

# MARÍA THEREZA ALVES

## EL LARGO CAMINO A XICO (1991–2014)

*El largo camino a Xico* es una exposición retrospectiva que repasa la trayectoria de Maria Thereza Alves (São Paulo, 1961) a través de una selección de obras que se remontan a 1991. Alves es una artista pionera en el debate poscolonial que se formó en Nueva York en los años 80; primero en la escuela Cooper Union y después en el seno de distintos proyectos independientes, como la galería Kenkeleba. Desde el punto de vista de los medios artísticos, su trabajo es conceptual y anti-formalista. La apariencia de sus obras se define siempre según los contenidos; en ocasiones resultan sobrias y rigurosas, como sucede en el proyecto *Seeds of Change*, mientras que en otras se apropia de manera festiva de los lenguajes de la cultura popular –especialmente en *El retorno de un lago*.

Este último proyecto –realizado para la dOCUMENTA (13)– es el núcleo de la exposición *El largo camino a Xico*, debido a su relación con España. *El retorno de un lago* cuenta la historia de Xico, un municipio en la periferia de la Ciudad de México situado junto a uno de los lagos sobre los que se asentaba la capital del imperio azteca. A finales del siglo XIX, el emigrante asturiano Íñigo Noriega llegó a Xico y desecó el lago, cerrando así un ciclo de destrucción ecológica y marginación social que comenzó con la llegada de Hernán Cortés y sus soldados.

A través de esta obra y otras diecisiete que la contextualizan, Alves nos propone un debate entorno a dos cuestiones cruciales para la cultura contemporánea y para España, en particular: la necesidad de desarrollar una nueva sensibilidad ecológica y la urgencia de re-escribir la historia colonial. Dos tareas que encuentran en la isla de la Cartuja, donde Colón fue enterrado, un lugar ideal desde el que repensar, en palabras de la artista, "dónde estamos y quienes somos, en este momento".

### THE LONG ROAD TO XICO (1991–2014)

*The Long Road to Xico* is a retrospective of the career of Maria Thereza Alves (São Paulo, 1961) featuring selected works produced between 1991 and the present day. Alves is a pioneering artist in the postcolonial debate whose formative years were spent in New York in the 1980s, first at the Cooper Union and later as a participant in various independent projects like the Kenkeleba Gallery. In terms of her chosen media, Alves's work is conceptual and anti-formalist. The appearance of her pieces is always dictated by their contents; sometimes they are understated and rigorous, like her *Seeds of Change* project, but at other times they gleefully appropriate the languages of pop culture, as in *The Return of a Lake*.

The latter project, produced for dOCUMENTA (13), is the fulcrum of the exhibition *The Long Road to Xico* given its connection with Spain. *The Return of a Lake* tells the story of Xico, a town just outside Mexico City on the shores of one of the lakes where the capital of the Aztec Empire once stood. In the late 19th century, a Spanish immigrant from Asturias, Íñigo Noriega, arrived in Xico and drained the lake, completing a cycle of environmental destruction and social marginalization that began with the arrival of Hernán Cortés and his soldiers.

Through this work and another 17 pieces that put it in context, Alves invites us to debate two issues of critical importance for contemporary culture and for Spain in particular: the need to develop a new environmental awareness, and the urgency of rewriting colonial history. She has brought these two pressing tasks to the Island of La Cartuja, where Columbus was buried, a place ideally suited for rethinking, in the artist's words, "where and who we are at this moment in time".

**NoWhere, 1991**  
*Ningún lugar*

Instalación: fotografía, pintura y madera  
Varias medidas

CORTESÍA DE LA ARTISTA

“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 crearía en América, donde había tanta tierra disponible. A los pueblos indígenas se les invitaría a participar, y si no quisieran entonces se les mataría, escribió Moore. 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 Moore 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, 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)”

Maria Thereza Alves

---

“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 made in the Americas where there was so much available land. Native peoples would be invited to participate and if they did not want to then they would be killed, Moore wrote. An indigenous architect friend in Cuernavaca took me to the town of Tlayacapan, in Morelos where Thomas Moore’s utopian idea was implemented by the Augustinians just a few years after Cortez 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)".

Maria Thereza Alves

## **Veracruz / Virginia, 1992**

Fotografías y postal  
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 *Veracruz / Virginia*. 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.

Pedro del Llano

---

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 *Veracruz / Virginia*. 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.

Pedro del Llano

## ***Seeds of Change*, 1999 – en curso** *Semillas del cambio*

Fotografías y documentos sobre paneles  
Varias medidas

CORTESÍA DE LA ARTISTA Y MICHEL REIN, PARÍS / BRUSELAS

*Seeds of Change* constituye una investigación en curso sobre la flora contenida en los lastres de los buques mercantes, realizada en ciudades portuarias europeas. Se ha llevado a cabo en Marsella y Dunkerque (Francia), Reposaari (Finlandia), Exeter / Topsham, Liverpool y Bristol (Reino Unido) y Amberes (Bélgica).

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 barcos mercantes en función del peso de su cargamento. Históricamente, 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. Son, por ello, testigos de un relato de la historia mundial mucho más complejo que el presentado habitualmente en los relatos autorizados. Aunque tienen el poder de alterar nuestras concepciones de la identidad de lugar como perteneciente a una región biológica definida, la importancia histórica de estas semillas ha sido rara vez reconocida. *Seeds of Change* desmonta 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 mantienen el potencial de germinar si las condiciones son propicias.

*Seeds of Change* no duplica trabajos científicos en un contexto artístico sino que más bien contribuye a una investigación original localizando diversos 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 lugares y se ponen en botes, y las semillas germinan.

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

---

*Seeds of Change* is an ongoing investigation of ships' ballast flora carried out within the port cities of Europe. It has been realized in Marseille and Dunkirk (France), Reposaari (Finland), Exeter / Topsham, Liverpool and Bristol (United Kingdom) and Antwerp (Belgium).

Material such as stones, earth, sand, wood, bricks and anything that was economically expedient was used as ballast to provide stability to merchant sailing ships according to the weight of the cargo. Historically, these types of ballast materials were used until 1920, after which they were replaced with ballast water. Upon arrival in port, the ballast was unloaded, carrying with it seeds from the area where ballast had been collected. Therefore, these seeds are native to the different ports and regions that traded with Europe.

Seeds contained in ballast may germinate and grow. This makes them the testimony of a worldwide historical account much more complex than the official authorized stories normally presented. The historical importance of these seeds is rarely accounted for. Nevertheless, they have the power to alter our understanding of the places' identity and the idea that they belong to a well-defined biological region of the world. *Seeds of Change* calls into question the discourse that defines the geographical and "natural" history of a place: At what moment in time do seeds become "indigenous"? What are the socio-political histories of place that determine their sense of belonging?

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

*Seeds of Change* does not duplicate scientific work within an artistic context but rather contributes with original research by locating historical ballast sites as well as ballast flora. Local archives are first researched to look for any evidence. Then, deballasting sites are located with the aid of historical cartographic references. Samples are extracted from the earth of these places and potted and the seeds grow.

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

Pedro del Llano

***Fair Trade Head, 2007***  
*Cabeza de comercio justo*

Fotografías  
100 x 100 cm c/u

CORTESÍA DE LA ARTISTA Y MICHEL REIN, PARÍS / BRUSELAS

El proyecto *Fair Trade Head* toma como punto de partida un evento que sucedió en Francia en 2007, cuando el Ministerio de Cultura impidió que la ciudad de Rouen devolviese una cabeza disecada que se conserva en su museo de historia natural a la comunidad maorí en Nueva Zelanda. En respuesta a esta actitud respecto al tráfico de restos humanos a lo largo del periodo colonial, la artista creó el programa *Fair Trade Head*, a través del cual los ciudadanos europeos pueden decidir donar su cabeza, una vez fallecidos, en un intercambio simbólico. “Frente a la lógica neo-colonial y la defensa del patrimonio del Estado” –destaca el crítico y comisario Pascal Beausse–, “la artista muestra su infatigable compromiso con la aplicación radical del principio de igualdad”.

