglo después de su drenaje para dar paso a tierras agrícolas, el regreso del lago ha ayudado a inspirar la imaginación de un mundo diferente, políticamente justo, equitativo en términos de recursos, y ecológicamente sustentable.

En 1985, en Chalco el agua comenzó a emerger de la tierra, justo después de la construcción de varios pozos para explotar el acuífero y entregar agua a la capital, que, habiéndose extendido de forma exponencial en los últimos años, ha desarrollado un apetito voraz por recursos naturales. A medida que el líquido se extraía de las cavidades subterráneas, el suelo comenzó a descender, y en 2013 había bajado unos doce metros respecto a su nivel de hace veinte años (descendiendo aproximadamente cuarenta centímetros por año). Rellenando un área previamente dedicada a la agricultura, el emergente lago Tláhuac-Xico se ha convertido en una importante reserva de agua y una nueva fuente de conflicto en el contexto de disputas regionales, intereses inmobiliarios y la competencia entre sistemas de gestión del agua<sup>1</sup>.

1. Xico es una ciudad del Estado de México, y está más o menos próxima a la cabecera municipal de Valle de Chalco Solidaridad

Es este conflicto el que se mapea en la instalación de Alves, que comprende tres dioramas que representan la zona de Chalco, entre sus varios elementos. Estos incluyen: un modelo a escala reducida de la región de los lagos, que muestra su extensión azul y los desarrollos de las tierras limítrofes, otro de la montaña volcánica cercana, que ahora es sede de proyectos inmobiliarios de bloques habitacionales circulares que extienden el urbanismo informal de la ciudad de México, y una reproducción de una extensa sección del canal local Río de la Compañía, que, utilizado para la eliminación de residuos y notoriamente ineficiente, se desborda periódicamente en épocas de lluvia, inundando las casas circundantes de aguas residuales no tratadas (cuando sus paredes colapsaron en el 2010, 18.000 residentes se vieron obligados a huir, como explica una de las varias notas descriptivas incluidas en los dioramas). Mientras gigantes tuberías destartaladas se extienden desde el lago, evidenciando la tecnología intervencionista de la extracción del agua, el volcán aparece en llamas de erupción, como si estuviera respondiendo airadamente a la manera en que los seres humanos están tratando la tierra (la erupción también se refiere a la tradición local: la creencia dice que la deidad mesoamericana Quetzalcóatl, documentada por primera vez en las cercanías de Teotihuacán en el siglo primero A. C., huyó de los españoles saltando en el volcán Xico, donde ahora duerme). Las maquetas de Alves utilizan una estética popular de tipo artesanal, que emplea un estilo de construcción manual que recuerda a las exposiciones del Museo Comunitario del Valle de Xico, con el que la artista ha colaborado durante su investigación sobre la historia de la zona y sus problemas actuales.

El lenguaje visual habla de la política de localismo de la artista, opuesta a las fuerzas de la era de la globalización y del NAFTA, que querían ver la zona de Chalco entregada al desarrollo inmobiliario masivo, o reclutada para servir a las necesidades de agua de la ciudad de México, o en el ínterin, abusada como basurero informal para residuos industriales (la instalación incluye una selección de recortes de periódicos que ofrecen ejemplos de las comunes amenazas gubernamentales, industriales y políticas a la ecología de la región y a la existencia del Museo Comunitario). En este sentido, el trabajo reciente de Alves desarrolla aún más su larga trayectoria de compromisos ambientales-políticos (en 1979 creó el Centro de Información de Brasil, que luchó por los derechos humanos de los pueblos indígenas; en 1987 cofundó el Partido Verde en São Paulo, y entre el 87 y el 94 vivió con su pareja y colega artista Jimmie Durham en Cuernavaca, México, para

# CICLO DE MESAS DE TRABAJO EN TORNO A EL RETORNO DE UN LAGO

## Agua | Entrada libre

Proyecto en colaboración con el Museo Universitario del Posgrado de México.

Como parte de la programación paralela a la exposición *El retorno de un lago* de los artistas mexicanos María Teresa Rivera, se organizará un ciclo de mesas de trabajo con distintos especialistas, académicos y profesionales de la región del Valle de México, así como con representantes con conocimientos específicos, así como apoyo de grupos de usuarios en torno a la importancia de la inversión técnica y cultural en las organizaciones y la defensa del patrimonio natural y cultural de las comunidades.

## MESA 1 | Sábado 4 de septiembre, 17:00 hrs.

### ALTA ORGANIZACIÓN Y MOVIMIENTOS SOCIALES EN LA REGIÓN DE LOS VOLCANES CHALOT-AHEGEMESA

El patrimonio arqueológico regional al noroeste de Veracruz se ve en riesgo por el crecimiento del lago de Chalot que obliga al abandono de la agricultura de la región por ser una zona de inundación y salinidad del agua, así como por el avance de la zona de influencia y el grado de explotación que existe por los habitantes de la zona.

**MODERA** / Ignacio Ruiz (Museo Universitario del Posgrado de México) / **PARTICIPAN** / Juan Carlos Valdez (Centro de Estudios en Turismo y el Patrimonio Cultural del Estado de Veracruz), Placido de la Cruz (Centro del Estado de Veracruz)

## MESA 2 | Jueves 4 de septiembre, 17:00 hrs.

### MEMORIA HISTÓRICA Y CULTURAL DE LA REGIÓN DEL VALLE DE ACO

Trabaja mesa al presente acerca de la memoria histórica antigua y reciente de las comunidades del Valle de Aco, tomando en cuenta las poblaciones indígenas, mestizas y mestizas que habitaron la zona y cultura de la zona.

**MODERA** / María Concepción Martínez Arellano (Centro de México) / **PARTICIPAN** / Alejandro Martínez Rivas (Historia de San Andrés Atlix), María Mercedes Barón (Comunidad de San Andrés Atlix), Alejandro y La Serranía y Mariana Rivera (Plan Municipal de San Andrés Atlix)

## MESA 3 | Sábado 4 de octubre, 17:00 hrs.

### SISTEMA DE ANFO CUENCAS, MANEJO DE TECNOLOGÍA Y RECURSOS DEL AGUA

En las últimas décadas han surgido importantes tecnologías aplicadas derivadas de las ciencias afines ambientales de diferentes disciplinas. En esta mesa se discutirán desde una perspectiva social y científica estas prácticas además de discutir algunas propuestas tecnológicas que permitan al uso del agua dentro de las comunidades.

**MODERA** / Ignacio Ruiz (Museo Universitario del Posgrado de México) / **PARTICIPAN** / Andrés Medina / Victoria de Investigación Agropecuaria UNAM, Alicia Villalón (INRA-Centro de Estudios en Turismo y el Patrimonio Cultural del Estado de Veracruz), María Teresa Rivera (Centro de Estudios en Turismo y el Patrimonio Cultural del Estado de Veracruz) y La Serranía

## MESA 4 | Sábado 20 de septiembre, 17:00 hrs.

### LA SACRALIDAD DEL AGUA

Se discute acerca del significado del agua en la cultura de las comunidades del Valle de Aco y su papel en rituales, mitos, leyendas y historias.

**MODERA** / Ignacio Ruiz (Museo Universitario del Posgrado de México) / **PARTICIPAN** / Germán Paz (Centro de Estudios en Turismo y el Patrimonio Cultural del Estado de Veracruz), Gabriela Guzmán y Daniel Muñoz (Centro de Investigaciones y Estudios Sociales de Antropología Social)

## MESA 5 | Sábado 6 de noviembre, 17:00 hrs.

### ASAMBLEA PARA LA RECUPERACIÓN Y DEFENSA DEL PATRIMONIO NATURAL Y CULTURAL

La recuperación de los valores culturales de las comunidades de la zona de Chalot es un tema importante relacionado con la defensa y recuperación del patrimonio natural y cultural de las comunidades afectadas en la zona de México y zona de influencia. El propósito de esta asamblea es dar un paso adelante que permita la posibilidad de crear una comisión que permita desarrollar planes de gestión.

**PARTICIPAN** / María Concepción Arellano (Centro de Estudios en Turismo y el Patrimonio Cultural del Estado de Veracruz), María Teresa Rivera (Centro de Estudios en Turismo y el Patrimonio Cultural del Estado de Veracruz), Placido de la Cruz (Centro del Estado de Veracruz), Placido de la Cruz (Centro del Estado de Veracruz), Placido de la Cruz (Centro del Estado de Veracruz), Placido de la Cruz (Centro del Estado de Veracruz), Placido de la Cruz (Centro del Estado de Veracruz)

Museo Universitario del Posgrado de México  
Dirección Cultural Universidad UNAM | www.muac.unam.mx  
Internet: www.muac.unam.mx | Tel: +52(55) 5001 1889 ext. 4889



Ciclo de mesas de trabajo en torno a la exposición *El retorno de un lago*, MUAC, México, 2014 / Working groups around the exhibition *The Return of a Lake*, MUAC, Mexico, 2014

2. Alves describe el proyecto, que comenzó en Marsella, Francia, como sigue: “*Semillas de Cambio* es una investigación original (no existen estudios científicos previos sobre la flora de lastre en Marsella) para descubrir sitios históricos y flora de lastre, estudiando al mismo tiempo la emergente flora en la zona del puerto de Marsella. Este proyecto plantea preguntas sobre el paralelismo entre los discursos sobre la definición de lo que la historia geográfica del lugar define como su “naturalidad” ¿En qué momento las semillas se convierten en nativas? ¿Cuáles son las historias socio-políticas de un lugar que delinear el marco de pertenencia?” Ver *Maria Thereza Alves*, ed., Mai Tran (École des beaux-arts, Nantes, 2013), y en particular los ensayos de Jean Fisher (“The Importance of Words and Actions”) y Catalina Lozano (“Stubborn Waste”).

3. Ver Maria Thereza Alves, *The Return of a Lake*, Buchhandlung Walther König, Colonia, 2012.

4. Esto se corrobora a través de una investigación independiente: los intereses de Noriega incluyen sus empresas agrícolas en Xico, Colombres/Río Bravo, y La Sauteña en Tamaulipas; fábricas de producción de trementina y resina (Río Bravo), textil (Compañía Industrial La Guadalupe) y tabaco (La Mexicana), la minería (Compañía Minera Tlalchichilpa) y ferrocarriles (Ferrocarril Río Frío e Hidalgo). Consulte la (generalmente acrílica) entrada

extender su agenda político-ecológica). Además, *The Return of a Lake* se basa en proyectos artísticos previos de Alves como *Seeds of Change* (Semillas de Cambio), 1999–en curso, que investiga la difusión botánica de las semillas durante el comercio marítimo de la modernidad colonial e industrial<sup>2</sup>. Por último, este proyecto da continuación a la práctica colaborativa de Alves, que funde la presentación internacional de su trabajo con una causa social local, dando forma a una estética de resistencia que fomenta la justicia poscolonial, los derechos indígenas y la sustentabilidad ecológica.

Por supuesto, la transformación geológica de Chalco es sólo lo más reciente de una serie de cambios geográficos que se remontan a los días pre-coloniales, cuando la cuenca del Valle de México contenía una ecología equilibrada entre lagos y tierra, entre los sistemas reproductivos indígenas y las biodiversas flora y fauna de la región. En la historia que Alves ha construido, representada tanto en su instalación como en el detallado catálogo producido en colaboración que acompaña la obra, ella se centra en particular en una figura que provocó una alteración sustancial del hábitat de la región, hasta el límite de un ecocidio<sup>3</sup>. Se trata de Íñigo Noriega Laso (1853–1923), un terrateniente español y hombre de negocios que vivió durante el régimen represivo del presidente mexicano Porfirio Díaz, cuyos proyectos modernizadores provocaron el despojo brutal de tierras indígenas. Amigo íntimo de Díaz, emigró a México en 1867. Íñigo Noriega no tuvo ningún problema moral en adquirir el derecho a drenar el lago –un ecosistema que había favorecido la vida de los nativos durante miles de años– y entre 1885 y 1903 llevó a cabo un masivo proyecto de geoingeniería para dar paso a las tierras agrícolas que rodearían su opulenta hacienda. A través de sus empresas agroindustriales, Noriega pronto se volvió uno de los hombres más ricos del país, aunque, como aprendemos de la investigación de Alves y del Museo Comunitario, presentada en el catálogo, se vio obligado a huir de México cuando en 1910 estalló la Revolución<sup>4</sup>. En España es considerado hasta el día de hoy un heroico “indiano”, celebrado por su espíritu emprendedor colonial en el Museo de la Emigración de Colombres (Asturias), ubicado en una mansión construida por el mismo Noriega en 1906 (su fachada está representada en una escultura en relieve en la instalación de Alves)<sup>5</sup>.

Es importante destacar que la investigación de Alves desmiente esta historia triunfalista, detallando cómo Noriega adquirió su inmensa riqueza a través de la explotación de los



Raymundo Martínez, un chalca, cuyos abuelos fueron expulsados a la fuerza por Íñigo Noriega de las tierras de la antigua isla de Xico, señala hacia el re-emergente lago Tláhuac-Xico / [Raymundo Martínez, a Chalca, whose grandparents were forcibly removed by Íñigo Noriega from their lands on the former Island of Xico, points to the emerging Lake Tláhuac-Xico](http://www.lib.utexas.edu/taro/utlac/00277/lac-00277.html)

campesinos nahuas y la destrucción del hábitat local. Como se demuestra en varios capítulos del catálogo –“Íñigo Noriega Laso: El Destructor de Mi Pueblo” de Raymundo Martínez (cuyos abuelos fueron expulsados de San Martín, un pueblo de Xico, por Noriega) y en “Por qué a los pueblos indígenas no les gustaba Íñigo y tenían prejuicios contra los españoles”– Noriega cuenta con muchas evidencias contra él mismo: fue el responsable de la destrucción de la viabilidad de los medios de vida de la comunidad indígena, exterminando la ecología biodiversa del lago, incluyendo numerosas especies de aves y peces (por ejemplo, en su instalación la artista incluye una pecera con peces axolotl, originalmente del lago de Chalco), y desplazando por la fuerza a las comunidades nativas a tierras inferiores. Aquellos que se resistían, eran asignados al servicio militar o asesinados y sus casas quemadas. A los desplazados les era prohibido el cultivo de tierras tradicionales o recoger la madera en los bosques locales. Beneficiándose de acuerdos corruptos con el gobierno mexicano, Noriega disponía de su propio ejército para hacer el trabajo sucio<sup>6</sup>.

bibliográfica en Texas Online Resources: <http://www.lib.utexas.edu/taro/utlac/00277/lac-00277.html>.