La primera persona en participar en este programa fue Emilie, una joven de Lille que aceptó donar su cabeza tatuada a la comunidad maorí, mientras que el gobierno francés no reconsidere su posición y devuelva los restos que todavía permanecen en sus museos en Francia. Sólo entonces los restos de Emilie se reunirán de nuevo con sus descendientes. Este gesto transgresivo y comprometido habla sobre el cuerpo como ente político y sobre la manera en que los seres humanos fueron considerados como propiedades –ergo, objetos–, en la época colonial, así como sobre la necesidad de reparar estas agresiones, a través de una reflexión sobre sus efectos en la cultura contemporánea.

Pedro del Llano

---

The *Fair Trade Head* project was inspired by an event that occurred in 2007, when the French Ministry of Culture axed the city of Rouen’s plan to return a mummified head held at its natural history museum to the Maori community in New Zealand to which it belonged. In response to this attitude towards trafficking in human remains, which persisted throughout the colonial period, the artist came up with the *Fair Trade Head* programme, whereby European citizens could decide to donate their heads after death in a symbolic exchange. “From the heritage-conscious and neo-colonial logic of the State,” notes curator and critic Pascal Beausse, “there issues the relentless logic of the artist’s project, proposing as she does the simple and radical application of the basic principle of equality.”

The first person to sign up for the programme was Emilie, a young woman from Lille who agreed to donate her tattooed head to the Maori community until the French government decided to reconsider its position and return the human remains still held at various state-owned museums in France. Only then would Emilie’s remains be reunited with her descendants. This bold, unconventional gesture of solidarity opens our eyes to the body as a political entity and how human beings were considered commodities –ergo, objects– in the colonial era, and also to the need to make reparation for those past offences by considering their effects on contemporary culture.

Pedro del Llano



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

*Diothio Dhep (El pequeño cementerio)*

Vídeo, 2' 27"

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

*Tiempo, comercio y plusvalía*

Vídeo, 4' 23"

CORTESÍA DE LA ARTISTA Y 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 cual 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 vídeo 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 vídeo –*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 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, ensuciándolos. Junto a la visibilización de este problema medioambiental, esta pieza crea una bella y sencilla 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.

Pedro del Llano

---

*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 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 exotized 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 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, 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 in the beach, brought by the tides, contaminating the area. Together with the visualization of this environmental problem, this piece creates a beautiful and simple metaphor about the unknown number of Africans who died trying to reach the European coast. Both pieces compose a dyptich 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.

Pedro del Llano

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

Vídeo, 11' 11"

CORTESÍA DE LA ARTISTA Y MICHEL REIN, PARÍS / BRUSELAS

Esta obra puede ser considerada como un experimento alrededor de las confusiones a las que puede conducir 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 vídeo, 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.

Pedro del Llano

---

This work can be viewed as an experiment regarding some of the misunderstandings to which universal thinking can lead. Two men are filmed at close range 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, obviously 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.

Pedro del Llano

## ***What is the Color of a German Rose?, 2005***

*¿De qué color es una rosa alemana?*

Vídeo, 5' 39"

CORTESÍA DE LA ARTISTA Y MICHEL REIN, PARÍS / BRUSELAS

El vídeo *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 vídeo, 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 vídeo, todas las especies aparecen reunidas en un exuberante bodegón que sensibiliza a los espectadores acerca de la belleza de la interacción y la diversidad.

Pedro del Llano

---

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.

Pedro del Llano

## ***Krenak / Portuguese, 2010*** ***Krenak / Português***

Libro publicado por Lumiar Cité / Maumaus en  
colaboración con 29th São Paulo Biennale

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 explotación 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 sino hasta 1997. Sin embargo, nuestro 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 aun 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 nunca 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 de 2009

---

### ***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 exploration which we have ever seen or known.

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 not 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 exist 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 20th century, the railway, Estrada de Ferro Vitoria-Minas, was built (it is presently administered by the Companhia Vale do Rio Doce, which is the 2nd 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 50s, 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 Saloes 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 is 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



## ***Hablando desde el corazón***

Cuando filmaba en Minas Gerais *Iracema (de Questembert)* –un vídeo 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 en los más de 500 años de colonización de los pueblos indígenas, primero por parte del gobierno portugués y después por parte del brasileño, habían diezmado 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 de krenak escrito por Rudolph avivará la esperanza de la comunidad krenak 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

---

## ***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 loose 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

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

Vídeo, 27'

CORTESÍA DE LA ARTISTA

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 en ocasión del Foro Mundial, 2005

---

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 Surinam 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 Maria Thereza Alves on the occasion of the World Forum, 2005

***This is not an Apricot, 2009***

*Esto no es un albaricoque*

Dibujos sobre papel

26 x 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 “albaricoque” 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.

Pedro del Llano

---

*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 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.

Pedro del Llano

*Ici, 2012*  
*Aquí*

Fotografía digital  
40 x 65 cm c/u

CORTESÍA DE LA ARTISTA Y 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 presente crisis económica, con lecturas muy sugerentes desde una perspectiva española. 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.

Pedro del Llano

---

This project was developed last year 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 present economic crisis – with very interesting readings from a Spanish point of view. 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.

Pedro del Llano

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

Acrílico sobre papel / impresión digital  
Varias medidas

CORTESÍA DE LA ARTISTA Y MICHEL REIN, PARÍS / BRUSELAS

*Unrejected Wild Flora* es una nueva serie pictórica de Maria Thereza Alves, que viene a sumarse 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).

Hace poco, 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 de nuestro antropocentrismo insaciable y nos invita a reflexionar sobre un destino que será compartido o no será.

Pedro del Llano

---

*Unrejected Wild Flora* is a new series of paintings 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).

Recently, 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 our insatiable anthropocentrism, and invites to reflect about a destiny which will be shared, or won't be.

Pedro del Llano



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

### *Más allá de la pintura*

Vídeo, 23' 42''

CORTESÍA DE LA ARTISTA Y 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 periodo 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 vídeo *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*.

Pedro del Llano

---

*Beyond the Painting* is a video which deals with the influence of colonialism in the sight 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.

Pedro del Llano

***Tchám Krai Kytõm Pandã Grét / Male Display Among European Populations, 2008***  
*La exhibición masculina en poblaciones europeas*

Vídeo, 2' 25"

CORTESÍA DE LA ARTISTA Y 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 anteriores obras de Alves: *Iracema* y el *diccionario krenak*–, quien aparece convertida en una antropóloga indígena, 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 “animalidad” 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.

Pedro del Llano

---

This work is a spin-off from an earlier research project on cultural conventions. In this case the protagonist is a woman –Shirley Krenak, the actress featured in previous works by Alves, *Iracema* and the *Krenak dictionary*– who plays the part of an indigenous anthropologist, imitating the 19th-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.

Pedro del Llano

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

*Menos una dimensión. Reflejos Zinneke*

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 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 original 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 serpentea 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”.

Pedro del Llano

- |                              |                      |                            |
|------------------------------|----------------------|----------------------------|
| * - Mástil de vela           | - Perro              | - Tubería de PVC           |
| - Ventana                    | - Pared de ladrillos | - Dos inmigrantes en espe- |
| - Pila de cemento            | - Puerta             | ra de una oferta de traba- |
| - Escalones                  | - Casa               | jo ilegal                  |
| - Dos chimeneas              | - Topiaria           | - Estela de vapor de un    |
| - Arbusto                    | - Hombre y barco     | avión                      |
| - Grúa de construcción       | - Árbol              |                            |
| - Cámara de vigilancia y luz | - Tubería de plomo   |                            |

---

*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– 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".

Pedro del Llano

- \* - Sail mast
- Window
- Cement pile
- Steps
- Two chimneys
- Busch
- Construction crane
- Surveillance camera and light
- Dog
- Brickwall
- Two refugees waiting for an illegal job offer
- Doorway
- House
- Airplane vapor trail
- Topiary
- Man and boat
- Tree
- Lead pipe
- PVC pipe

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

### *Bruce Lee en la tierra de Balzac*

Vídeo, 2' 11"

CORTESÍA DE LA ARTISTA Y MICHEL REIN, PARÍS / BRUSELAS

Al principio del vídeo 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).