5. Ver Maria Thereza Alves, “Some Points of View of Íñigo Noriega”, Op. Cit., 2012, p. 149: “Se enseña en el Museo de la Emigración de Colombres (ciudad natal de Íñigo) en Asturias, España, y enseñan sus descendientes en México, que Íñigo fue ‘un gran hombre’ que tuvo éxito en sus negocios gracias a su gran visión empresarial”. Ver <http://www.archivodeindianos.es/>.

6. Ver Alves, “Why the Indigenous People did not like Íñigo and Held Prejudices Against the Spanish”, Ibid, p. 151, e “Íñigo was Not a Good Man and was Bad to his Workers”, pp. 66–67.



Es por esta razón que en su instalación, Alves presenta una escultura de Noriega, que lo retrata rodeado por las llamas, como si estuviera mirando a los visitantes desde su posición eterna, ardiendo en el infierno; una forma de justicia socio-ambiental y política que el proyecto de Alves nos ofrece<sup>7</sup>. Sin embargo, las acciones de Noriega fueron sólo un episodio, aunque significativo y brutal, en la larga historia de colonialismo y de la acumulación primitiva del capital, que se remonta a las primeras conquistas y que continúa hoy en día con las prácticas neoliberales contemporáneas de cercamiento capitalista, la privatización de los bienes comunes y la extracción de recursos. Como tal, revela mucho acerca de la situación actual de la ecología catastrófica de la ciudad de México, que en muchos aspectos sigue un modelo neocolonial de uso de la tierra, de relaciones sociales y de explotación de recursos bajo el capitalismo neoliberal.

Mirando hacia atrás, el destino de Chalco a manos de Noriega resuena como un eco de la conquista y la violenta destrucción de Tenochtitlán por parte de Hernán Cortés, la isla ciudad-estado de los aztecas, situada en el lago de Texcoco, en aquel momento conectado con el lago de Chalco, en el Valle de México.

Establecida hace centenas de años como agroecología sustentable, la agricultura de los aztecas implicaba un ingenioso sistema de “chinampas” o jardines acuáticos flotantes que con sabiduría integraban materiales orgánicos y reciclaje de residuos para una mayor fertilidad. (Diego Rivera ofrece una inspirada, quizás idealizada, representación de la capital pre-colonial, que contrasta notablemente con la expansión urbana de la actual ciudad de México; y la instalación de Alves incluye un diagrama de la acuarela del sistema de chinampas).

Después de que Cortés sometió a los aztecas asesinando a sus líderes, continuó destruyendo su complejo de templos que representaba la infraestructura de la práctica religiosa (las ruinas se encuentran hoy en el centro de la ciudad de México), rellenó los canales, demolió las chinampas, y comenzó el proceso de hispanización de la tierra y de su gente; una prefiguración de la posterior expropiación de las tierras indígenas y las prácticas de ecocidio practicadas por Noriega<sup>8</sup>.

Si por un lado Noriega está especialmente inculpaado por la devastación ecológica de Chalco, el proyecto de Alves también aborda el enredo de conflictos políticos actuales

7. Como escribe Alves: “En mi investigación, encontré la declaración de un académico que esperaba que Íñigo Noriega y su hermano ardieran para siempre en las llamas del infierno por la destrucción que habían causado en Chalco”, *Ibid.*, p. 149.

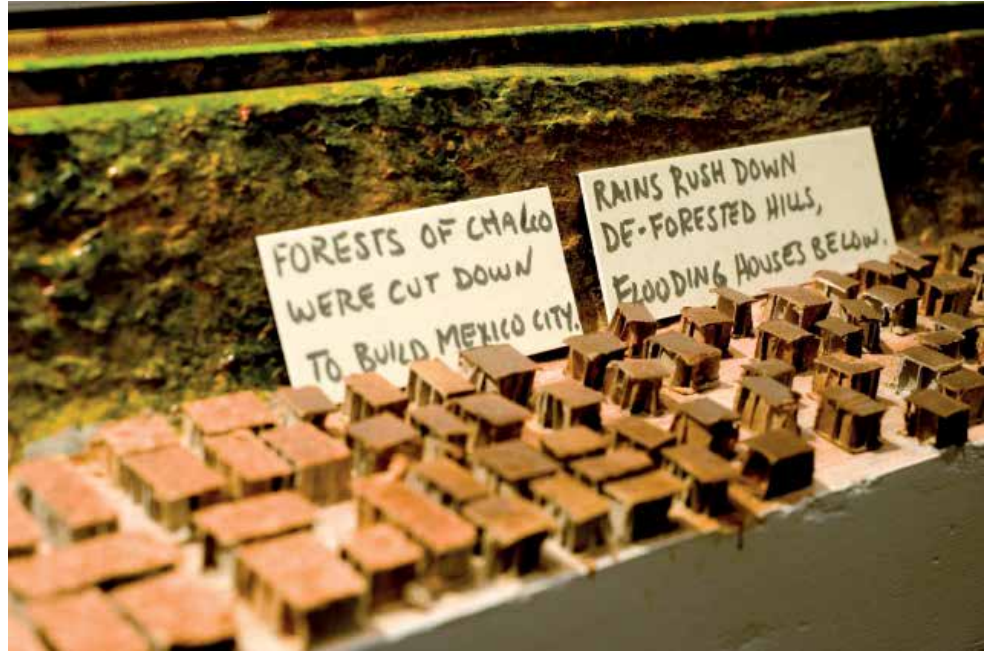
8. Ver Rebecca P. Brien y Margaret A. Jackson, *Invasion and Transformation: Interdisciplinary Perspectives on the Conquest of Mexico*, University Press of Colorado, Boulder, 2008.



El axolotl, originalmente endémico a la zona alrededor del lago de Chalco, casi extinto. Dibujo de Maria Thereza Alves, 2015 / The axolotl, originally endemic to the area around Lake Chalco, almost extinct. Drawing by Maria Thereza Alves, 2015

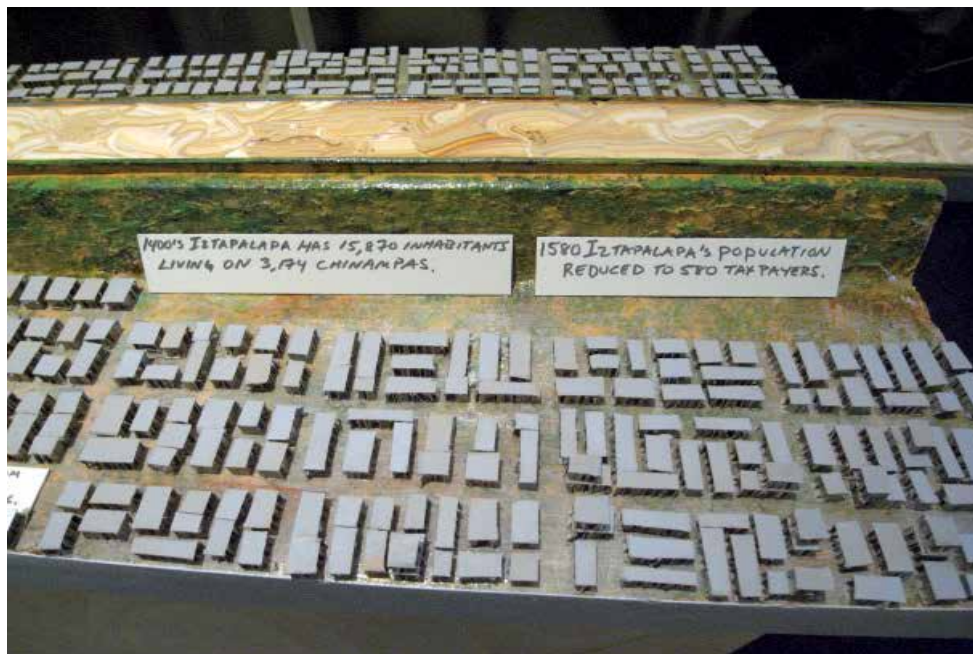
9.

El Tratado de Libre Comercio de América del Norte, inaugurado en 1994 –en parte inspirador del inicio de la revolución zapatista– intensificó los programas neoliberales de ajuste estructural de la década de 1980, incluyendo la privatización de industrias y servicios estatales, la desregulación gubernamental, la eliminación de las barreras comerciales y los servicios sociales relacionados con salud, educación y bienestar. También incluía la eliminación del artículo 27 de la Constitución Mexicana, la garantía revolucionaria de pequeñas parcelas a millones de mexicanos que viven en las zonas rurales, y su puesta a la venta a empresas extranjeras y grandes plantaciones (lo que figura como un importante catalizador para el levantamiento zapatista). Ver David Carruthers, "Indigenous Ecology and the Politics of Linkage in Mexican Social Movements", *Third World Quarterly*, vol. 17, no. 5 (1996); y "NAFTA at 20: Lori Wallach on U.S. Job Losses, Record Income Inequality, Mass Displacement in Mexico", *Democracy Now!* (Enero 3, 2014), [http://www.democracynow.org/2014/1/3/nafta\\_at\\_20\\_lori\\_wallach\\_on#](http://www.democracynow.org/2014/1/3/nafta_at_20_lori_wallach_on#).



de la región, que han creado las condiciones para un ulterior estrés ambiental. Situada entre demandas en competencia por los recursos hídricos, tanto del Estado mexicano como de la municipalidad local, la demografía social de Chalco se ha visto profundamente alterada por las políticas del NAFTA que destruyeron formas de subsistencia rural y de agricultura comercial de pequeña escala, impulsando la urbanización y la inmigración (crecientemente ilegalizada y forzada militarmente) hasta proporciones explosivas<sup>9</sup>. El desastroso resultado del NAFTA ha sido eliminar los subsidios a los pequeños agricultores (pero sin los correspondientes recortes en los subsidios a los agricultores de los Estados Unidos), lo que ha hecho bajar los salarios, aumentar la pobreza (en diecinueve millones, en comparación con hace veinte años) y la desigualdad económica, y ha dejado a más de un millón de pequeños agricultores sin trabajo.

Además de estas tensiones y el consiguiente debilitamiento del tejido social de la región, los intereses inmobiliarios amenazan con desarrollar en el área de Chalco aún más viviendas mal construidas, con inadecuadas instalaciones de tratamiento de aguas residuales y sistemas de gestión de agua. La zona también está influenciada por políticos corruptos, lo que limita los esfuerzos locales para organizar la gestión del suelo de acuerdo con criterios ecológicos y de bienestar social.



Izquierda, arriba y abajo: detalles de la obra *El retorno de un lago*, 2012 / Left, above and below: details of *The Return of a Lake*, 2012

En este sentido, el proyecto de Alves define un enfoque geológico de esta región que es a la vez local y global, contemporáneo e histórico, donde el sitio de la intervención representa “un conjunto repleto de intercambios e interacciones entre lo bio, geo, cosmo, socio, político, legal, económico, estratégico e imaginario”<sup>10</sup>. En términos sociológicos, hay numerosos “actores” –no simplemente personajes, sino elementos con funciones estructurales– que impulsan esta narrativa del conflicto.

El evidenciar esta complejidad ayuda a superar la tendencia a definir los problemas sociales como causados únicamente por fracasos morales individuales, como si el ser humano estuviera totalmente en control de la naturaleza, y, por otro lado, nos permite ver la capacidad de acción de esos múltiples agentes con mayor precisión, impulsada por engranajes humanos y no humanos<sup>11</sup>, lo que comienza con la sugerencia de Alves de que el lago ha “regresado” como resultado de una acción no humana.

Sin embargo, para evitar los riesgos de la nueva teoría sociológica del *actor network* (actor-red) que potencialmente disuelve la responsabilidad humana en relación al cambio ambiental dentro de una agencia (*agency*) de determinaciones post-antropocéntricas, Alves, junto con figuras como Genaro Amaro Altamirano (director del Museo Comunitario del Valle de Xico), no desvía la mirada de los agentes clave, como Noriega, o de las condiciones contemporáneas como el capitalismo neoliberal. Tampoco su proyecto pierde la oportunidad de celebrar los aportes de los numerosos *Heroes of the Lake* (Héroes del Lago), quienes son destacados en los retratos fotográficos que rodean la instalación y que indican miembros de la comunidad local, por ejemplo Altamirano y Martínez, como agentes de una positiva y progresiva transformación ecológica y social.

Como tal, el proyecto de Alves se puede considerar una obra de arte que redefine las posibilidades de la ecología política hoy, y lo hace contribuyendo al movimiento de Chalco por la justicia ambiental y social<sup>12</sup>. En primer lugar, ayuda a la recuperación del patrimonio cultural local y del conocimiento indígena, utilizando su propia presentación estética como vehículo para una investigación substancial, que también traduce, desarrolla y amplía la investigación del Museo Comunitario. El museo no sólo presenta un impresionante despliegue de objetos arqueológicos locales que narran la compleja

10.

Elizabeth Ellsworth y Jamie Kruse, eds., *Making the Geologic Now: Responses to Material Conditions of Contemporary Life*, Punctum, Brooklyn, Nueva York, 2012, p. 23.

11.

Jane Bennett hace una consideración similar en Klaus K. Loenhardt, “Vibrant Matter, Zero Landscape: An Interview with Jane Bennett”, *GAM 07* (2011), online en: [www.eurozine.com/articles/2011-10-19-loenhardt-en.html](http://www.eurozine.com/articles/2011-10-19-loenhardt-en.html).

12.

Para un posterior análisis del arte contemporáneo y la ecología política, véase el número especial de *Third Text* no. 120 (Enero 2013), al que fui invitado a editar sobre el mismo tema.

historia precolombina de la región (es usado ampliamente en iniciativas educativas de la comunidad), sino que también opera en llevar adelante una agenda de transformación social y ambiental positiva, que la obra de arte de Alves impulsa más allá.

Habiendo sido comisionado por dOCUMENTA (13), el proyecto penetró el espacio del arte de la globalización institucionalizada, marcado por la influencia empresarial/corporativa y por el espectáculo consumista (y dependiente de medios de transporte alimentados por combustibles fósiles que influyen el cambio climático). Sin embargo, lo hizo para unirse a otras posiciones críticas incluidas en la exposición y a sus publicaciones relacionadas, que plantearon varios y urgentes temas de naturaleza cultural y política, por ejemplo, los de la eco-activista Vandana Shiva, quien, en su contribución a la publicación de dOCUMENTA (13) titulada “El Control Corporativo de la Naturaleza”, avanzó su lucha contra el giro neoliberal de la India y el apoyo del Estado para proyectos mineros ambientalmente destructivos, la apropiación corporativa de tierras tribales, la destrucción de hábitats de biodiversidad, y la mercantilización de semillas para agro-negocios y empresas de biotecnología, lo que encuentra resonancia en el contexto mexicano de la época del NAFTA<sup>13</sup>.

Con su selección de dioramas, fotografías y textos, la instalación de Alves muestra la escala de una lucha local para contestar a la globalización económica y la extracción de recursos, y relaciona esta lucha con el pasado colonial de Chalco, elevando la conciencia crítica a un nivel internacional. Como tal, ofrece una válida alternativa a la reciente fetichización del mundo del arte y de la práctica genérica y frecuentemente despolitizada de “producción de conocimiento”, y propone nuevas posibilidades de solidaridad político-cultural en torno a focos trans-locales de resistencia al proyecto neoliberal.

En este sentido, el catálogo de Alves define un proyecto de investigación amplio y colaborativo que añade material substancial a la gama de significados de la instalación. Éste incluye numerosos capítulos escritos por Alves y por otros investigadores chalcas, fotografías documentales de la región y su historia colonial; el catálogo también reproduce facsímiles de varios folletos informativos producidos por el Museo Comunitario del Valle de Xico. Estos folletos ofrecen una amplia investigación histórica sobre diversos temas, incluyendo la geología de Chalco, la historia del edificio del museo, la poesía

13.

Sobre ecología política en la India, ver Felix Padel y Samarendra Das, *Out of This Earth: East India Adivasis and the Aluminum Cartel*, Orient Blackswan, Nueva Delhi, 2010, p. 575: “Los activistas de las Indias Orientales merecen ser vistos como la vanguardia de los movimientos de base de todo el mundo en contra de la ‘cultura de la muerte’ del crecimiento corporativo desenfrenado.” En dOCUMENTA (13), ver T.J. Demos, “Gardens Beyond Eden: Bio-aesthetics, Eco-Futurism, and Dystopia at dOCUMENTA (13)”, *The Brooklyn Rail* (Octubre 2012), en: [www.brooklynrail.org](http://www.brooklynrail.org); y Julian Stallabrass, “Radical Camouflage”, *New Left Review* 77 (Septiembre-Octubre, 2012).

de la población de la región indígena de idioma náhuatl, la política del agua, la historia colonial, y una cuenta de la destrucción del patrimonio arqueológico de Xico. A través de la movilización de estos conocimientos locales, el catálogo desarrolla de manera efectiva la obra de arte de Alves, constituida por medios diferentes, en un impresionante e interdisciplinario proyecto de investigación, un monumento activista comprometido, una colaboración entre varios grupos de base, y un archivo que promociona la producción de conocimiento crítico en relación con la historia poscolonial y la ecología precaria de México.

En el curso de su investigación, Alves ha revelado una genealogía fascinante: resulta que la hacienda de Noriega fue construida en la misma zona de un antiguo rancho de Hernán Cortés, vinculando arquitectónicamente los regímenes del colonialismo español del siglo XVI con el neocolonialismo del Porfiriato, la conquista inicial de las Américas con las demás incursiones de la modernidad industrial en la tierra y el trabajo indígena. A esta historia estratificada se suma el hecho de que el mismo Emiliano Zapata trabajó para Noriega en sus minas en Tlalchichilpa, en el estado de Guerrero, y su experiencia de una fuerte explotación laboral y de la desigualdad económica condujo a la insurrección revolucionaria, cuando la mansión de Noriega fue ocupada y convertida en el cuartel general del movimiento zapatista en la región<sup>14</sup>. “Hoy, ese mismo edificio acomoda al Museo Comunitario del Valle de Xico, que defiende activamente el patrimonio cultural indígena”, escribe Alves<sup>15</sup>. Cuando visité el Museo Comunitario en octubre de 2013, las pantallas del museo incluían una selección de fotografías enmarcadas al lado de una pintura de Daniel Rivera (el primer presidente del comisariado ejidal local), una mostrando a Zapata, otra refigurando a dos zapatistas en pasamontañas (el Subcomandante Marcos y la “Comandanta” Ramona), una conexión que establece un linaje político radical que se extiende desde la revolución de Zapata hasta los zapatistas de hoy con sus propias demandas para la autonomía indígena, la dignidad cultural y los derechos políticos en la región de Chiapas (y de hecho, el museo recibe a militantes zapatistas cuando pasan por el Valle de Chalco). A pesar de que el museo no constituye una ruptura revolucionaria con el Estado, su lucha por la autodeterminación local, el retorno a una economía de subsistencia, la autonomía en general, la solidaridad comunitaria y la sustentabilidad ecológica, resuena junto con la insurgencia zapatista.

14.

Ver Alves, *The Return of a Lake*, p. 69 y p. 76. También: “Los zapatistas tomaron posesión de la mina manejada por la Compañía Minera Tlalchichilpa [de Noriega] donde Emiliano Zapata había trabajado una vez, así como Xico, Río Frío, y la Hacienda de Zoquiapam, explotando las propiedades y apropiándose de los ingresos y activos” (<http://www.lib.utexas.edu/taro/utlac/00277/lac-00277.html>).

15.

Ver Alves, “Íñigo Noriega was Not a Good Man and was Bad to his Workers”, *The Return of a Lake*, p. 69.

Además de revelar los términos de esta solidaridad ideológica con las luchas revolucionarias y de descolonización pasadas y presentes, el proyecto de Alves amplifica la misión político-ecológica contemporánea del Museo Comunitario de Chalco. Lo hace mediante la reproducción de propuestas concretas para realizar reivindicaciones locales de autodeterminación política, recuperación del entorno natural del Valle de Chalco, y soberanía sobre los recursos locales, oponiéndose a lo que Don Genaro, el director de Museo Comunitario, define como “dinámicas capitalistas” que “en sus intentos de obtener el mayor beneficio económico posible, no se abstienen de poner en práctica políticas que violan los recursos sociales nacionales y los privatizan en beneficio de una clase capitalista”<sup>16</sup>. Con la reproducción y la traducción del folleto, *Patrimonio Cultural y Ecológico de Xico, 2006*, el catálogo de Alves detalla propuestas para “un uso sustentable de los recursos naturales”; y “un programa para la orientación y la gestión de las micro-cuencas de la zona de Chalco-Amecameca con el fin de asegurar el uso social y el usufructo de los recursos para las comunidades originarias de la región”<sup>17</sup>. Este programa, que figura en el folleto, exige la participación de la población de los trece municipios de la región, como agentes “autónomos y auto-organizados”, con el fin de crear comités de tierras comunales con el objetivo de reforestar las zonas altas de las colinas y evitar una ulterior expansión urbana, proporcionar a los agricultores locales formación sobre el cultivo en pendientes, establecer organizaciones de gestión del agua basadas en la comunidad, para contrarrestar la privatización por parte de empresas inmobiliarias; restaurar las lagunas de Xico, y promover el reciclaje, la recolección de agua de lluvia, eco-educación y el ecoturismo con cantinas, alojamiento y transporte colectivo (evitando el turismo depredador que deteriora los recursos).

Además, en el catálogo está reproducido el “Manifiesto del Agua”, firmado por representantes de los diferentes municipios que rodean la ciudad de México, incluyendo Chalco, Xochimilco, Iztapalapa y Milpa Alta. En este documento se exige una reorientación de las políticas del agua en el Valle de México para que el lago Tláhuac-Xico sirva para usos locales, su acuífero sea protegido, los daños por inundación reducidos, y los ríos y canales Compañía y Amecameca restaurados; en última instancia el objetivo final es “estimular un sentido de las raíces, del respeto y del uso y preservación sustentable de la tierra mediante el apoyo (de base local) a los productores agrícolas, para que puedan ser capaces de mantener sus tierras para este fin”<sup>18</sup>.

16. Genaro Amaro Altamirano, “Recuperación del Entorno Natural del Municipio de Valle de Chalco Solidaridad (Propuesta de Acción)”, en *Cultural and Ecological Patrimony of Xico*, p. 25; citado en Alves, *The Return of a Lake*, p. 143.

17. Altamirano, “Recuperación del Entorno Natural”, en *Cultural and Ecological Patrimony of Xico*, 25; citado en Alves, *The Return of a Lake*, p. 143.

18. “Un Manifiesto por el agua” como está reproducido en Alves, *The Return of a Lake*, p. 168.



19.

Citado en Teobaldo Lagos, "The lake that disappears, the lake that emerges: *The Return of a Lake* by Maria Thereza Alves", (18 Septiembre 2013), <http://www.a-desk.org/highlights/The-lake-that-disappears-the-lake.html>. En este sentido, Alves es parte de un movimiento de artistas, junto con Jimmie Durham, cuya obra investiga la herencia colonial. Yo examino una generación más joven de artistas europeos que lo han hecho recientemente en mi libro *Return to the Postcolony: Specters of Colonialism in Contemporary Art*, Sternberg Press, Berlín, 2013.

La obra de Alves define así un proyecto de ecología y justicia social, no sólo en términos de representación, por ejemplo, en la forma en que se muestra a Noriega sufriendo en un infierno ardiente, sino también como una intervención museológica, como cuando su proyecto facilitó el viaje del director del Museo Comunitario, Don Genaro, a Colombes, España, en el año de 2012, para que pudiera entregar un informe sobre el papel central de Noriega en la destrucción ecológica de Chalco, y donar una copia del catálogo al director del Archivo de Indias y Museo de la Emigración. El gesto traduce la aparición del agua en un acto político de "regreso de lo reprimido", en una realidad histórica que, como observó Alves, representa "un momento excelente para que Europa se confronte con su historia colonial"<sup>19</sup>. Cuando el proyecto sea exhibido en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) en la ciudad de México en el verano del 2014, ofrecerá una excelente oportunidad adicional para que la capital reconsidere la situación destructiva de su medio ambiente y de sus políticas, y ojalá, para encontrar formas de apoyar a los movimientos como el de Chalco, que ofrecen un camino sustentable.

12 de junio de 2014



Genaro Amaro Altamirano, del Museo Comunitario del Valle de Xico, presenta el libro sobre la historia del lago de Chalco y Xico, *El retorno de un lago*, a Santiago González Romero, fundador y director del Museo de la Emigración en Colombres, Asturias. El Museo de la Emigración se instaló en la antigua villa de Íñigo Noriega Laso, que fue parcialmente construida con fondos procedentes de la desecación del lago de Chalco (foto: Maria Thereza Alves) / Genaro Amaro Altamirano of the Museo Comunitario del Valle de Xico presents the book about the history of Lake Chalco and Xico, *The Return of a Lake*, to Santiago González Romero, the founder and director of the Museo de la Emigración in Colombres, Asturias in Spain. The Museo de la Emigración is housed in the former villa of Íñigo Noriega Laso which was built partly with funds made with the desiccation of Lake Chalco (photo: Maria Thereza Alves)



La comunidad del valle de Xico reunida con Alves en 2009 para discutir su proyecto / The community of Valle de Xico met with Alves in 2009 to discuss her project (photo: Maria Thereza Alves)





## Xicoarte

Durante su visita a Kassel, en Alemania, en 2012, para la presentación de la obra *El retorno de un lago*, de Maria Thereza Alves, Genaro Amaro Altamirano percibió la importancia del arte contemporáneo en la sociedad. Al regresar a Xico, Altamirano amplió las funciones del Museo Comunitario para incluir el arte contemporáneo y el resultado fue el colectivo Xicoarte, fundado por la artista local Mariana Huerta Páez.



---

When he visited Kassel, Germany, in 2012 for the presentation of Maria Thereza Alves's work *The Return of a Lake*, Genaro Amaro Altamirano gained a better appreciation of the importance of contemporary art in society. On returning to Xico, Altamirano expanded the scope of the Museo Comunitario to include contemporary art, and the result was the Xicoarte collective, founded by local artist Mariana Huerta Páez.



De izquierda a derecha / From left to right  
1 - 3  
4 - 6  
7 - 9

1 - 2 Murales realizados por el colectivo Xicoarte.

3 Francisco Fernández, historiador y pintor mexicano, impartiendo un taller al colectivo Xicoarte, en el museo de Xico, que se ha trasladado temporalmente a un almacén, mientras se llevan a cabo los trabajos de rehabilitación de su sede.

4 La Fundación Kone de Finlandia visita el Museo de Xico acompañada de la comisaria Catalina Lozano (segunda por la izquierda), que llegó a Xico como asistente de María Thereza Alves para el proyecto *El retorno de un lago* en 2011.

5 La artista italiana Elisa Strinna realizando la introducción al taller que impartió en el Museo Comunitario de Xico.

6 Miembros del colectivo Xicoarte que participaron en la Bienal de las Américas de Denver, Colorado, en 2015.

Ariana Natali Aguilar Arrieta  
Neil Verdugo Mazariegos  
Stephany León Bringas  
Luis Ángel Verde Vázquez  
Abraham Gallegos González  
Daniel Rosas Solís  
Evelyn Martínez Cortés  
Juan José Ayala Fonseca  
Mariana Huerta Páez  
Juan Manuel Rodríguez Neri

7 Fernando Palma, artista del pueblo vecino de Milpa Alta imparte un taller sobre topónimos náhuatl en el Museo Comunitario.

8 - 9 Taller de la artista mexicana Nuria Montiel en el Museo Comunitario (foto: Arturo R. Jiménez).

---

1 - 2 Murals made by the Xicoarte collective.

3 Francisco Fernández, a Mexican historian and painter, leading a workshop for the Xicoarte collective at the Xico museum, which had temporarily moved into a warehouse while being refurbished.

4 Members of the Kone Foundation from Finland tour the Xico Museum, accompanied by curator Catalina Lozano (second from the left), who came to Xico as María Thereza Alves's assistant on the project *The Return of a Lake* in 2011.

5 Italian artist Elisa Strinna giving the introduction to her workshop at the Xico's Museo Comunitario.

6 Members of the Xicoarte collective who participated in the Biennial of the Americas, held in Denver, Colorado, in 2015.

Ariana Natali Aguilar Arrieta  
Neil Verdugo Mazariegos  
Stephany León Bringas  
Luis Ángel Verde Vázquez  
Abraham Gallegos González  
Daniel Rosas Solís  
Evelyn Martínez Cortés  
Juan José Ayala Fonseca  
Mariana Huerta Páez  
Juan Manuel Rodríguez Neri

7 Fernando Palma, an artist from the neighbouring town of Milpa Alta, gives a workshop on Nahuatl place names at the Museo Comunitario.