Pedro del Llano

---

At the beginning of this vídeo, 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).

Pedro del Llano

- **“When they come, flee”, said my grandmother to my mother, 2014**  
“Cuando vengan, huye”, le dijo mi abuela a mi madre
- **“When they come, flee”, said my mother to me, 2014**  
“Cuando vengan, huye”, me dijo mi madre a mí

Esculturas de bronce, 40 x 24 x 24 cm y 40 x 19 x 17 cm

CORTESÍA DE LA ARTISTA Y 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.

Pedro del Llano

---

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 ombu tree which, according to legend, was planted by Hernando Colón, son of the famous explorer Cristóbal Colón 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.

Pedro del Llano

- **Coigbâcete recou**, 2014  
*La fuerza, como se suele decir, del bosque*
- **Aimõbucu**, 2014  
*Demorarse para posponer algo según el deseo de uno*
- **Aicoabeeng**, 2014  
*Ofrecer algo a alguien como muestra de amistad o para una buena crianza*

Esculturas de bronce

50 x 28 x 24 cm

57 x 39 x 17 cm

50 x 45 x 16 cm

CORTESÍA DE LA ARTISTA Y MICHEL REIN, PARÍS / BRUSELAS

Junto a las dos obras que se presentan en el exterior, junto al 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 de la 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”.

Pedro del Llano

---

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 force, as they say, of the forest”, “Dawdling to postpone something according to one’s desire” and “Offering something to someone as a token of friendship or for a good upbringing”.

Pedro del Llano



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

### *The Return of a Lake*

Instalación

CORTESÍA DE LA ARTISTA

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

Esta región lacustre se ha cubierto 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 región.

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.

---

## **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.

# LOS HÉROES DEL LAGO

## THE HEROES OF THE LAKE

Genaro Amaro Altamirano, cronista y cofundador del Museo Comunitario del Valle, que ha rescatado casi 5.000 objetos prehispánicos del olvido o la destrucción ya que no hay otra institución en el municipio interesada en proteger este patrimonio cultural.

---

Genaro Amaro Altamirano, chronicler and co-founder of the Valle de Xico Community Museum which has saved almost 5000 indigenous archeological artifacts from oblivion or destruction as there is no other institution in the municipality interested in protecting this cultural patrimony.

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

---

Leticia Torres Gutiérrez, president of the *Junta Vecinal* (community organization) and co-founder of the Community Museum.

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

---

Antonia Alcántara Carranza, cultural activist and board member of the Community Museum.

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.

---

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 Community Museum collection.

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

---

María del Rocío Martínez Ventura, cultural activist and board member of the Community Museum.

Eulalia Ventura Martínez, activista cultural y miembro de la junta del Museo Comunitario con Genaro Amaro Altamirano.

---

Eulalia Ventura Martínez, cultural activist and board member of the Community Museum with Genaro Amaro Altamirano.

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

---

Juan Zúñiga Álvarez is a cultural activist and board member of the Community Museum. He is a paper collector and during his daily searches he has found some of the most important artifacts in the Museum's collection.

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

---

Yuritz V. Amaro Torres, nurse and board member of the Community Museum.

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

---

Adrián Ortega, Professor at Universidad Autónoma Metropolitana, led a community workshop on the sub-basin of Tláhuac-Chalco.

Cristiana Hernández Cruz, bióloga, frente a los terrenos de la ex-hacienda de Íñigo Noriega en donde hará un jardín de plantas cactáceas locales.

---

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.

Raymundo Yescas Ortiz y Enrique Tovar, profesores en una escuela comunitaria. Lideran un proyecto de reciclaje y la Dirección de Servicios Públicos de Municipios les ha pedido que lo abandonen, ya que la compañía privada que recolecta la basura de la escuela los ha amenazado con dejar de hacerlo si el plástico deja de formar parte de su carga.

---

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.

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

---

María de Lourdes González Mariscal, teacher, who at her own instigation leads a project about the lake in her school.

Marvin Manuel Pérez Salazar, sociólogo, en un área que ha sido rellena con tierra en el naciente lago Tláhuac-Xico.

---

Marvin Manuel Pérez Salazar, sociologist, standing on land filled area of the emerging Lake Tláhuac-Xico.

Antonio Yahuaca González, panadero y activista cultural.

---

Antonio Yahuaca González, baker and cultural activist.

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

---

Yesenia Miranda Ávila, works in an ice-cream shop, is a student, cultural activist and member of the Community Museum.

Jesús Villanueva Manzo, biólogo que trabaja con grupos comunitarios en el manejo del agua en micro-cuencas.

---

Jesús Villanueva Manzo, a biologist, works with community groups on micro-basin water management.

Teresa Celia Pérez Martínez, propietario comunal de Tláhuac, miembro de Defensa de la Tierra, Grupo Nantli Tlali.

---

Teresa Celia Pérez Martínez, Tláhuac communal property holder, member of Defensa de la Tierra, Grupo Nantli Tlali.

Félix Flores Bonilla, propietario comunal de Tláhuac, miembro de Defensa de la Tierra, Grupo Nantli Tlali.

---

Félix Flores Bonilla, Tláhuac communal property holder, member of Defensa de la Tierra, Grupo Nantli Tlali.

María Galeana Rodríguez, propietario comunal de Tláhuac, miembro de Defensa de la Tierra, Grupo Nantli Tlali.

---

María Galeana Rodríguez, Tláhuac communal property holder, member of Defensa de la Tierra, Grupo Nantli Tlali.

Estanislao Vázquez Palacios, propietario comunal de Tláhuac, miembro de Defensa de la Tierra, Grupo Nantli Tlali.

---

Estanislao Vázquez Palacios, Tláhuac communal property holder, member of Defensa de la Tierra, Grupo Nantli Tlali.

Isaías Vázquez Cabello, propietario comunal de Tláhuac, miembro de Defensa de la Tierra, Grupo Nantli Tlali.

---

Isaías Vázquez Cabello, Tláhuac communal property holder, member of Defensa de la Tierra, Grupo Nantli Tlali.



Raúl Vázquez Palacios, propietario comunal de Tláhuac, miembro de Defensa de la Tierra, Grupo Nantli Tlali.

---

Raúl Vázquez Palacios, Tláhuac communal property holder, member of Defensa de la Tierra, Grupo Nantli Tlali.

Eva Hernández Galicia, propietaria comunal de Tláhuac, miembro de Defensa de la Tierra, Grupo Nantli Tlali.

---

Eva Hernández Galicia, Tláhuac communal property holder, member of Defensa de la Tierra, Grupo Nantli Tlali.

Miguel Ángel Palma de la Rosa, propietario comunal de Tláhuac, miembro de Defensa de la Tierra, Grupo Nantli Tlali.

---

Miguel Ángel Palma de la Rosa, Tláhuac communal property holder, member of Defensa de la Tierra, Grupo Nantli Tlali

Juan Vázquez Palacios, propietario comunal de Tláhuac, miembro de Defensa de la Tierra, Grupo Nantli Tlali.

---

Juan Vázquez Palacios, Tláhuac communal property holder, member of Defensa de la Tierra, Grupo Nantli Tlali.

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

---

Mariana Huerta Páez, founder of the art workshop of the Museo Comunitario de Xico.

Algunos de los miembros del taller artístico de Xico-Arte: Leonardo Castellanos Varga, Juan José Ayala Fonceca (Axon), Stephany Bringas, Fernando Ramírez Martínez, Luis Ángel Verde Vázquez (Wifo).

---

Some members of the XicoArt Workshop: Leonardo Castellanos Varga, Juan José Ayala Fonceca (Axon), Steephany Bringas, Fernando Ramírez Martínez, Luis Ángel Verde Vázquez (Wifo).

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.

---

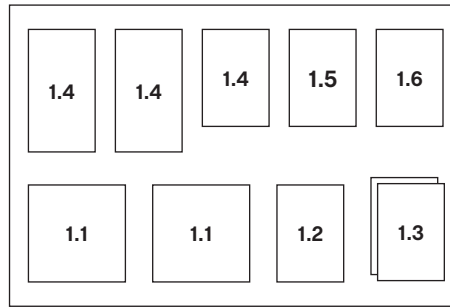
Edgar Yañez Zempoalteca, biologist, in this image he was still working in the Municipal Greenhouse and ran a program to re-introduce local medicinal plants as well as trees into the region. He would like to make small islands on the emerging lake to serve as refugees for waterfowl, especially in the 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.

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

---

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.

## VITRINA 1



- 1.1** Artículos publicados por Maria Thereza Alves en el periódico *The Guardian*, Nueva York.

---

*Articles published by Maria Thereza Alves in The Guardian, New York.*

- 1.2** Hoja informativa mensual sobre las violaciones de los derechos humanos por parte del gobierno militar en Brasil. Esta hoja, publicada por el Centro de Información Brasileño (fundado por Alves), servía como apoyo para distintas ONGs en sus denuncias de la situación en este país durante la dictadura.

---

*Monthly news bulletin on human rights violations committed by the military regime in Brazil. This bulletin, published by the Brazilian Information Centre (found by Alves), was used by various NGOs to denounce the situation in this country during the dictatorship.*

- 1.3** Miembro del Caribbean and Latin-America Solidarity Project (CLASP).

---

*Member of the Caribbean and Latin-America Solidarity Project (CLASP).*

- 1.4** Poemas de Maria Thereza Alves, premiada dos veces por la Academy of American Poets y beneficiaria de la beca para jóvenes poetas de la Bucknell University.

---

*Poems by Maria Thereza Alves, winner of two awards from the Academy of American Poets and the Bucknell University fellowship for young poets.*

- 1.5** Miembro del colectivo de artistas Temístocles 44 en la Ciudad de México, principios de los 90.

---

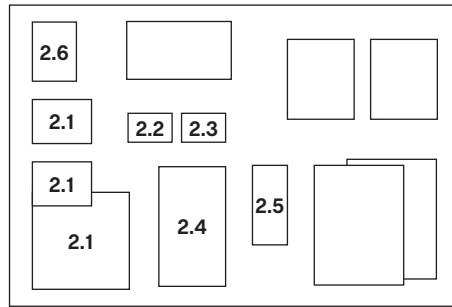
*Member of the artists' collective Temístocles 44 in Mexico City, early 1990s.*

- 1.6** Maria Thereza Alves, *La formación del artista en Latinoamérica*, comunicación presentada en la conferencia *La enseñanza de las artes visuales en los años 90*, organizada por Guillermo Santamaría, en Guadalajara, en 1993.

---

*Maria Thereza Alves, "La formación del artista en Latinoamérica", lecture delivered at the conference on Teaching Visual Arts in the 90s, organised by Guillermo Santamaría and held in Guadalajara in 1993.*

## VITRINA 2



- 2.1** Juicio a Luiz Inácio Lula da Silva, presidente del Partido de los Trabajadores, en la corte militar brasileña, tras liderar una huelga de 41 días de los trabajadores metalúrgicos en 1981 (fotografías: Maria Thereza Alves)

---

*Luiz Inácio Lula da Silva, president of the Workers' Party, on trial before a Brazilian military court for leading a 41-day metalworkers' strike in 1981 (photographs: Maria Thereza Alves).*

- 2.2** Jacó Bittar, presidente del sindicato de trabajadores petroleros de São Paulo y Secretario General del Partido de los Trabajadores (P.T.), con Maria Thereza Alves.

---

*Jaco Bittar, president of the São Paulo oil workers' trade union and secretary-general of the Workers' Party (W.P.), with Maria Thereza Alves.*

- 2.3** Luiz Inácio Lula da Silva en Nueva York en 1981 para dar una conferencia. Maria Thereza Alves - a su derecha - fue nombrada representante del P.T. en los Estados Unidos tras esta visita.

---

*Luiz Inácio Lula da Silva in New York in 1981, where he was invited to give a lecture. Maria Thereza Alves (on his right) was named the W.P.'s representative in the U.S. after this visit.*

- 2.4** Alves organizó una gira de conferencias con el sindicalista metalúrgico brasileño Celso Brambilla durante el periodo que pasó en los EE.UU., gracias a la mediación de Amnistía Internacional, recuperándose de las torturas a las que fue sometido por los militares en Brasil.

---

*Alves organised a speaking tour with the Brazilian metalworkers' union activist Celso Brambilla during the time he spent in the U.S., thanks to the intercession of Amnesty International, recovering from the torture he had suffered at the hands of the military regime in Brazil.*

- 2.5** 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.

---

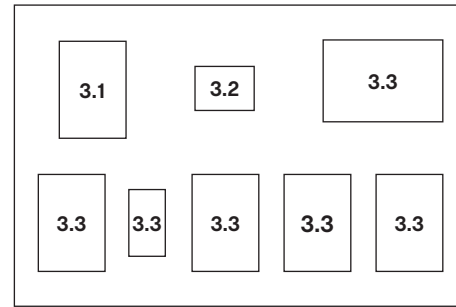
*Programme of the São Paulo Green Party (1988), where the issue of indigenous rights was addressed for the first time (Part 2) at the initiative of Maria Thereza Alves.*

- 2.6** Campaña para la presidencia de la República de Fernando Gabeira, fundador del Partido Verde en Río de Janeiro (1989).

---

*Presidential campaign of Fernando Gabeira, founder of the Green Party in Rio de Janeiro (1989).*

## VITRINA 3



- 3.1** Maria Thereza Alves denuncia las agresiones a los pueblos indígenas, en la 35ª sesión de la comisión de derechos humanos de las Naciones Unidas, en 1979, en calidad de miembro del International Indian Treaty Council.

---

*Maria Thereza Alves denounces aggressions against indigenous peoples at the 35th Session of the United Nations Commission on Human Rights in 1979, speaking as a member of the International Indian Treaty Council.*

- 3.2** Tupã-Y, líder guaraní en Mato Grosso do Sul, señalando las antiguas fronteras de su pueblo. A su izquierda comenzaba la propiedad de un terrateniente que pretendía apropiarse de esas tierras. Tupã-Y fue uno de los primeros mentores políticos de Maria Thereza Alves. Fue asesinado en noviembre de 1983.

---

*Tupã-Y, a Guaraní leader in Mato Grosso do Sul, pointing out the former boundaries of his people's land. On the left began the property of a powerful landowner who wanted to acquire those lands for himself. Tupã-Y was one of Maria Thereza Alves's first political mentors. He was assassinated in November 1983.*

- 3.3** I Conferencia Eco-Sindical en Brasil, 1991. Maria Thereza Alves presentó la ponencia titulada *Eco-Sindical da Amazonia*. Junto a ella se muestran las conclusiones de dicha conferencia regional y el programa posterior para la Conferencia Eco-Sindical a nivel nacional.

---

*1st Eco-Unionist Conference in Brazil, 1991. Maria Thereza Alves gave the keynote address, entitled "Eco-Sindical da Amazonia". The conclusions of that regional conference and the later programme for the national Eco-Unionist Conference are displayed beside her.*