8 - 9 Workshop led by Mexican artist Nuria Montiel at the Museo Comunitario.

---

## Return of a Lake: Contemporary Art and Political Ecology in Mexico

T. J. Demos

For *The Return of a Lake*, Maria Thereza Alves's photographic and sculptural installation (first presented at DOCUMENTA (13), 2012), the Brazilian artist (long based in Europe) investigates the region of Chalco, just east of Mexico City. There, water, as if possessing a will of its own, has rebelled against human environmental degradation, colonial domination, and exploitative economic interests, and unexpectedly reappeared in recent decades. More than a century after its drainage to make way for farmland, the lake's return has helped inspire the imagination of a different world, one that is politically just, equitably resourced, and ecologically sustainable.

In 1985, water began emerging from the ground in Chalco, just after several wells were built to tap the aquifer and deliver water to the capital, which, expanding exponentially in recent years, has grown a voracious appetite for natural resources. As the liquid was withdrawn from subterranean cavities, the ground began descending, and by 2013 it had sunk some twelve meters from its level twenty years ago (descending approximately forty centimeters per year). Filling an area previously dedicated to agriculture, the emergent Tlahuac-Xico Lake has now become a substantial body of water—and a new source of conflict for regional disputes, real-estate interests, land-use policy, and competing water management systems.<sup>1</sup>

It is this conflict that is mapped in Alves's installation, comprising three dioramas that represent the Chalco area, among its diverse elements. These include: a scaled-down model of the lake region, showing its blue expanse

and bordering land developments; another of the nearby volcanic mountain now supporting ringed housing projects that extend the informal urbanism of Mexico City; and a reproduction of a lengthy section of the local canal, Río de la Compañía, which, used for waste disposal and notoriously plagued with inefficiency, regularly overflows during rainy seasons, pouring untreated sewage into local homes (when its walls broke in 2010, 18,000 people were forced to flee, as one of many descriptive cards explains included on the dioramas). While giant ramshackle pipes extend from the lake, indicating the interventionist technology of water extraction, the volcano appears in blazing eruption, as if responding angrily to humanity's treatment of the land (the eruption also refers to local tradition: belief has it that the Mesoamerican deity Quetzalcoatl, first documented in nearby Teotihuacan in the first century BCE, fled to safety from the Spanish by diving into the Xico volcano, where he now slumbers). Alves's models utilize a crafty folk aesthetic, employing a vernacular handmade style of construction reminiscent of presentations in the Museo Comunitario del Valle de Xico, with which the artist has collaborated for her research into the history of the area and its present troubles.

The visual argot speaks to the artist's politics of localism, posed against the forces of NAFTA-era globalization, forces that would see the Chalco area given over to further real-estate development, or recruited to service Mexico City's water needs, or in the meantime, abused as an informal trash dump and industrial waste site (the installation includes a selection of newspaper clippings that offer examples of ongoing governmental, industrial, and political threats to the region's ecology and the Museo Comunitario's existence). In this sense, Alves's recent work develops further her longstanding environmental-political commitments—in 1979 she created the Brazilian Information Center, which lobbied for human rights of indigenous peoples; in 1987, she co-founded the Partido Verde (Green Party) in São Paulo, Brazil; and she lived in Cuernavaca, Mexico during 1987–1994, with her partner and fellow artist Jimmie Durham, in part to extend her political-ecological agenda. In addition, *The Return of a Lake* builds on Alves's past artistic projects such as *Seeds of Change* (1999–ongoing), investigating the

botanical dissemination of seeds during the maritime trade of colonial and industrial modernity.<sup>2</sup> Finally, the project continues Alves's collaborative practice, joining together her work's exhibition on an international scale with a local social cause, forming an aesthetics of resistance that advances postcolonial justice, indigenous rights, and ecological sustainability.

The geological transformation of Chalco is, of course, only the most recent of a series of geographical changes stretching back to pre-colonial days, when the Valley of Mexico basin contained an ecology well balanced between lakes and land, between indigenous reproductive systems and the region's biodiverse flora and fauna. In the history that Alves has built, as represented in both her installation and the detailed, collaborative catalogue accompanying her artwork, she focuses on one figure in particular who brought about a substantial alteration of the region's habitat, verging on ecocide.<sup>3</sup> This was Íñigo Noriega Laso (1853-1923), a Spanish landowner and businessman living during the repressive regime of Mexican president Porfirio Díaz, whose modernizing projects brought about the brutal dispossession of indigenous lands.

A close friend of Díaz who had emigrated to Mexico in 1867, Noriega had no problem gaining the right to drain the lake—an ecosystem that had supported native life for thousands of years—and carried out the massive geo-engineering project between 1885 and 1903 to make way for agricultural lands to surround his opulent hacienda. Noriega soon became one of the country's richest men through his agro-industrial ventures, though he was forced to flee Mexico when the Revolution broke out in 1910, as we learn from Alves's and the Museo Comunitario's research presented in her 2012 catalogue.<sup>4</sup> In Spain, he is considered a heroic "indiano," celebrated to this day for his colonial entrepreneurialism in the Museo de la Emigración in Colombres (Asturias), housed in a mansion Noriega had built in 1906 (its façade is represented in a relief sculpture in Alves's installation).<sup>5</sup>

Importantly, Alves's research puts the lie to this triumphalist history, detailing how Noriega amassed his immense wealth

through the exploitation of Nahua *campesinos* and the destruction of the local habitat. As supported by evidence presented in various chapters of her catalogue—such as "Íñigo Noriega Laso: The Destroyer of My Pueblo" by Raymundo Martínez (a Chalca whose grandparents were expelled from San Martín, a village in Xico, by Noriega), and "Why the Indigenous People did Not Like Íñigo and Held Prejudices Against the Spanish"—Noriega has many strikes against him: he was responsible for the destruction of the viability of the indigenous community's livelihood, eradicating the lake's biodiverse ecology (including numerous species of birds and fish—for instance, in her installation, she includes a fish tank with axolotl fish, originally from Lake Chalco), and forcibly resettling native communities on inferior lands. Those who resisted he got assigned to military service or had killed, their houses burned, the displaced prohibited from cultivating traditional lands or collecting wood from local forests. Benefitting from corrupt arrangements with the Mexican government, Noriega had the country's military do his dirty work.<sup>6</sup>

It is for this reason that Alves presents a sculpture of Noriega in her installation showing him surrounded by flames, as if he were gazing at visitors from his everlasting position burning in hell—a form of socio-environmental and political justice that Alves's project delivers.<sup>7</sup> Yet Noriega's actions were only one episode, however significant and brutal, in the longer history of colonialism and capital's primitive accumulation, stretching back to the first conquests, and continuing today with contemporary neoliberal practices of capitalist enclosure, privatization of the commons, and resource extraction. As such, it reveals much about the contemporary situation of Mexico City's catastrophic ecology, which in many ways continues a neocolonial relation to land use, social relations, and resource exploitation under neoliberal capitalism.

Looking backwards, Chalco's fate at the hands of Noriega reverberates like an echo of Hernán Cortés's conquest and violent destruction of Tenochtitlan, the island city-state of the Aztecs situated on Lake Texcoco, connected at the time to Lake Chalco, in the Valley of Mexico. Established

over hundreds of years as sustainable agroecology, the Aztec's farming involved an ingenious system of *chinampas*, or floating water gardens that sensibly integrated organic materials and waste recycling for heightened fertility. (Diego Rivera provides an inspired, if idealized, portrayal of the pre-colonial capital at the Palacio Nacional de México, which strikingly contrasts with the urban sprawl of present-day Mexico City; and Alves's installation includes a watercolor diagram of the chinampas system.) After Hernán Cortés subdued the Aztecs by murdering the leadership, he went on to destroy their temple complex that represented the infrastructure of religious practice (its ruins lie today in the center of Mexico City), fill in the canals, demolish the *chinampas*, and begin the process of hispanicizing the land and people—a prefiguration of Noriega's later expropriation of indigenous lands and practices of ecocide.<sup>8</sup>

While Noriega receives special blame for Chalco's ecological devastation, Alves's project also addresses the entanglement of the region in contemporary political conflicts, which have created the conditions of further environmental stress. Situated between competing demands for water resources by both the Mexican state and the local municipality, Chalco's social demographic has been profoundly altered by NAFTA policies that have destroyed rural subsistence and small-scale commercial farming, driving urbanization and internal and international immigration (increasingly illegalized and militarily enforced) to explosive proportions.<sup>9</sup> NAFTA's disastrous result has been to eliminate subsidies to small farmers (but without corresponding subsidy cuts to US farmers), which has driven down wages, increasing poverty (by some nineteen million compared to twenty years ago) and economic inequality, and has left more than a million small farmers out of work. In addition to these stresses and the resulting weakening of the region's social fabric, commercial real estate interests threaten to develop the Chalco area further with poorly-constructed housing, developments with inadequate sewage treatment facilities and water management systems. The area is also influenced by corrupt politicians, which constrains local commitments to bringing land management in line with ecological criteria and social well-being.

In this regard, Alves's project defines a geological approach to this region that is simultaneously local and global, contemporary and historical, where the site of intervention represents “a teeming assemblage of exchange and interaction among the bio, geo, cosmo, socio, political, legal, economic, strategic, and imaginary.”<sup>10</sup> In sociological terms, there are numerous “actants”—not simply characters, but structural functions—that drive this narrative of conflict. Highlighting this complexity helps overcome the tendency to define social problems as uniquely caused by individual moral failure, as if humans are fully in charge of nature, and, conversely, allows us to see agency more accurately as driven by human-nonhuman assemblages<sup>11</sup>—which begins with Alves's suggestion that the lake has “returned” by an agency other than human. Yet avoiding the risks of new sociology's actor-network theory that potentially dissolves human responsibility for environmental change amidst the distributive agency of post-anthropocentric arrangements, Alves, along with figures like Genaro Amaro Altamirano (director of the Museo Comunitario of the Valley of Xico), does not loosen the grip on key agents like Noriega, or contemporary formations like neoliberal capitalism. Nor does her project miss the chance to celebrate the contributions of the numerous so-called “Heroes of the Lake,” who are singled out in portrait photographs surrounding the installation that show local community members like Altamirano and Martínez as agents of positive and progressive social and ecological transformation.

As such, Alves's project can be considered an artwork that redefines the possibilities of political ecology today, and which does so by contributing to Chalco's movement for environmental and social justice.<sup>12</sup> First, it helps to recover local cultural heritage and indigenous knowledge, using its own aesthetic presentation as a vehicle for substantial research, which also translates, develops, and amplifies the research of the Museo Comunitario. The museum not only presents an impressive display of local archeological objects that narrates a complex pre-Columbian history of the region (used extensively in community educational initiatives), but also operates to forward an agenda of positive social



and environmental transformation, which Alves's artwork advances further.

Commissioned for dOCUMENTA (13), the project entered the artworld's own site of institutionalized globalization, one marked by corporate influence and consumerist spectacle (and dependent on climate-changing, fossil-fueled transportation). Yet it did so to join with other critical positions included in the exhibition and its related publications, which opened up diverse and urgent cultural and political subjects—for instance, that of eco-activist Vandana Shiva, who, in her contribution to dOCUMENTA's publications wrote about *The Corporate Control of Nature*, advancing her struggle against India's neoliberal turn and the state's support for environmentally destructive mining, corporate appropriation of tribal lands, destruction of biodiverse habitats, and commodification of seeds by agribusiness and biotech firms, which finds resonance in Mexico's NAFTA-era context.<sup>13</sup> With its display of dioramas, photography and texts, Alves's installation scales up a local struggle to contest economic globalization and resource extraction, and relates that struggle to Chalco's colonial past, which raises critical consciousness to an international level. As such it offers a welcomed alternative to the artworld's recent fetishization of the generic and often depoliticized practice of "knowledge production," and proposes new possibilities of political-cultural solidarity around trans-local points of resistance to the project of neoliberalism.

In this sense, Alves's catalogue defines an expansive and collaborative research project that adds substantial material to the installation's range of meanings. Including numerous chapters written by Alves, and by other Chalca researchers, and documentary photographs of the region and its colonial history, the catalogue also reproduces facsimiles of several short information booklets produced by the Museo Comunitario del Valle de Xico. These booklets offer further historical research on diverse themes, including the geology of Chalco, the history of the museum's building, the poetry of the region's indigenous Nahuatl-speaking people, the politics of water, colonial history, and an account of the destruction of Xico's archaeological patrimony. Mobilizing this local

knowledge, the catalogue effectively develops Alves's mixed-media artwork into an impressive and interdisciplinary research project, an engaged activist monument, a multi-part grassroots collaboration, and an archive that supports critical knowledge production in relation to postcolonial history and Mexico's precarious ecology.

In the course of her investigation, Alves has revealed a fascinating genealogy: Noriega's hacienda, it turns out, was built in the same area as a former country estate of Hernán Cortés—architecturally linking the regimes of Spanish colonialism in the sixteenth century with the neocolonialism of the *Porfiriato*, the initial conquest of the Americas with industrial modernity's further incursions into indigenous land and labor. Adding to this stratified history, none other than Emiliano Zapata worked for Noriega at his mines in Tlalchichilpa, in the state of Guerrero, and his experience of exploitative working conditions and economic inequality lead to the Revolutionary uprising, when Noriega's mansion was occupied and turned into the general headquarters of Zapata's movement in the region.<sup>14</sup> "Today, that same mansion houses Museo Comunitario of the Valle de Xico, which actively defends the patrimony of indigenous culture," Alves writes.<sup>15</sup> When I visited the Museo Comunitario in October 2013, the museum's displays included a selection of framed photographs next to a painting of Daniel Rivera (the first president of the local *comisariado ejidal*), one showing Zapata, another depicting two masked Zapatistas (Subcomandante Marcos and "Comandanta" Ramona), a connection that establishes a radical political lineage that extends from Zapata's revolution to today's Zapatistas and their own current demands for indigenous autonomy, cultural dignity, and political rights in the Chiapas region (and in fact the Museum hosts Zapatista militants when they come through the Valle de Chalco). Even though the Museum is no revolutionary withdrawal from the state, its struggle for local self-determination, return to subsistence, greater autonomy, community solidarity, and ecological sustainability, resonates with the Zapatistas' insurgency.