**Seeds of Change, 1999 – en curso**  
**Semillas del cambio**

Fotografías y documentos sobre paneles  
Varias medidas

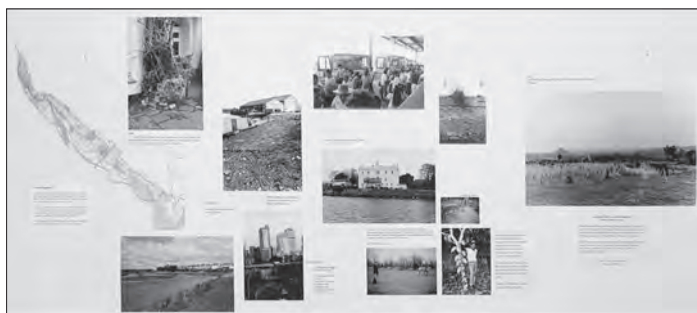
CORTESÍA DE LA ARTISTA Y MICHEL REIN, PARÍS / BRUSELAS



**Bristol.** (Pág. 2)



**Marseille.** (Pág. 5)



**Exeter-Topsham.** (Pág. 8)



**Reposaari.** (Pág. 11)



**Liverpool.** (Pág. 14)



**Dunquerque.** (Pág. 17)

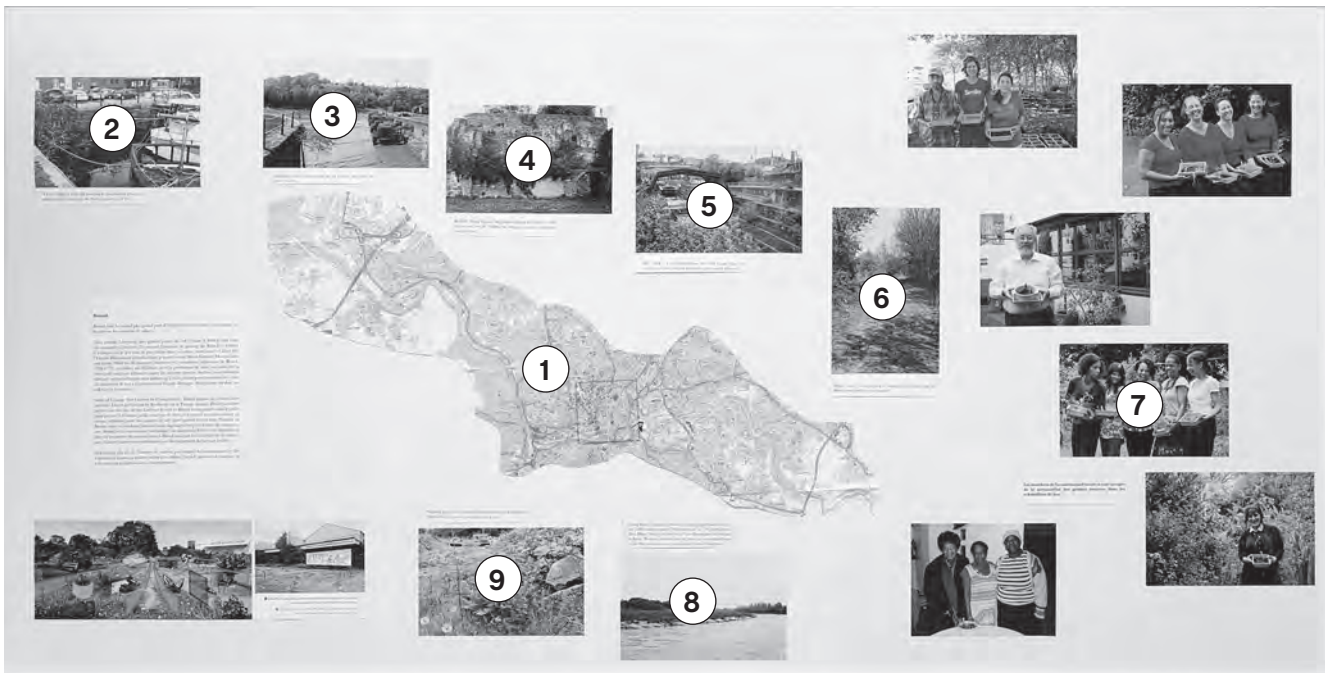


**Una proposición para Dunquerque.** (Pág. 19)



**Las semillas del cambio.** (Pág. 21)





## 1 Bristol

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, 1794-1870», a mediados del siglo XIX la producción de azúcar, que había sido el principal cargamento cambiado por esclavos en Las Antillas, había disminuido tanto o estaba hasta tal punto monopolizada que era habitual que los buques «hicieran comercio de lastre» y volvieran a Gran Bretaña. Su paisaje es por tanto un reflejo de ese comercio.

Seeds of Change [Las semillas del Cambio]: Bristol propone la creación de un Jardín del Lastre y del Instituto de Investigación del Paisaje Inglés. Ejemplares extraídos de los emplazamientos de lastre en todo el puerto de Bristol serán plantados en el jardín para que germinen. Se pondrá en marcha un fórum 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 tienden incluso a borrarlos, el arte tiene, por el contrario, el potencial de traer tales relatos a las realidades sociales contemporáneas.



---

Bristol was the 2nd most important port in England and its economic prosperity depended on the slave trade.

As in Liverpool, a large part of the ballast that entered Bristol was due to the slave trade. And, like Liverpool, Bristol's landscape started to shape itself at the time when ballast was most utilized in the shipping trade and when the British Empire started to spread around the globe. According to Kenneth Morgan in his study "Shipping Patterns and the Atlantic Trade of Bristol, 1794-1870", in the mid-19<sup>th</sup> century, sugar production, the main cargo exchanged for slaves in the Antilles, had decreased and had been monopolized to the point that ships would just "participate in ballast trading" and return to Great Britain. Its landscape is a reflection of this trade.

Seeds of Change: Bristol proposes the foundation of a Ballast Garden and the English Landscape Research Institute. Specimens extracted from ballast sites situated all around the port of Bristol would be planted in the garden to germinate. A public forum will be set up, which can work as place for individual research or as a meeting point between its citizens (some of which are natives of the ports that traded with Bristol) and the scientific community, to actively participate in Bristol's history. Participants may collaborate identifying the flora found in the ballast, which has come to Bristol from around the world, as well as the contributions of this and other non-endemic plants to the english landscape.

If the official historical accounts fail to reveal the knowledge and local experiences, and in some cases even work against them, art has the potential to bring these narratives to the contemporary social reality.

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

---

In Grove Quay there was a mention of the *Amaranthus albus*, a native plant to North America which grew on the ballast surface.

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

---

Cumberland Basin Lock is a liable place to contain ballast.

- ④ Redcliffe: Entre las tasas del oficial encargado de las aguas en 1788, había una de un chelín y seis peniques cuando un buque se metía cargado de lastre.

---

Redcliffe: In the taxes of the official in charge of the waters in 1788, there was a specific tax of 1 shilling and 6 pence for when a ship entered the harbour with ballast.

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

---

Dry Dock: the 1920 regulation obliged ships arriving at the harbour to dump the ballast, to pay taxes and fees.

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

---

Ballast Lane, that is, the path taken by the ballast, which is found in Bristol's current plan. But what is its story?

- ⑦ Los miembros de la comunidad local se han ocupado del proceso de germinación de las semillas encontradas en las muestras de lastre.

---

The members of the local community have been in charge of the germination process of the seeds found in the ballast samples.

- 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 lanzar lastre en el río. El botanista Evans hizo diversas menciones de flora no nativa que crecía sobre el lastre en Hung Road.

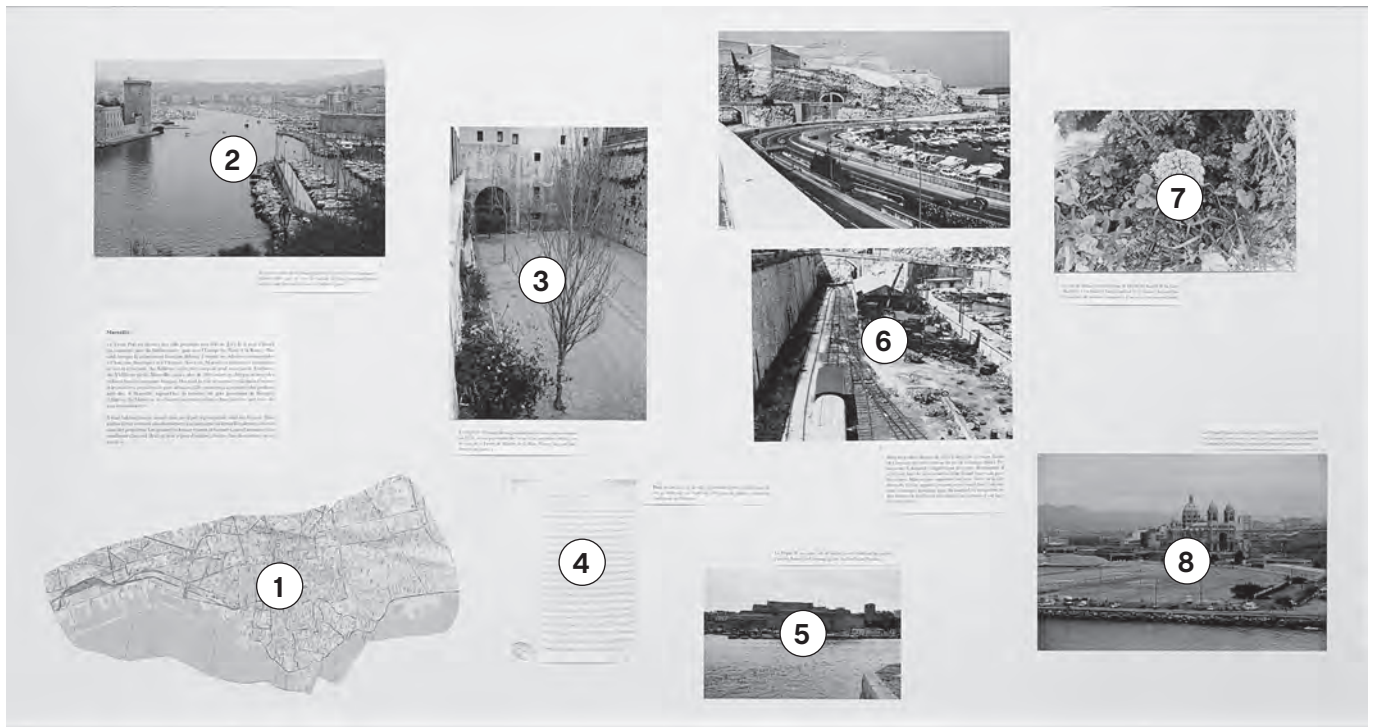
---

Hung Road: The position of Ballast Master in Hung Road was created in 1700 and was paid 20 pounds per year. In 1761, the Ballast Master, Henry West, wrote about witnessing widow Bowen throwing ballast into the river. The botanist Evans made several mentions about non-native flora growing on the ballast at 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.

---

Wapping Quay has been mentioned in numerous occasions by botanists due to the non-native flora that grows on the ballast.



## 1 Marsella

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, con América y con África. Muy pronto, Marsella emprendió el comercio de vino y de esclavos. En el siglo XIII tenía nueve comerciantes de esclavos. En el siglo XVIII Marsella envió más de cien barcos a África para comprar esclavos en las factorías de las colonias francesas. Más tarde, la ciudad se volvió hacia la mano de obra y las materias primas de los países africanos. Comenzó entonces a importar productos agrícolas. En Marsella la presencia actualmente de personas provenientes de Senegal, de Argelia, de Marruecos o de otras antiguas colonias francesas es una huella de todo este comercio.

El lastre era llevado habitualmente a un depósito reglamentario situado en el muelle. Pero a veces se llevaba clandestinamente al campo donde era ilegalmente arrojado en fincas. Las semillas provenientes del lastrado se desembarcaban sin la garantía de unas condiciones de recepción ideales desde su región de origen, protegidas en la matriz «tierra natal».

---

The Old Port has been a port city from around 600 BC. At first, it traded with the civilizations settled in the Mediterranean Sea and later on in history with Northern Europe and Russia. Furthermore, when the French colonisation began, they expanded their trading relationships with Asia, America and Africa. Very early on, Marseille started in the wine and slave trade. In the 18th century the city had nine slave traders. In that same period Marseille sent over 100 ships to Africa to buy slaves in the trading posts of the French colonies. After this period, their efforts turned to the workforce and the raw materials found in the African countries. As a result, the importation of agricultural products began. In present Marseille, the presence of the various ethnical groups from Senegal, Algeria and Morocco or the former French colonies is the cultural mark left from this trade.

It was regularly taken to a legal depot located in the docks. But, on occasion it was taken clandestinely to the nearby farms where it was illegally dumped in the fields. The seeds from the ballast were unloaded without the guarantee of the ideal reception conditions, from its native region, protected in the “natural land” matrix.

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

---

There were legal and illegal deballasting sites. The circumstances reached such a level that the illegal sites, commonly used, were legalised.

- ③ El depósito de deslastrado 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, en la actualidad convertido en parking.

---

The deballasting depot is destroyed during the revolution and is rebuilt in 1824 over, what appears to be a former deballasting site, in the marble stone pier on the Rive Neuve, currently a car park.

- ④ En los archivos de la ciudad, el primer documento que menciona un lugar para el deslastrado fue escrito en 1816 por un ciudadano marsellés que se dirige al marqués.

---

In the city archives, the first document that mentions a location for deballasting was written in 1816 by a Marseilles citizen that addresses the Marquis.

- 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.

---

The X Depot, another ballast site, was established in the old Carenage basin pier next to Fort Saint-Nicolas.

- ⑥ En los archivos del puerto de 1855, el depósito de deslastrado, en la cuenca de Carenage, se estableció como un lugar de deslastrado oficial. Por momentos, desaparece por completo de los mapas. Recientemente ha sido vaciado 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 aparece como un *no man's land*, y después como una zona histórica de almacenaje para el material de navegación y un lugar que almacena la maraña que se acumulaba al final de una línea de tren.

---

In the port archives of 1855, the deballasting tank on the Carenage basin was officially established. At times, it does not appear on the maps at all. Recently, it has been emptied due to the construction of a tunnel for vehicles. But there is still a load-bearing wall holding up an area of the city. This location appears as a no man's land, and then, as a historical storage area for navigation material and for the mass accumulated at the end of a train line.

- 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. El acceso a esta zona está restringido.

---

The ballast site known as Maritime Station Basin Tank was established on the south-east angle of this basin. Nowadays, it is a cruise ship docking area. It is a restricted area.

- 8 El Depósito Mayor aparece listado en el pliego de condiciones de 1870. Posteriormente esta zona ha servido para la construcción de la nueva Catedral de la Mayor, y más tarde incluso de una autopista.

---

The Major Depot appears listed in the specification sheets of 1870. Subsequently, this area has been used to build the new Marseille Cathedral, and later on for a motorway.



## 1 Exeter-Topsham

Exeter-Tosham fue el cuarto puerto más grande de Inglaterra en su momento. Los muelles, a lo largo del río Exe, servían de puntos de entrada para las semillas que llegaban con el cargamento y el lastre.

Lo que comenzó como un estudio sobre la flora del lastre de los barcos fue desarrollándose para incluir los cargamentos y las rutas comerciales, debido a que existen menciones de la importación de huesos humanos transformados en abonos para los jardines.

Por consiguiente, en la investigación sobre Exeter-Topham se hizo acuciante incluir al individuo en la historia.

Exeter-Tosham was the 4th largest sea port in England at a certain point in history. Its docks, situated along the Exe River, were points of entry for seeds that arrived with the shipment and the accompanying ballast.

What started out as a study of the flora found in the ships' ballast, finally developed into an investigation that included the cargo and trade routes, as there is mention of human bones used for garden fertilizer being imported.

Therefore, including "the individual" in the history was imperative in the investigation of Exeter-Topham.

## 2 Lastres.

... fue difícil conseguir mercancías que traer a Exeter. De Amsterdam llegaban ladrillos usados como lastre en buques y eran utilizados como material de construcción en Topsham.

---

Ballast.

... it was difficult to find goods to bring back to Exeter. Bricks arrived as ballast in ships from Amsterdam and they were used as building materials in Topsham.

- ③ Huesos humanos.  
Importados como abono para los jardines en 1858.

---

Human bones.

Imported for garden fertiliser in 1858.

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

---

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

- ⑤ Cheryl Buchanan, una dirigente aborigen de Australia dijo «Son probablemente nuestros huesos, Inglaterra querría deshacerse de las pruebas de las masacres cometidas contra nosotros».

---

Cheryl Buchanan, an Australian aboriginal leader said "They're most likely our bones, England wanted to get rid of any evidence of the massacres being committed against us".

- ⑥ Azúcar, chocolate, café y tabaco.

---

Sugar, chocolate, coffee and tobacco.

- ⑦ Los Cherokees cultivaban en fincas el tabaco y el algodón en Las Carolinas antes de la colonización. Todo eso fue tomado por la fuerza. Samuel Buttal, propietario de la refinería de azúcar de Topsham, tenía una propiedad en Carolina.

Un Cherokee sin techo.