In addition to revealing the terms of this ideological solidarity with past and present revolutionary and decolonization

struggles, Alves's project amplifies the contemporary political-ecological mission of Chalco's Museo Comunitario. It does so by reproducing concrete proposals to realize local claims for political self-determination, the recovery of the natural surroundings of the valley of Chalco, and sovereignty over local resources—against what the director of Museo Comunitario, Don Genaro, defines as “a capitalist dynamics” that “in its attempts to obtain the highest economic benefit possible does not refrain from putting into practice policies that result in the rape of the social resources of the nation and privatizing them for the benefit of a capitalist class.”<sup>16</sup> Reproducing and translating the booklet, *Cultural and Ecological Patrimony of Xico*, 2006, Alves's catalogue details proposals for “the sustainable use of natural resources,” and “a program for the orientation and management of the micro-basins in the Chalco-Amecameca area with the purpose of assuring the social use and usufruct of the resources for the original communities of the region.”<sup>17</sup> This program, as set out in this booklet, demands the participation of the population of the region's thirteen municipalities as “autonomous and self-managed” agents, in order to: create communal land committees for the purpose of reforesting the high areas of the hills and preventing further urban sprawl; provide education for local farmers in sloped crop cultivation; establish community-based water management organizations to counter real-estate industry privatization; restore the Xico lagoons; and promote recycling, rainwater collection, eco-education, and ecotourism with cantinas, lodgings and communal transport (avoiding resource-damaging predatory tourism).

In addition, the “Manifiesto for Water,” signed by representatives of the various boroughs surrounding

Mexico City, including Chalco, Xochimilco, Iztapalapa, and Milpa Alta, is reproduced in the catalogue. It demands a reorientation of water policies in the Valley of Mexico so that Lake Tláhuac-Xico serves local uses, its aquifer protected, flood damage reduced, and the Compañía and Amecameca rivers and canals restored—the goal being, ultimately, to “stimulate a sense of roots, of respect, and sustainable use and conservation of the land by supporting [locally based] agricultural producers so that they will be able to keep their lands for this purpose.”<sup>18</sup>

Alves's piece thus defines a project of ecological and social justice—not only in representational terms, for instance, in the way Noriega is shown suffering in a fiery inferno—but also as a museological intervention, as when her project facilitated the trip of the director of Museo Comunitario, Don Genaro, to Colombres, Spain, during 2012, so that he could deliver a report on Noriega's leading role in Chalco's ecological destruction, and donate a copy of the catalogue to the director of the Archivo de Indianos and Museo de la Emigración. The gesture translates the emergence of water into a political act of the return of the repressed, into a historical reckoning that, as Alves observed, presented “an excellent moment for Europe to face its colonial history.”<sup>19</sup> When the project is exhibited at the Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) in Mexico City in 2014, it will offer an additional excellent moment for the capital to reconsider the destructive terms of its environmental and political present, and, with hope, find ways to support initiatives like that in Chalco that offer a sustainable way forward.

June 12, 2014

1. Xico is a city in the State of Mexico, and is more or less coterminous with the municipal seat of Valle de Chalco Solidaridad municipality.
2. Alves describes the project, which began in Marseilles, France, as follows: "Seeds of Change is an investigation based on original research (no previous scientific studies exist on ballast flora in Marseilles) to unearth historical ballast sites and ballast flora while studying the emergent flora at the sites in the Port of Marseilles. This project raises questions on the parallels between the discourses of defining what epoch in the geographical history of place classifies its 'naturalness'? At what moment do seeds become native? What are the socio-political histories of place that classify the framework of belonging?" See *Maria Thereza Alves*, ed. Mai Tran (Nantes: Edition Beaux-Arts Nantes, 2013), in particular the essays by Jean Fisher ("The Importance of Words and Actions") and Catalina Lozano ("Stubborn Waste").
3. See Maria Thereza Alves, *The Return of a Lake* (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012).
4. This is corroborated through independent research: Noriega's interests included his agricultural enterprises in Xico, Colombres/Río Bravo, and La Sauteña in Tamaulipas; factories producing turpentine and resin (Río Bravo), textiles (Compañía Industrial La Guadalupe); tobacco (La Mexicana); mining (Compañía Minera Tlalchichilpa); and railroads (Ferrocarril Río Frío and Hidalgo). See the (generally uncritical) bibliographic entry at Texas Online Resources: <http://www.lib.utexas.edu/taro/utlac/00277/lac-00277.html>.
5. See Alves, "Some Points of View of Íñigo Noriega," *The Return of a Lake*, 149: "It is thought by the Museo de la Emigración in Íñigo's hometown of Colombres, Asturias, in Spain, and by his descendents in Mexico, that Íñigo was 'a great man' who was outstanding in his business due to his grand vision as an impresario." See also <http://www.archivodeindianos.es/>.
6. See Alves, "Why the Indigenous People did not like Íñigo and Held Prejudices Against the Spanish," in *The Return of a Lake*, esp. 151, and "Íñigo Noriega was Not a Good Man and was Bad to his Workers," 66–67.
7. As Alves writes: "In my research, I encountered a statement by an academic who hoped that Íñigo Noriega and his brother would burn forever in the fires of hell for the destruction that they had caused in Chalco." (Alves, "Some Points of View of Íñigo Noriega," 149.)
8. See Rebecca P. Brienen and Margaret A. Jackson, *Invasion and Transformation: Interdisciplinary Perspectives on the Conquest of Mexico* (Boulder: University Press of Colorado, 2008).
9. The North American Free Trade Agreement, inaugurated in 1994—in part inspiring the beginning of the Zapatista revolution—intensified neoliberal structural adjustment programs of the 1980s, including privatization of state industries and services, government deregulation, elimination of trade barriers, and social services related to health, education, and welfare. It also included the elimination of Article 27 of the Mexican Constitution, the Revolutionary guarantee of small plots to millions of Mexicans living in rural areas, and offering the land for sale to foreign firms and large plantations. See David Carruthers, "Indigenous Ecology and the Politics of Linkage in Mexican Social Movements," *Third World Quarterly*, vol. 17, no. 5 (1996); and "NAFTA at 20: Lori Wallach on U.S. Job Losses, Record Income Inequality, Mass Displacement in Mexico," *Democracy Now!* (January 3, 2014), [http://www.democracynow.org/2014/1/3/nafta\\_at\\_20\\_lori\\_wallach\\_on#](http://www.democracynow.org/2014/1/3/nafta_at_20_lori_wallach_on#).
10. Elizabeth Ellsworth and Jamie Kruse, eds., *Making the Geologic Now: Responses to Material Conditions of Contemporary Life* (Brooklyn: Punctum, 2012), 23.
11. Jane Bennett makes a similar point in Klaus K. Loenhart, "Vibrant Matter, Zero Landscape: An Interview with Jane Bennett" *GAM* 7 (2011), [www.eurozine.com/articles/2011-10-19-loenhart-en.html](http://www.eurozine.com/articles/2011-10-19-loenhart-en.html).
12. For more analysis of contemporary art and political ecology, see the special issue of *Third Text*, no. 120 (January 2013), which I guest edited on the subject.
13. On Indian political ecology, see Felix Padel and Samarendra Das, *Out of This Earth: East India Adivasis and the Aluminum Cartel* (New Delhi: Orient Blackswan, 2010), 575: "Activists in East India deserve to be seen as the grassroots cutting edge of worldwide movements against the 'death culture' of unbridled corporate growth." On dOCUMENTA (13), see T. J. Demos, "Gardens Beyond Eden: Bio-aesthetics, Eco-Futurism, and Dystopia at dOCUMENTA (13)," *The Brooklyn Rail* (October 2012): <http://www.brooklynrail.org/2012/10/art/gardens-beyond-eden-bio-aesthetics-eco-futurism-and-dystopia-at-documenta-13>; and Julian Stallabrass, "Radical Camouflage," *New Left Review* 77 (September/October 2012).
14. See Alves, *The Return of a Lake*, 69, 76. Also: "The Zapatistas took possession of the mine operated by [Noriega's] Compañía Minera

Tlalchichilpa where Emiliano Zapata had once worked, as well as Xico, Río Frío, and the Hacienda de Zoquiapam, exploiting the properties and appropriating the revenues and assets for themselves" (<http://www.lib.utexas.edu/taro/utflac/00277/lac-00277.html>).

15.

See Alves, "Íñigo Noriega was Not a Good Man and was Bad to his Workers," *The Return of a Lake*, 69.

16.

Genaro Amaro Altamirano, "Recuperacion del Entorno Natural del Municipio de Valle de Chalco Solidaridad (Propuesta de Acción)," in *Cultural and Ecological Patrimony of Xico*, 25; cited in Alves, *The Return of a Lake*, 143.

17.

ibid.

18.

"A Manifesto for Water," as reproduced in Alves, *The Return of a Lake*, 168.

19.

Cited in Teobaldo Lagos, "The lake that disappears, the lake that emerges: *The return of the Lake* by Maria Thereza Alves," (18 September 2013), <http://www.a-desk.org/highlights/The-lake-that-disappears-the-lake.html>. In this regard, Alves is part of a movement of artists, including Jimmie Durham, whose work investigates the colonial legacy; I examine a younger generation of European artists who have recently done this in my book *Return to the Postcolony: Specters of Colonialism in Contemporary Art* (Berlin: Sternberg Press, 2013).



***“When they come, flee,” said my Grandmother to my Mother.  
“When they come, flee,” said my Mother to Me, 2014***

*“Cuando vengan, huye”, le dijo mi abuela a mi madre.*

*“Cuando vengan, huye”, me dijo mi madre a mí*

Esculturas de bronce

40 × 24 × 24 cm y 40 × 19 × 17 cm

CORTESÍA DE LA ARTISTA Y GALERIE MICHEL REIN, PARÍS / BRUSELAS

Las obras más recientes de Maria Thereza Alves apelan directamente al contexto del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Ambas esculturas fueron realizadas a partir de huesos de una fruta común en Brasil, la yaca (*Artocarpus heterophyllus*: también conocida como “árbol del pan”, “panapén” y *jackfruit* en inglés), tras haber sido limpiados y “esculpidos” por la artista, en su boca. La yaca (originaria de la península de Malaca, en Asia) fue llevada por los portugueses a Brasil con la intención de cultivar un alimento barato y energético –su sabor está a medio camino entre el mango y la naranja–, que sirviese para abastecer al creciente número de esclavos africanos. Con el tiempo, el árbol de la yaca se ha extendido por grandes áreas del territorio brasileño y ha llegado a desplazar la flora autóctona en algunos bosques del país.

En Sevilla, Maria Thereza Alves ha escogido un lugar muy específico para instalar estas dos obras. Las ha situado en el jardín, al pie del centenario ombú que, según cuenta la tradición, fue plantado por Hernando Colón, hijo del legendario navegante y uno de los primeros traficantes de esclavos africanos hacia América. El simbolismo de este gesto adquiere especial relevancia si consideramos la trayectoria de Alves en su conjunto. Pocos lugares como la isla de la Cartuja son capaces de propiciar una relación tan estrecha y estimulante con su obra, basada en buena medida en la interacción entre el colonialismo y la ecología.



---

***“When they come, flee,” said my  
Grandmother to my Mother.  
“When they come, flee,” said my Mother  
to Me, 2014***

Bronze sculptures

40 × 24 × 24 cm and 40 × 19 × 17 cm

COURTESY OF THE ARTIST AND GALERIE MICHEL REIN, PARIS / BRUSSELS

Maria Thereza Alves's latest works speak directly to the context of the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Both sculptures were fashioned from the seeds of a common fruit in Brazil, the jackfruit (*Artocarpus heterophyllus*, a close cousin to the breadfruit tree, known as jaca in Portuguese), after having been cleaned and “sculpted” in the artist's own mouth. The jackfruit originated on the Malay Peninsula in Asia and was brought to Brazil by the Portuguese with the intention of cultivating it as a cheap, nourishing food source (its flavour is halfway between a mango and an orange) to sustain the growing African slave population. Over time, the jackfruit tree has spread across vast areas of Brazil, and in some forests it has even displaced the native flora.

In Seville, Maria Thereza Alves chose to install these two works in a very specific place. She situated them in the garden, at the foot of the centuries-old ombú tree which, according to legend, was planted by Ferdinand Columbus, son of the famous explorer Christopher Columbus and one of the first to traffic in African slaves bound for the Americas. The full symbolic significance of this location becomes apparent if we consider the entire corpus of Alves's work. Few places like the Island of La Cartuja are capable of establishing such a close and stimulating bond with her artwork, which is largely based on the interaction between colonialism and ecology.





1

## ***Metaplasmos, 2014***

Esculturas de bronce

50 × 28 × 24 cm, 57 × 39 × 17 cm y 50 × 45 × 16 cm

CORTESÍA DE LA ARTISTA Y GALERIE MICHEL REIN, PARÍS / BRUSELAS

Junto a las dos obras que se presentan en el exterior, al pie del ombú, se incluyen en la exposición otras tres esculturas de bronce, emplazadas en distintos puntos del espacio expositivo y tituladas *Coigbâcete recou*, *Aimõbucu* y *Aicoabeeng*. Estas tres obras representan distintos tipos de vainas y semillas. Los llamativos títulos de estas piezas son palabras del lenguaje tupí, una familia de cerca de 80 idiomas que todavía se hablan –aunque algunos están al borde de la desaparición– que se extiende entre la Amazonía y la Cuenca del Plata, en Argentina. El significado de cada una de las palabras es el siguiente: “La fuerza, como se suele decir, del bosque”, “Demorarse para posponer algo según el deseo de uno” y “Ofrecer algo a alguien como muestra de amistad o para una buena crianza”.



2



3

1 *Coigbâcete recou* (del tupí: la fuerza, como se suele decir, del bosque), 2014 / *Coigbâcete recou* (from Tupi: strength, as we say, comes from the forest), 2014

2 *Aimôbucu* (del tupí: demorarse para posponer algo según el deseo de uno), 2014 / *Aimôbucu* (from Tupi: lingering to postpone something according as one wishes), 2014

3 *Aicoabeeng* (del tupí: ofrecer algo a alguien como muestra de amistad o para una buena crianza), 2014 / *Aicoabeeng* (from Tupi: Offering something to someone as a token of friendship or for a good upbringing), 2014

---

## ***Metaplasmos*, 2014**

Bronze sculptures

50 × 28 × 24 cm, 57 × 39 × 17 cm, and 50 × 45 × 16 cm

COURTESY OF THE ARTIST AND GALERIE MICHEL REIN, PARIS / BRUSSELS

In addition to the two works installed in the exterior, next to the ombú tree, the show includes three other bronze sculptures located at different points in the exhibition space, entitled *Coigbâcete recou*, *Aimõbucu*, and *Aicoabeeng*.

These three pieces represent different kinds of seedpods and seeds. The unusual names of these pieces are words borrowed from Tupi, a family of nearly 80 languages still spoken today—though some are now on the verge of extinction—across a vast region between the Amazon and the basin of the River Plate in Argentina. The meaning of each title is as follows: “The strength, as we say, comes from the forest,” “Lingering to postpone something according as one wishes,” and “Offering something to someone as a token of friendship or for a good upbringing.”



## LISTADO DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES Y COLECTIVAS (1986-2016)

### LIST OF SOLO AND GROUP EXHIBITIONS (1986–2016)

*Incerteza viva [Live Uncertainty]*, curated by Jochen Volz.  
32nd Bienal de São Paulo, Brazil, 2016.

Vera List Center Prize for Art and Politics, The New School,  
New York City, 2016–2018.

*The Winter of Our Discontent*, curated by Jacopo Crivelli  
Visconti for the city project *Curated by\_Vienna 2016*. Galerie  
Martin Janda, Vienna, Austria, 2016.

*A Sense of History. The Video Art Collection of Neuer Berliner  
Kunstverein at Nordstern Video Art Center*, curated by Marius  
Babias and Kathrin Becker. Nordstern Videokunstzentrum,  
Gelsenkirchen, Germany, 2016.

*RéSUMÉ*. Associazione Culturale Carico Massimo, Livorno,  
Italy, 2016.

*Depois do Futuro*, curated by Daniela Labra. Escola de Artes  
Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, Brazil, 2016.

*How to Gather? Acting in a Center in a City in the Heart of  
the Island of Eurasia. 6th Moscow Biennale of Contemporary  
Art*, curated by Bart de Baere, Defne Ayas, Nicholas  
Schafhausen. Moscow, Russia, 2015.

*Why here?* (solo). Carico Massimo, Livorno, Italy, 2015.

*A queda do céu*, curated by Moacir dos Anjos. Paço das  
Artes, São Paulo, Brazil, 2015. Traveled to SESC Rio Preto,  
Brazil, 2016.

*A Special Curatorial Project with Rirkrit Tiravanija: The Way  
Things Go*. Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco,  
USA, 2015.

*Wake: The Flight of Birds and People and Seed Catcher*  
(solo). A commission at Al Serkal curated by Lara Khaldi in  
conjunction with Art Dubai, Dubai, United Arab Emirates,  
2015.

*El largo camino a Xico* (solo), curated by Pedro de Llano.  
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, CAAC, Sevilla,  
Spain, 2015.

*The Middle Sea*, curated by Claudia Zanfi (aMAZElab, Milan).  
Museo Madre, Naples, Italy, 2014.

*We are What We Lost*, curated by XIII OuUnPo Research  
Session. Artist as Bandeirante at Teatro Oficina and Rua dos  
Bandeirantes, São Paulo, Brazil, 2014.

*El retorno de un lago* (solo), curated by Cecilia Delgado  
and Cuauhtémoc Medina. Museo Universitario de Arte  
Contemporáneo (MUAC), Mexico City, Mexico, 2014.

*Mapping Asia*. Asia Art Archive, Hong-Kong, China, 2014.

*Beyond the Painting/Unrejected Wild Flora* (solo). Galerie  
Michel Rein, Paris, France, 2014.

*Vivre(s)*. Domaine départemental de Chamrande, Centre d'art  
contemporaine, Chamrande, France, 2014.

*Alternativa 2014: Everydayness*, curated by Beatrice Jossé  
and Aneta Szyłak. Wyspa Institute of Art, Gdansk, Poland,  
2014.

*Made by Brazilians—feito por Brasileiros*, curated by Marc  
Pottier. Cidade Matarazzo, São Paulo, Brazil, 2014.

*Cães sem Plumas*, curated by Moacir dos Anjos. Museu de Arte  
Moderna Aloisio Magalhaes, Recife, Pernambuco, Brazil, 2014.

*Extinction Marathon*, organized by Hans-Ulrich Obrist. Serpentine Gallery, London, United Kingdom, 2014.

*8th Berlin Biennale For Contemporary Art*, curated by Juan Gaitán. Berlin, Germany, 2014.

*Berlin Documentary Forum 3. New practices across disciplines*, curated by Hila Peleg. Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Germany, 2014.

*A Machine Desires Instructions as a Garden Desires Discipline*, curated by Catalina Lozano. MARCO, Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, Spain, 2013–14. Traveled to FRAC Lorraine, Metz, France, 2014, and Alhóndiga Bilbao, Bilbao, Spain, 2014.

*Mehr Licht*. Galerie Michel Rein, Paris, France, 2013–14.

*All About These... Ladies and Gentlemen*, curated by Fani Zguro in collaboration with Gallery On The Move. DOCVA Viafarini, Milan, Italy, 2013. Traveled 2014 to Co-Pilot, Istanbul, Turkey, to National Gallery of Arts, Tirana, Albania, to Soma México DF, Mexico, and to Studio Arte Gallery, Bucharest.

*Le Pont*, curated by Thierry Ollat. Le musée d'art contemporain de Marseille, Marseilles, France, 2013.

*Sakahàn: International Indigenous Art*, curated by Greg Hill, Candice Hopkins and Christine Lalonde. National Gallery of Canada, Ottawa, Canada, 2013.

*Second Sight*, curated by Deirdre McKenna. Stills Centre for Photography, Edinburgh, Scotland, 2013.

*The Exurban Vertigo and Myths*, curated by Irene Aristizábal. La Maison Rouge, Paris, France, 2013.

*Seeds of Change: A Floating Ballast Seed Garden (solo)*. Arnolfini, Bristol, United Kingdom, 2012–16.

*Par ces murs, nous sommes mal enfermés (solo)*, curated by Emmanuelle Chérel. Musée d'histoire de Nantes-

Château des Ducs de Bretagne, Nantes, France, 2012.

*Cinema Perigoso, Divino, Maravilhoso*. Museu da Imagem e do Som, São Paulo, Brazil, 2012.

*Modern Monsters/Death and Life of Fiction*, curated by Anselm Franke. Taipei Biennale, Taiwan, 2012.

*dOCUMENTA (13)*, curated by Carolyn Christov-Bakargiev. Kassel, Germany, 2012.

*Forte Piano: Le forme del suono*, curated by Achille Bonito Oliva. Auditorium Parco della Musica di Roma, Fondazione Musica per Roma, Italy, 2012.

*Tropicomania: the social life of plants*, curated by Mélanie Bouteloup and Anna Colin. Bétonsalon, Paris, France, 2012.

*Number Three. From home to the factory. Works from the Centre national des arts plastiques France*, curated by Pascal Beausse and Pascal Cassagnau. La Virreina-Centre de la Imatge, Barcelona, Spain, 2012.

*Heimatkunde*. Jewish Museum, Berlin, Germany, 2011.

*Garden Marathon*, organized by Hans-Ulrich Obrist. Serpentine Gallery, London, United Kingdom, 2011.

Artist in residency, Documenti Culturali, Molise, Italy, 2011.

*Other Possible Worlds*. NGBK Berlin, Germany, 2011.

*¿Tierra de Nadie?/No Man's Land?*, curated by Catalina Lozano. Centre Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz, Spain, 2011.

*Close Encounters: The Next 500 Years International Exhibition of Contemporary Indigenous Art*, curated by Candice Hopkins, Steve Loft, Lee-Ann Martin, Jenny Western. Plug In Institute of Contemporary Art, Winnipeg, Manitoba, Canada, 2011.

*Léger tremblement du paysage*. Collection départementale d'art contemporain, Neuilly-sur-Marne, France, 2011.

*Ground Level*, curated by Kit Hammonds. Hayward Touring Exhibit, United Kingdom, 2011.

*Critical Fetishes*, curated by Cuauhtémoc Medina. Centro de Arte 2 de Mayo, Madrid, Spain, 2010. Traveled to Museo de la Ciudad de México, Mexico, 2011.

*Há sempre um copo de mar para um homem navegar (There is always a cup of sea to sail in)*, curated by Moacir dos Anjos and Agnaldo Farias. 29th São Paulo Biennial, São Paulo, Brazil, 2010. Traveled to Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brazil, 2011.

*Strange Comfort (afforded by the profession)*, curated by Adam Szymczyk. Kunsthalle Basel, Switzerland, 2010.

*The World in Your Hand*, curated by Miya Yoshida. Kunsthhaus Dresden, Germany, 2010.

*SuperEco*, curated by Angelo Capasso, Emanuela Nobile Mino, Edicola Notte. Aranciera Dell'ex Semenzaio Di San Sisto, Rome, Italy, 2010.

*Da sopra giù nel fossato*, curated by Achille Bonito Oliva. Castello Svevo, Bari, Italy, 2010.

*En miroir*. Crac, Alsace, France, 2010.

*Consumer*. Palais de Tokyo, Paris, France, 2009.

*On the Importance of Words, A Sacred Mountain (stolen), and the Morality of Nations (solo)*, curated by Jürgen Bock. Lumiar Cité, Lisbon, Portugal, 2009.

*Seeds of Change (solo)*. Mirta Demare Gallery, Rotterdam, Netherlands, 2009.

*The Spectacle of the Everyday: 10th Biennale de Lyon*, curated by Hou Hanru. La Sucrière, Lyon, France, 2009.

*Everything has a name, or the potential to be named*, curated by Catalina Lozano and Anna Colin. Gasworks, London, United Kingdom, 2009.

*Constructed Landscapes (solo)*. Galerie Michel Rein, Paris, France, 2009.

*Camere 7: Gülsün Karamustafa, Cesare Pietroiusti, Maria Thereza Alves*. RAM radioartemobile, Rome, Italy, 2008.

*Space, Earth, Wo/Men. In the Age of Atom Smasher and Space Tourism*, curated by Silke Opitz. ACC Galerie Weimar, Weimar, Germany, 2008-09.

*The Third Guangzhou Triennial: Farewell to Post-Colonialism*, curated by Sarat Maharaj. Guangzhou, China, 2008.

*Manifesta 7*, curated by Adam Budak with Anselm Franke and Hila Peleg. Trento, Italy, 2008.

*Berlin Film Festival*. Berlin, Germany, 2008.

*Green-Washing*, curated by Max Andrews and Mariana Cánepa Luna. Fondazione Sandretto, Turin, Italy, 2008.

*A Stake in the Mud, A Hole in the Reel. Land Art's Expanded Field: 1968-2008*, curated by Mariana Cánepa Luna and Max Andrews. Museo Tamayo, Mexico City, Mexico, 2008. Traveled to Museo de Arte Contemporánea de Vigo, Spain; Kunsthalle Basel, Switzerland, and CAAC, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, Spain, 2008.

*Prague Biennale*, curated by Pascal Beausse. Prague, Czech Republic, 2008.

*A Globale Multitude in the Rotonde*, curated by Hou Hanru. Luxembourg, 2007.

*Port City (Seeds of Change: Bristol)*. Arnolfini Gallery, Bristol, United Kingdom, 2007.

*Portraits*. Galerie Michel Rein, Paris, France, 2007.



- What Is the Color of a German Rose?* (solo). Kunstsammlung, Gera, Germany, 2007.
- Stance and Happenstance* (solo), curated by Miya Yoshida. Ursula Walbroel Gallery, Dusseldorf, Germany, 2007.
- Cuauhnahuac*, curated by Adam Szymczyk. Basel Kunsthalle, Basel, Switzerland, 2006.
- Invisible Landscapes*. Kunsthalle, Lund, Sweden, 2006.
- Public Art*. Saint Poelten, Austria, 2006.
- Wherever We Go/Ovunque andiamo*, curated by Hou Hanru. PAC, Milan, Italy, 2006. Traveled to San Francisco Art Institute, USA, 2007.
- Videopassages*, curated by Michele Robecchi. Milan, Italy, 2006.
- Care Of*. Milan, Italy, 2006.
- Precisely Here, Sort of*, workshop. Kunstakademie, Copenhagen, Denmark, 2005. Exhibited in *Efterarsudstilling*. Charlottenborgs Museum, Copenhagen, Denmark, 2005.
- Displaced*, curated by Kathrin Becker. Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, Germany, 2005.
- Seeds of Change: Dunkirk* (solo). Musee Portuaire, Dunkirk, France, 2005.
- Inadequate Responses*. CEAAC, Strasbourg, France, 2005.
- Emergency Biennale*, curated by Evelyne Jouanno. Chechnya and Palais de Tokyo, Paris, France, 2004–06.
- Evidence*, curated by Sandra Cattini. La Chaufferie, Strasbourg, France, 2005.
- Circa Berlin*, curated by Simon Sheikh and Elisabeth Delin Hansen (assisted by Maria Bech, Kristine Lindberg Sørensen). Contemporary Art Center Copenhagen, Denmark, 2005.
- L'universel? Dialogue avec Senghor/Universalism at Stake*, Joal-Fadiouth, Senegal, curated by Marie Thérèse Champesme. Traveled to Université Cheikh Anta Diop, Dakar; Fort des Dunes, Leffrinckoucke; Culturgest, Lisbon.
- Tätig Sein*. NGBK, Berlin, Germany, 2004.
- Hortus (Seeds of Change: Liverpool)*, curated by Thomas Trevor. Liverpool Biennale, United Kingdom, 2004.
- Seeds of Change: Exeter/Topsham* (solo). SpaceX, Exeter, United Kingdom, 2004.
- 2nd Echigo Tsumari Art Triennial*. Japan, 2003.
- Future*. Art Space, Sydney, Australia, 2003.
- Thing-process* (solo). Galerija Miroslav Kraljević, Zagreb, Croatia, 2003.
- Salon des refuses*. Fondazione Bevilacqua La Masa, Venice, Italy, 2003.
- Rest in Space*. Kunstnernes Hus, Oslo, Norway, 2002. Traveled to Kunsthaus Bethanien, Berlin, Germany, 2002.
- Werkleitz Biennale*. Tornitz/Werkleitz, Germany, 2002.
- Edito-Inedito*. Zerynthia, Paliano, Italy, 2002.
- Een raadsel voor Zoersel*, curated by Edith Doove. Zoersel, Belgium, 2002.
- Artist in Residency at HIAP, Helsinki, Finland, 2002.
- 4FREE*, curated by Waling Boers. Büro Friedrich, Berlin, Germany, 2001.
- Empathy (Seeds of Change: Reposaari)*, curated by Marketta Haila. TaideMuseo, Pori, Finland, 2001.

*Markers*, curated by Ryszard Waśko. 49th Venice Biennale, Venice, Italy, 2001.