---

The Cherokee community raised tobacco and cotton fields in The Carolinas before the colonisation. It was all taken by force. Samuel Buttal, owner of the sugar refinery in Topsham had property in Carolina. A homeless Cherokee

- ⑧ El perro de Ladislau.

---

Ladislau's dog.

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

Toda una docena de miembros de una tribu indígena local hostigada por granjeros blancos alberga balas en su cuerpo.

Ladislau dice: «Ahora puedo beber leche todos los días».



---

Ladislau next to his cocoa tree. He was expelled from an occupied plantation by armed bandits hired by a powerful landowner. He left for the Amazon where, he had heard, there was free land.

A dozen members of a local indigenous tribe harassed by white farmers have bullets under their skin.

Ladislau says: "Now I can drink milk daily".

10

**Oro.**

Desde Brasil y México era traído a Portugal y España.

---

**Gold.**

It was taken to Portugal and Spain from Brazil and Mexico.

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, se mantiene en el límite de las tierras indígenas oficialmente delimitadas y señala una montaña hasta la cual se extendían en origen las tierras tribales.

Tupã-Y temía que el propietario blanco local que había robado parte de las tierras tribales y cuya «propiedad» comenzaba a solo 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 llevarlo a cabo.

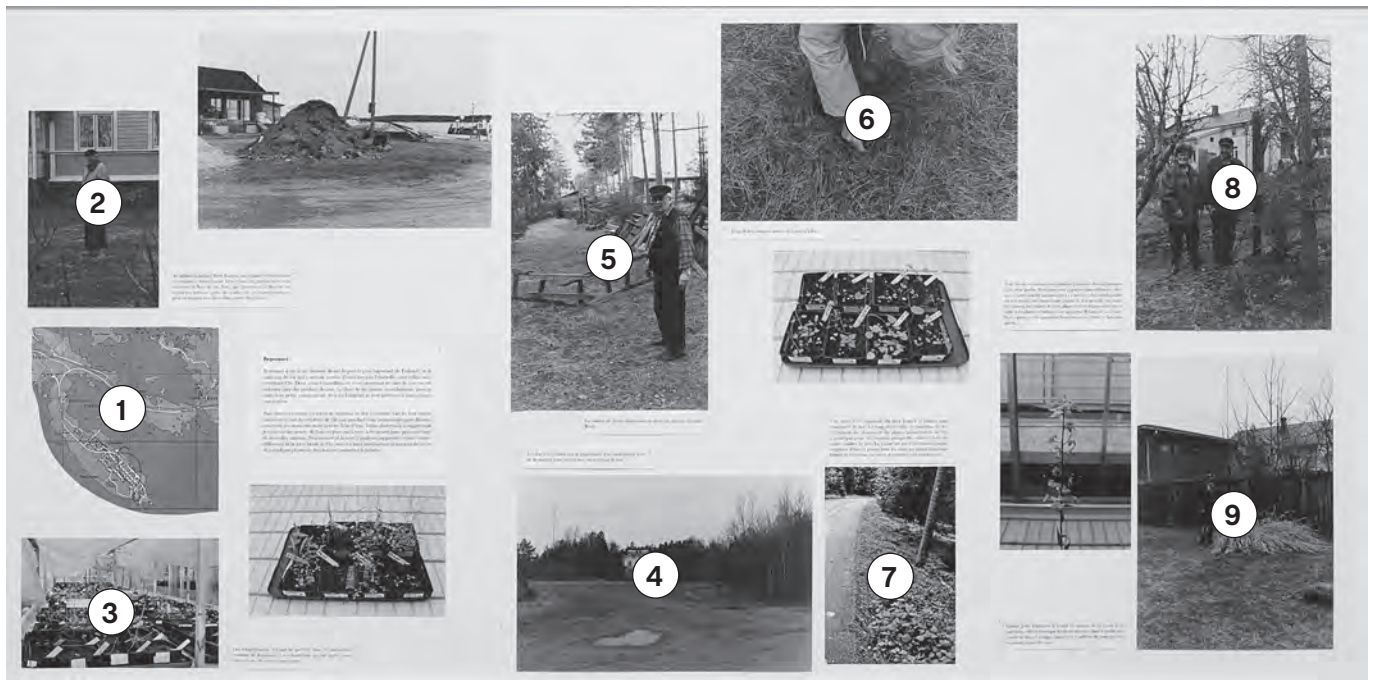
---

**The majority of the Gold from Brazil came from the state of Mato Grasso.**

Tupã-Y Guarani (Marçal de Souza), an Indigenous leader who worked for the recognition of the tribal lands, is on the border of the officially delimited indigenous land and points to a mountain to where the lands originally spread out.

Tupã-Y was afraid that the local White landowner that had robbed part of the tribal lands and whose property was only a few steps away from his own feet would kill him before he could perform the recognition process of their lands.

Tupã-Y was murdered before he could perform the process.



## 1 Reposaari

Reposaari fue en cierto momento el puerto más importante de Finlandia y el material de lastre que llegaba allí, a veces desde tan lejos como Australia, era utilizado para constituir la isla. Doscientas muestras de tierra provenientes de lugares que contienen lastre han sido recogidas en propiedades de residentes locales. La flora proveniente del lastre crece abundantemente por todas partes en esta pequeña comunidad, cuyos habitantes han mostrado interés por sus plantas no nativas.

Por diversas razones, las zonas de material de lastre se extienden lejos de su origen inicial y son los residentes de la isla quienes, durante sus paseos diarios, observan estos movimientos de la 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 solo la tierra tenía allí una apariencia y una textura diferentes de la tierra propia de la isla, sino que había también piedras de lastre por todas partes y algunas plantas de lastre habían comenzado a brotar.

At a certain point in time, Reposaari was the most important port in Finland, and the ballast material that arrived there, even from as far as Australia, was used to found the island. 200 samples of soil from locations that contained ballast have been recollected from local resident's properties. The flora that comes from the ballast grows abundantly all over this region and its residents have shown interest for its non-native plants.

For various reasons, the areas where there are ballast materials are found far from their place of origin and it is the local residents who have observed these land movements during their daily walks. Vekko Andersson, one of the locals, suggested visiting an area close to the old port, where the land has been excavated to build new houses. Not only did the land have a different appearance and texture to the island's own land, but it was also full of ballast stones and some ballast plants had started to appear.

- 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 cambiarlas con algunos vecinos por pasteles.

---

In the middle of Eero Raesma's garden stands a majestic, solitary and exotic ballast plant. In the back of the garden, there are vast areas covered with ballast flora. Eero, interested in ballast flora since he was a child, keeps seeds from these exotic plants which he later exchanges with his neighbours for cakes.

- ③ Se extrajeron muestras de lastre en los jardines de los habitantes de Reposaaari. Las muestras que germinaron son etiquetadas con el nombre del participante.

---

Ballast samples were extracted from the Reposaaari local's gardens. The samples that germinated are labelled with the participant's name.

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

---

*London Villa*, built by the owner of a dock in Reposaaari's port, was levelled with ballast material.

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

---

Veko Andersson's house is located on the edge of *London Road*.

- ⑥ Flora de lastre que crece en los alrededores de la *London Villa*.

---

Ballast flora growing in the surroundings of *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 tan 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 solo aquellos que viven en las cercanías se acuerdan de ella.

---

A road was built from the dock to the house to transport the ballast. All along the road, some ballast material fell off the carts and various plants started to grow in unimaginable places, far from the point of origin. The ballast plant *Chelidonium majus*, native to Asia, grew well there. The road has been closed for a long time now and only the people that live nearby remember it.

- 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.

---

Soili Tuukki and her husband have various plants from the ballast that grow in their garden. Some of which grew naturally while favouring the introduction of other ones. There is a beautiful ballast plant growing in the back of their neighbour's garden. Over the years, the seeds from this plant have been blown in the wind and new plants have sprouted along the fence. Soili hopes that the plants spread under the fence and into her garden soon.

- ⑨ Cuando Jyrki Takkunen adquirió su casa de la viuda de un capitán, esta le indicó la existencia de flores especiales en el jardín, plantas de lastre, y le exigió como condición de venta que no fuesen nunca arrancadas.