*Insite*. San Diego, United States, and Tijuana, Mexico, in collaboration with Diego Gutiérrez, 2000.

*The Third Margin* (solo), curated by Jen Budney. Gallery 101, Ottawa, Canada, 2001.

*Pleasure Garden, Lustwarande*, curated by Chris Driessen and Marianne Brouwer. Tilburg, Netherlands, 2000.

*La Ville, Le Jardin, La Memoire*, curated by Carolyn Christov-Bakargiev. Villa Medici, Rome, Italy, 2000.

*Construction in Process VII—This earth is a flower*, curated by Ryszard Waśko. Bydgoszcz, Poland, 2000.

*Heimat Kunst*, curated by Michael Thoss and Sabine Vogel. Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Germany, 2000.

*Free Space*. NICC, Antwerp, Belgium, 1999.

*Invisible City*. Marres, Maastricht, Netherlands, 1999.

Artist in Residence at Jan van Eyck Academie, Maastricht, Netherlands, 1999–2000.

Awarded DAAD grant for the realization of *Wake*, Berlin, Germany, 1999.

*Jars III*. Kunstcentrum, Sittard, Netherlands, 1999. A group of artists live and work together for two weeks.

*Aux armes... etc.*, curated by Dirk Snauwaert. Künstlerwerkstatt Lothringer Strasse, Munich, Germany, 1998.

*Perceptions nomades/espaces urbains*. Ateliers d'Artistes, Marseilles, France, 1997.

*Spirit Line*. An investigation of the effects of temperature, gravity, vibrations, and lurches in New York City Subway on

*bottles of spirits*. New York City, USA, 1997.

*Steirischer Herbst*. Graz, Austria, 1996.

*O° O°* (solo). Pooter Gallery, Antwerp, Belgium, 1996.

*Urban Experience*. Beursschouwburg, Brussels, Belgium, 1995.

*Le Mur de Paris* (solo), curated by Hou Hanru and Evelyne Jouanno. An investigation exhibited in the shops of Paris, France, 1995.

*Time Festival*. Ghent, Belgium, 1995.

*“As a lexicographer, I am always aware that words are the daughters of earth, but objects are the sons of heaven,” Samuel Johnson* (solo), curated by Dirk Snauwaert. Boxx, Brussels, Belgium, 1995.

*Beelden Buiten*, curated by Bart de Baere and Piet Vanrobaeys. Tiel, Netherlands, 1994. *The Boat and the Island*, a table, a pool of water and photographs.

*Jonge Kunst uit Mexico*, curated by Bart de Baere and Piet Vanrobaeys. Hasselt, Netherlands, 1994.

Proposed, along with Diego Gutiérrez and José Miguel Casanova, to use the 10,000 USD in funds for our project to invite ten artists to go to the beach in Baja California, Mexico, for two weeks to talk, no physical manifestations of art was to be made. The discussions around this proposal resulted in the break-up of the artist-collective Temístocles 44. The remaining members used these funds for a competitive painting exhibit. Temístocles 44, Mexico City, 1994.

*Calma*. Temístocles 44, Mexico City, Mexico, 1994.

*Nowhere* (solo). Central Space Gallery, London, United Kingdom, 1993. Traveled to Mercer Union Gallery in Toronto, Canada, 1994.

Temístocles 44. An artists's collective in Mexico City, Mexico, member 1993–94.

*Amatlán* (solo). A project concerning time and space in the mountain village of Amatlán in Mexico, 1993.

*In Transit*, curated by France Morin, Kostas Gounis and John Jeffries. The New Museum of Contemporary Art, New York City, United States, 1993.

*Ante América*, curated by Carolina Ponce de León, Rachel Weiss, and Gerardo Mosquera. Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, Colombia. Traveled to Caracas, New York, San Diego, San Francisco, Kansas and San José de Costa Rica, 1992–94.

*Barra/Barre* (solo). An installation on the banks of the Paraguay River on the border between Bolivia and Brazil in 1992, in collaboration with Lyne Lapointe.

*Edge Bienale*. Madrid and London, 1992.

*Chico Mendes. Los anti-héroes y la ley de la gravedad* (solo). Cultural Institute of Brazil, Mexico City, Mexico, 1991.

*Post-Eldorado Amazonas* (solo). Casa del Lago, Mexico City, Mexico, 1991.

Eco-Sindical Conference of the Força Sindical (third largest union in Brazil), co-organizer. São Paulo, Brazil, 1991.

*No Soy Su Madre* (solo). La Estación Gallery, Cuernavaca, Mexico, 1990.

*Intimate Museum*, curated by Fred Wilson. Council of the Arts, New York City, USA, 1990.

*Savoir Faire, Savoir Vivre, Savoir Être*. Centre International d'Art Contemporain, Montreal, Canada, 1990.

*Grito*. La Estación Gallery, Cuernavaca, Mexico, 1990.

La Estación. Artists's collective founded by Anastasio Acevedo, Cuernavaca, Mexico, member, 1990s.

Espacio Verde, an ecology group in Cuernavaca, Morelos, founded in 1989 by Armando Mojica Toledo, member in the 1990s.

*Narrativa* (solo). Jardín Borda, Cuernavaca, Mexico, 1989.

Alves was able to introduce indigenous issues for the first time in the program of the Green Party of São Paulo in 1988.

Partido Verde (Green Party in São Paulo, Brazil). Founding member in 1987 and representative to the USA and Mexico.

*SELF-Portraits*, curated by Corinne Jennings and Jo Overstreet. Kenkeleba House, New York City, USA, 1986.

*2nd Bienal de la Habana*, curated by Lilian Yanes and the team at the Wilfredo Lam Center, which included Gerardo Mosquera. Museo Nacional de Bellas Artes, Havana, Cuba, 1986.

*The Ego Show*. Minor Injury Gallery, New York City, USA, 1986.

*Isolation and Identity*. Minor Injury Gallery, New York City, USA, 1986.

*Ruins of Revolution*. Minor Injury, gallery founded by Mo Bahc and Sam Binkley in Brooklyn, USA, 1986.

### **Actividades artísticas y políticas mientras se formaba en el instituto y la escuela de arte en Nueva York**

**Artistic and political activities while attending high school and then art academy in New York**

*Freedom Within*, curated by Maria Thereza Alves. An exhibition of the work of Alfredo Jaar and Juan Sánchez at Stonybrook University, New York, USA, 1985 (catalogue essay).

*Art Myth and History at Work: Central American Today*, curated by Maria Thereza Alves, Daniel Flores y Ascencio, Lucy Lippard, Marcia Smith, and Brian Wallis. The Museum of Contemporary Hispanic Arts, New York City, USA, 1985.

Bucknell Fellowship for Younger Poets, Bucknell University, PA, USA, 1985.

Academy of American Poets, New York City, Award for Young Poet 1984 & 1985.

*Artists's Call Against U.S. Intervention in Central America*, curated by Maria Thereza Alves. The Houghton Gallery, New York City, USA, 1984.

*Dimensions in Dissent*, curated by Corinne Jennings and Joe Overstreet. Kenkeleba Gallery, New York City, USA, 1984.

*Luchar*. Taller Latinoamericano, New York City, USA, 1982.

Partido dos Trabalhadores (PT-Workers' Party of Brazil).  
Liason for the PT in USA during 1981.

Brazilian Information Center. Founder and president of this NGO which tracked and published a list of human rights abuses committed by the Brazilian dictatorship, lobbied Church and political groups in New York and Washington for legislation against Brazilian government, 1980–81. Also organized the tour for a member of the Metalworker's Union of the ABC region of São Paulo in USA.

Caribbean and Latin America Solidarity Project (CLASP).  
Founding member, New York, USA, 1980.

International Indian Treaty Council. NGO at the United Nations in New York. Representative to Central and South America from 1978–79. Presentation on human rights abuses of the indigenous population in Brazil at the UN Human Rights Conference in Geneva, 1979.



## BIBLIOGRAFÍA

### BIBLIOGRAPHY

#### TEXTOS Y PUBLICACIONES DE MARIA THEREZA ALVES (1980-2016)

TEXTS AND PUBLICATIONS BY MARIA THEREZA ALVES (1980–2016)

#### Catálogos y libros de arte

Catalogues and Artist Books

*Why Here?* Edited by Carico Massimo, Livorno: Debatte Editore, 2016.

*Wake: The Flight of Birds and People.* Dubai: Art Dubai Fair LLC, 2015.

*Folio 019: El retorno de un lago/The Return of a Lake.* Mexico City: Museo Universitario de Arte Contemporáneo, 2014.

*Maria Thereza Alves.* Nantes: Editions Beaux-Arts Nantes, 2013.

*Los Héroes del Lago/The Heroes of the Lake.* Berlin: published in conjunction with dOCUMENTA (13), 2012.

*El regreso de un lago/The Return of a Lake.* Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012.

*What Is the Color of a German Rose?/Welche Farbe hat eine Deutsche Rose?* Ed. by Holger Saupe and Silke Opitz. Gera: Kunstsammlung Gera, 2007.

*Inadequate Response* (with Jimmie Durham). Strasbourg: CEAAC/Le Chaufferie, 2005.

*Thing-Process.* Zagreb: Galerija Miroslav Kraljević, 2003.

*Wake. A project for Berlin by Maria Thereza Alves.* Berlin: published in conjunction with the exhibition *4FREE* at Büro Friedrich, Berlin, 2001.

*Back to the Water.* Maastricht: published in conjunction with the residency at Jan van Eyck Academie, Maastricht, Netherlands, 2000.

*The reflection of my neighbor's window. A project by Maria Thereza Alves for the Jeker River on Grote Looiersstraat,* Maastricht: published in conjunction with the residency at Jan van Eyck Academie, Maastricht, Netherlands, 2000.

*Changing of the Guard.* Published in conjunction with the exhibition *Free Space* (NICC, Antwerp, 1999), Maastricht, 1999.

*Minus One Dimension: Zinneke Reflections.* Published in conjunction with the exhibition *Urban Experience* (1995), Brussels, 1997.

*A Brief History of Colonialism* (with Peter Weibel). Graz: published in conjunction with the exhibition *Inclusion/Exclusion*, Steirischer Herbst, 1996.

*Nowhere.* London: The Central Space, 1993.

*Post Eldorado Amazonas.* Mexico: Galería del Lago, 1991.

*Chico Mendes. Los anti-héroes y la ley de la gravedad.* México DF: Centro de Estudios Brasileños de la Embajada de Brasil, 1991.

*No soy su madre.* Cuernavaca: Galería La Estación, 1990.

#### Selección de artículos y ensayos

Selected essays and articles

"Fair Trade Heads: A Conversation on Repatriation and Indigenous Peoples with Maria Thereza Alves, Candice Hopkins, and Jolene Rickard." *South As A State of Mind*, no. 7 (documenta 14, #2), Spring/Summer, 2016.

"A Shift in the Axis," an essay on the installation *Sandwich* by Rosaria Iazetta at Galleria E23, Naples, Italy, 2016, (unpublished typescript).

- "Cannibalism in Brazil since 1500/Canibalismo no Brasil desde 1500," *Fórum permanente*, no. 4 (2013): <http://www.forumpermanente.org/revista/numero-4/textos/canibalismo-no-brasil-desde-1500>.
- "Trying to Connect," *Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica, trasformazione sociale*, edited by Gabi Scardi. German edition. Torino: SusaCulture, 2011.
- "No Brazil Without Us" (with Jimmie Durham), in *Land, Art. A Cultural Ecology Handbook*, edited by Max Andrews. London: Royal Society for the encouragement of Arts, Manufactures & Commerce, 2006.
- "And The Rest Remains Alien...", *Heim Again: Identity, Ideology & Geography*. Bergen: Kunsthøgskolen Bergen, 2005.
- "O Tapaaxamo" and "Le Pont des Regards. An installation by Kan-Si," *Art Actuel du monde islamique*, no. 6 (March 2004): <http://www.universes-in-universe.de/islam/fra/2004/02/senegal/index.html>.
- "I Hate I Love Lucy," *Reverberations: Tactics of Resistance, Forms of Agency in Trans/Cultural Practices*. Edited by Jean Fisher. Maastricht: Jan Van Eyck Academie Editions, 2000.
- "Saat des Wandels," *Springerin* 5, vol. 4 (1999).
- "What Happened," *Indoor*, Edizioni Charta: Milan, 1999.
- "Expanding Confusions: Native Americans and Ecology" (with Jimmie Durham), *American Visions/Visiones de las Américas: Artistic and Cultural Identity in the Western Hemisphere*. New York: Allworth Press, 1994.
- "Viva-fying the Other," *Third Text: Third World Perspectives on Contemporary Art and Culture*, no. 26 (1994).
- "Nothing Works Out Right (Except Sometimes Almost)," *Whitewalls: A Journal of Language and Art*, no. 33/34 (1994).
- "21 de Noviembre de 1993," *Alegria: Boletín Trimestral de Temístocles* 44. Mexico City: Temístocles 44, 1993.
- "Complaints and Discoveries" (with Jimmie Durham), *Lusitania: A Journal of Reflection and Oceanography* 5 (Fall 1993).
- "Lo que debería suceder y no pasa," *La Jornada* (Mexico City) and *Boletín de Curare* (Mexico City), September 21, 1993.
- "Utopia: A Photo Text," *Third Text: Third World Perspectives on Contemporary Art and Culture*, no. 21 (Winter 1992–93).
- "Recovering My History: Butia, Brazil: A Journal in Photos and Words," *IKON: Creativity and Change* 2, no. 4 (1985).
- "Freedom Within," *Freedom Within: Paintings by Juan Sánchez, Installation by Alfredo Jaar*. New York: The Fine Arts Center Art Gallery, 1985. Exhibition catalogue.
- "I Discover Gabriel García Márquez," *Art and Artists* 12, no. 8 (1983).
- "The Making of Brazil's Pixote," *Guardian*, November 11, 1981.
- "Pixote Brazilian Society in Focus," *Guardian*, November 11, 1981.
- "Brazil Union Leaders Convicted," *Guardian*, March 11, 1981.
- "250,000 Metalworkers end 6-week strike in Brazil," *Guardian*, May 28, 1980.
- "Behind Brazil's Economic Miracle," *Guardian*, April 23, 1980.
- "Clear View of Brazil Indians," *Guardian*, April 6, 1980.

## Poesía publicada

### Poetry published

*Third Annual College Poetry Anthology*, Nashville: Randall House Publishing, 1985.

*Stake* 1, no. 2 (1985).

## TEXTOS Y RESEÑAS SOBRE MARIA THEREZA ALVES (1985–2016)

### TEXTS AND REVIEWS ON MARIA THEREZA ALVES (1985–2016)

T. J. Demos, “¡Ya basta!: Ecologies of Art and Revolution in Mexico,” in *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Berlin: Sternberg Press, 2016.

Teobaldo Lagos Preller, “Wake, de Maria Thereza Alves: Palabra y Proceso Vegetal, Saberes en Expansión,” in *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo* 3, no. 1 (2015).

Max Andrews, “Maria Thereza Alves: El largo camino a Xico,” *Frieze Magazine* (issue 170), London, April 2015.

Miguel Amado, “Critics’ Picks: Maria Thereza Alves,” *Artforum* (June 2015): <http://artforum.com/picks/id=52014>.

Juan Bosco Díaz-Urmeneta, “Ya sólo preocupa producir a gran escala,” *El País*, Madrid, February 14, 2015.

T. J. Demos, “El regreso de un lago: arte contemporáneo y ecología política en México,” *Revista Rufián* (January 2014): <http://rufianrevista.org/?portfolio=el-regreso-de-un-lagoarte-contemporaneo-y-ecologia-politica-en-mexico>.

Teobaldo Lagos, “El lago que desaparece, el lago que emerge: *The Return of a Lake* de Maria Thereza Alves,” *A\*Desk*, September 18, 2013: <http://www.a-desk.org/highlights/El-lago-que-desaparece-el-lago-que.html>. “Alves at dOCUMENTA (13),” in *Public: Art, Culture, Ideas*, no. 47 (2013).

Jean Fisher, “The importance of words and actions,” catalogue essay in *Maria Thereza Alves*, Nantes: Editions Beaux-Arts Nantes, 2013.

Emmanuelle Chérel, “They want it,” catalogue essay in *Maria Thereza Alves*, Nantes: Editions Beaux-Arts Nantes, 2013.

Catalina Lozano, “Stubborn Waste,” catalogue essay in *Maria Thereza Alves*, Nantes: Editions Beaux-Arts Nantes, 2013.

Emmanuelle Chérel, “Iracema (de Questembert),” catalogue essay in *Maria Thereza Alves*, Nantes: Editions Beaux-Arts Nantes, 2013.

Cuauhtémoc Medina, “Una Documenta más...” *Reforma* (Mexico City), June 20, 2012.

Guilia Grechi, “The Museum of European Normality: Contemporary Art and the Visual Construction of Europe,” in Beatrice Ferrara (ed.), *Cultural Memory, Migrating Modernity, and Museum Practices*, Milan: Mela Books, 2012.

Viviana Gravano, “Space is a doubt: Coltivare Nuove Relazioni: Maria Thereza Alves, *Seeds of Change* e *Wake*,” *Roots & Routes* 1, no. 4 (2011): [http://www.roots-routes.org/?page\\_id=15250](http://www.roots-routes.org/?page_id=15250).

Denis Grünemeier, “*What Is the Color of a German Rose and Wake*,” in Inka Bertz/Jüdisches Museum Berlin (ed.), *Heimatkunde: 30 Künstler blicken auf Deutschland*. Munich/Berlin: Hirmer Verlag/Jüdisches Museum Berlin, 2011.

Claudia Zanfi, “*Seeds of Change*: Interview with Maria Thereza Alves,” in *Arte e criteria* 61 (Winter 2009/2010): [http://www.artecritica.it/archivio\\_AeC/61%20AeC/interviste\\_2.html](http://www.artecritica.it/archivio_AeC/61%20AeC/interviste_2.html).

Pascal Beausse, “The Ecosophy of Maria Thereza Alves,” Press text. Paris: Galerie Michel Rein, 2009.

Nick Mauss, “Maria Thereza Alves. *Wake*, 2001,” *Artforum* (March 2008).



- Jean Fisher, "Maria Thereza Alves. Migration's Silent Witness," in Nicky Coutts and Simon Read (eds.), *Plot. Confluens Three*. London: Middlesex University/Fine Art Research Publications, 2008.
- Silke Opitz, "Beetroot Baroque. Vegetables from Germany—It's a Matter of Taste," in Kunstsammlung Gera (ed.), *Maria Thereza Alves. What Is the Color of a German Rose?/Welche Farbe hat eine deutsche Rose?* Gera: Kunstsammlung Gera, 2007. Exhibition catalogue.
- Jen Budney, "The Artist And Where She's At. Reflections on *What Is the Color of A German Rose?* and Other Videos by Maria Thereza Alves," in Hou Hanru, and Gabi Scardi (eds.), *Wherever We Go. Art, Identity, Cultures in Transit/Ovunque andiamo. Arte, Identità, Culture in Transito*. Milan: 5 Continents Editions, 2006.
- Jen Budney, "Thing-Process," in *Thing-Process/Stvar-Proces*. Zagreb: Galerie Miroslav Kraljević, 2003. Exhibition catalogue.
- Jen Budney, "Lines Converging: The Urgent Ethnography of Maria Thereza Alves's Brazilian Recipes," unpublished typescript. Ottawa, Ontario, 2000.
- Thierry Lagrange & Koen Broucke, "Good Shows," *Images*, no. 1 (1997).
- Joe Scanlan, "Sensing the Zinneke," in *Minus One Dimension: Zinneke Reflections*, Brussels: Beurs Schouwburg, 1997. Exhibition catalogue.
- Piet Coessens, "A Texture of Wounds," in *Minus One Dimension: Zinneke Reflections*, Brussels: Beurs Schouwburg, 1997. Exhibition catalogue.
- Luk Lambrecht, "Zoeken naar het Middelpunt," *De Morgen* (Brussels), September 27, 1996.
- Holthof & Ruyters, "00," *Knack* (Brussels), October 9, 1996.
- Guy Brett, "Nowhere," in *The Central Space* (ed.) *Nowhere*, London: The Central Space, 1993. Exhibition catalogue. Republished in Portuguese in: Guy Brett, *Brasil Experimental. arte/vida: proposições e paradoxos*, Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.
- Luis Camnitzer, "Ante América," *Ante América*. New York: Queens Museum of Art, 1992. Exhibition catalogue.
- Marcela García Machuca, "Meten a regios en su travesía," *El Norte* (Monterrey), October 6, 1992.
- Ana Maria Longi, "Chico Mendes no es propiedad intelectual," *Excelsior* (Mexico City), September 12, 1991.
- Carlos Martínez Rentería, "Chico Mendes y los anti-héroes," *El Universal* (Mexico City), September 12, 1991.
- Marco Lara Klahr, "No tan roja," *El Financiero* (Mexico City), September 9, 1991.
- Ángela Abelleira, "Hay tantos ecologistas que su lucha hoy devino en utopía," *La Jornada* (Mexico City), March 3, 1991.
- Marco Antonio Rueda, "Post Eldorado Amazonas," *El Universal* (Mexico City), March 5, 1991.
- José Springer, "Muchas nueces, poco ruido," *UnoMásUno* (Mexico City), January 12, 1991.
- Merry Mac Masters, "Amazonas," *El Nacional* (Mexico City), March 7, 1991.
- Jimmie Durham, "La continua búsqueda por la Utopía," in *Post Eldorado Amazonas*, Mexico City: Galería del Lago, 1991. Exhibition catalogue.
- Oliver Debroise, "Maria Thereza Alves," in *Post Eldorado Amazonas*, Mexico City: Galería del Lago, 1991. Exhibition catalogue.

José Springer, "No soy su madre," *UnoMásUno* (Mexico City), November 1990 (exact date unknown).

Adriana Mújica, "Fotografía refleja una realidad," *ABC* (Cuernavaca), July 8, 1989.

Juan Pablo Picazo, "Alves y su búsqueda autodenunciada," *Opción* (Mexico City), July 8, 1989.

María Eugenia Mondragón Mundo, "El arte a través de su propio cuerpo, propósito vivencial de Maria Thereza Alves," *El Nacional* (Mexico City), August 3, 1989.

Helen Harrison, "Where Politics Meets Creativity (Review of Freedom Within)," *The New York Times*, October 20, 1985.



## **JUNTA DE ANDALUCÍA**

PRESIDENTA  
Susana Díaz Pacheco

## **CONSEJERÍA DE CULTURA**

CONSEJERA  
Rosa Aguilar Rivero

VICECONSEJERA  
Marta Alonso Lappí

SECRETARIO GENERAL DE CULTURA  
Eduardo Tamarit Pradas

DIRECTOR GENERAL DE INNOVACIÓN CULTURAL Y DEL LIBRO  
Antonio José Lucas Sánchez

## **CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO**

DIRECTOR  
Juan Antonio Álvarez Reyes

CONSERVADORA JEFE DEL SERVICIO DE ACTIVIDADES Y DIFUSIÓN  
Yolanda Torrubia Fernández

CONSERVADOR JEFE DEL SERVICIO DE CONSERVACIÓN  
Bosco Gallardo Quirós

JEFE DEL SERVICIO DE ADMINISTRACIÓN  
Luis Arranz Hernán

## EXPOSICIÓN / EXHIBITION

---

Maria Thereza Alves

*El largo camino a Xico 1991–2015*

30 enero–31 mayo 2015

Maria Thereza Alves

*The Long Road to Xico 1991–2015*

January 30–May 31, 2015

### COMISARIADO / CURATOR

Pedro de Llano

### COORDINACIÓN GENERAL / GENERAL COORDINATION

Yolanda Torrubia Fernández

### COORDINACIÓN / COORDINATION

Alberto Figueroa Macías

### CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN / COLLECTION–RESTORATION

José Carlos Roldán Saborido

### DOCUMENTACIÓN / DOCUMENTATION

Eduardo Camacho Rueda

M<sup>a</sup> Isabel Montero Illescas

### COORDINACIÓN DE MONTAJE /

### INSTALLATION COORDINATOR

Faustino Escobar Romero

### ASISTENCIA DE MONTAJE / PRODUCTION TEAM

Dámaso Cabrera Jiménez

Alberto Figueroa Macías

Juan Luis González Martín

Joaquín Leyva Moreno

Alfonso López Fernández

### PRENSA Y DIFUSIÓN / PRESS AND MEDIA

Marta Carrasco Benítez

### DISEÑO GRÁFICO / GRAPHIC DESIGN

Luis Durán Aristoy

### COLECCIÓN / COLLECTION

M<sup>a</sup> Paz García-Vellido García

Isabel Pichardo Fernández

### GESTIÓN ADMINISTRATIVA / ADMINISTRATION

María Álvarez Carpintero

Nieves Cano Pérez

José Gamito Cabeza

Francisco Tirado Gil

### EDUCACIÓN Y VISITAS GUIADAS /

### EDUCATION AND GUIDED VISITS

Felipa Giráldez Macías

M<sup>a</sup> Felisa Sierra Ríos

### MONTAJE / DISPLAY

Museographia

### TRANSPORTE / TRANSPORT

Sit Transportes Internacionales

Amado Miguel

### SEGUROS / INSURANCE

Willis Iberia - National Suisse

### ROTULACIÓN / LABELING

Trillo Comunicación Audiovisual

### SUBTITULADO / SUBTITLES

Adok

### PINTURA / WALL PAINTING CREW

Pinturas Halcón

### TRADUCCIONES / TRANSLATIONS

Deirdre B. Jerry

Flying Translations

## PUBLICACIÓN / PUBLICATION

---

### EDICIÓN A CARGO DE / EDITED BY

Pedro de Llano

### COORDINACIÓN GENERAL / GENERAL COORDINATION

Yolanda Torrubia Fernández

### COORDINACIÓN / COORDINATION

Alberto Figueroa Macías

### DISEÑO Y MAQUETACIÓN / GRAPHIC DESIGN AND LAYOUT

Luis Durán Aristoy

### CUBIERTAS / COVER

Valeria Hasse

### REVISIÓN DEL TEXTO / COPY-EDITOR

Wilma Lukatsch

Raquel López Rodríguez

### TEXTOS / TEXTS

Pedro de Llano

Maria Thereza Alves

T. J. Demos

#### Textos de las obras / Work descriptions

#### MARIA THEREZA ALVES:

*NoWhere*

*Seeds of Change*

*Fair Trade Head*

*El retorno de un lago*

#### PEDRO DE LLANO:

*Virginia/Veracruz*

*Minus One Dimension. Zinneke Reflections*

*Seeds of Change*

*Diothio Dhep (Le petit cimetière)*

*Time, Trade, and Surplus Value*

*What Is the Color of a German Rose?*

*Bruce Lee in the Land of Balzac*

*Fair Trade Head*

*Oculesics*

*Tchám Krai Kytöm Pandã Grét/Male Display Among  
European Populations*

*This Is Not an Apricot*

*Beyond the Painting*

*Ici*

*Unrejected Wild Flora*

*"When They Come, Flee..."*

*Metaplasmos*

### TRADUCCIONES / TRANSLATIONS

Deirdre B. Jerry

Flying Translations

### FOTOGRAFÍAS / PHOTOGRAPHY

Maria Thereza Alves

Miguel Ángel Chacón

Pablo Ballesteros Sierra

Luis Durán Aristoy

Jose Arnaud-Bello

Nick Ash

Peter Barker

Lazar Hristic

Catalina Lozano

Mikula Lüllwitz

Max McClure

Museo Comunitario del Valle de Xico

Kate Tierna

Dirk Pauwels, Ghent

### IMPRESIÓN / PRINTING

Gandulfo Impresores s.l.

### AGRADECIMIENTOS / ACKNOWLEDGEMENTS

Genaro Amaro Altamirano y el Museo Comunitario del Valle de Xico, Mariana Huerta Páez y Xicoarte, Onésimo Ventura, Ekaterina Álvarez, Pascal Beausse, Cecilia Delgado, Alice Joubert, Chus Martínez, Venancio Mayo, Cuauhtémoc Medina, Michel Rein, Martine y Michel Samuel-Weis y, muy especialmente, Kai-Morten Vollmer y Wilma Lukatsch.

**EDITA / EDITION**

JUNTA DE ANDALUCÍA  
Consejería de Cultura

Sternberg Press  
Caroline Schneider  
Karl-Marx-Allee 78  
D-10243 Berlin  
[www.sternberg-press.com](http://www.sternberg-press.com)

© de los textos: sus autores

© de las imágenes: sus autores

© de las traducciones: Deirdre B. Jerry y Flying Translations

© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de  
Cultura / Sternberg Press

Proyecto expositivo  
del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo  
[www.caac.es](http://www.caac.es)

**ISBN**

ISBN 978-84-9959-238-1

**DEPÓSITO LEGAL**

SE 324-2017