---

When Jyrki Takkunen bought his house from a captain's widow, she mentioned the existence of special flowers in the garden, ballast plants, and demanded as a condition that they never be uprooted.



## 1 Liverpool

Liverpool fue en cierto momento el principal puerto mundial del comercio de esclavos.

Contrariamente a las ideas recibidas en cuanto a las prácticas de la marina mercante en el comercio triangular atlántico —en el cual se llevaban los productos manufacturados de Inglaterra a África a cambio de africanos que habían sido hecho esclavos, y a continuación se intercambiaban en América por mercancías coloniales— era más rentable volver solo con el lastre que esperar el azúcar, el ron, etc., puesto que ello dejaba libres a los buques para bogar hacia África más rápidamente e ir a buscar más esclavos, ya que el beneficio de este cargamento equivalía a 4-6 barcos con mercancías coloniales.

Parece ser que el comercio de esclavos ha dado como resultado una gran cantidad de lastre que atraviesa el Atlántico hacia los puertos de contacto en Europa. Al mismo tiempo la mayoría de las introducciones de plantas en el paisaje inglés han tenido lugar entre 1735 y 1935. La formación del paisaje inglés ha coincidido, por tanto, con una época en la que la marina mercante inglesa utilizó más el material de lastre como consecuencia directa del comercio 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 historias de desplazamientos o una «historia sin fronteras», como la he llamado.

---

At a certain point in time, Liverpool was the world's leading port in slave trade.

Contrary to the ideas put forward in relation to the mercantile shipping practice in the transatlantic triangular trade –in which the manufactured goods were taken from England to Africa in exchange for Africans who had been enslaved, and then traded in America for colonial goods- it was less costly to return in ballast than wait for the sugar, rum, etc. as it left the ships free to row to Africa faster and take more slaves, which was more profitable as this shipment was equivalent to 4-6 ships with colonial goods.

It appears that the slave trade has resulted in a large amount of ballast crossing the Atlantic to the European ports. At the same time, the majority of these new plant arrivals took place between 1735 and 1935. The development of the English landscape has therefore coincided with a time period in which the English shipping trade had mostly used ballast material as a direct consequence of the slave trade.

As a consequence of the slave trade, an enormous amount of ballast material had entered the port of Liverpool which made it necessary to find a means to dispose of it; so it was mainly used as building material for roads and for the foundations of buildings.

The ballast flora reveals hardly known horizons, such as travel stories or a “history with no frontiers”, as I have named it.

## ② Lugares con probabilidades de contener lastre.

---

Areas likely to contain ballast.

## ③ Los documentos en los archivos del Museo marítimo de Liverpool solo proporcionan breves referencias al proceso de deslastrado. Se menciona una «grúa de deslastrado». Se encontraba en Birkenhead, una extensión del puerto de Liverpool. Un antiguo mapa de la zona muestra una grúa de deslastrado de 27 toneladas sobre Cavendish Wharf en el West Float cerca de las excavaciones de carbón. Esta grúa ya no existe pero se puede ver todavía su base, delante de un solar cubierto de plantas.

---

The documents in the Merseyside Maritime Museum archives only provide brief references to the process of deballasting. A “deballasting crane” is mentioned. It was located in Birkenhead, an extension of the Port of Liverpool. An old map of the area shows a 27 ton deballasting crane over Cavendish Wharf on the West Float near the coal excavations. This crane no longer exists but its platform can still be seen in front of a plot of land covered by plants.

## ④ Según un antiguo catálogo de la flora donde se mencionan plantas no nativas que crecen en las «carreteras hechas de lastre en Claughton y en Birkenhead», el lastre fue utilizado como material de construcción.

---

According to a flora catalogue where there is mention of non-native plants that grow on the “roads built with ballast in Claughton and Birkenhead” the “ballast was used as building material”.

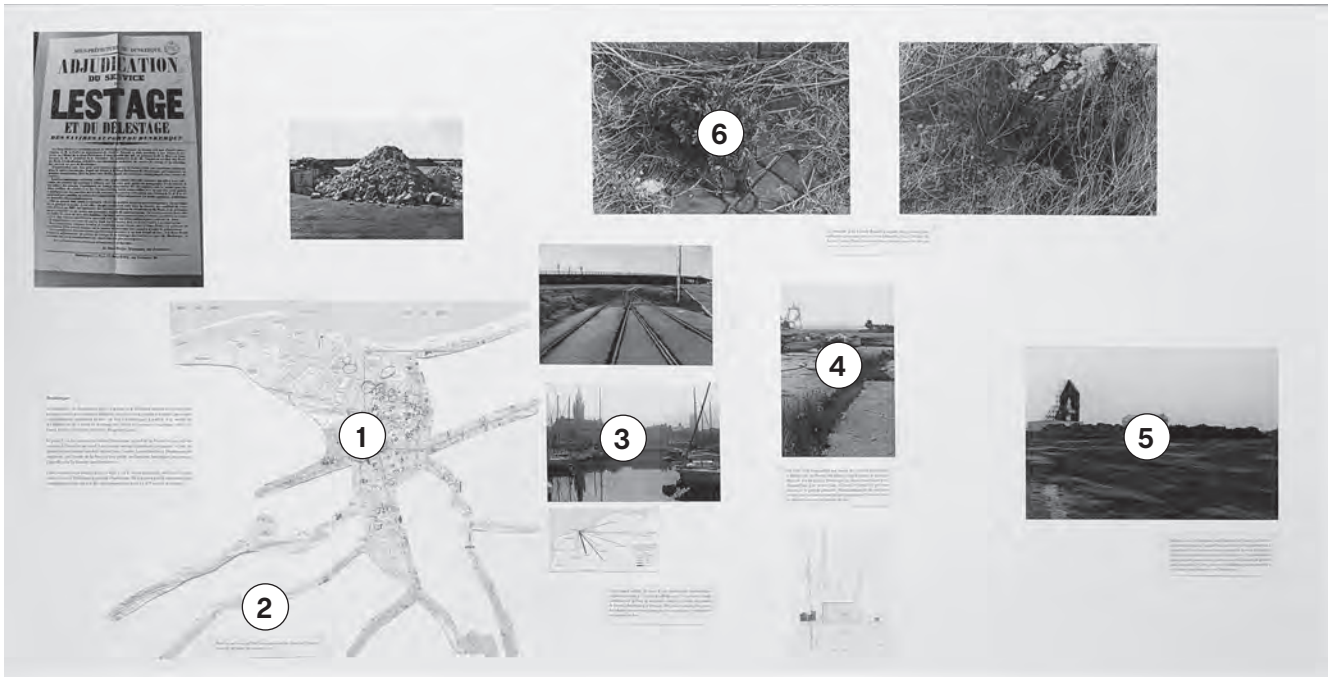
## ⑤ La flora de lastre germina y, sin embargo, ha visto cómo se llevaban su historia íntima con varios siglos de comercio en Liverpool. Pasamos ante estas pequeñas historias compuestas de complejidades y ellas continúan surgiendo en las «zonas de solares», al borde de las carreteras, en las grietas y las juntas del betún.



---

The ballast flora germinates and, nevertheless, it has seen how its inner stories are carried away with centuries of trade in Liverpool. We pass by these small stories of complexity and they continue to appear in “pieces of land”, on the edge of roads, in the cracks and seams of the pavement.





## 1 Dunkerque

El comercio de Dunkerque con España y Portugal incluía los treinta y dos países que constituían sus colonias. Incluso los países sin puerto, como Austria, podían eventualmente influenciar 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, también están los canales que conectan Dunkerque con el sur de Francia y con las regiones vecinas del oeste y del norte. De la misma manera, estos canales extienden el lastre, las semillas y su historia más allá de su lugar de entrada. 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 («boyante» es el término marítimo) llegaron entre enero y abril de 1858 al puerto de Dunkerque. No llevaban cargamento y no transportaban más que el lastre. Transportaron un total de 11.379 toneladas de material de lastre.

---

Trading between Dunkirk and Spain and Portugal included the 32 countries that constituted their colonies. Even countries that had no port, like Austria, could eventually have an effect on the ballast flora in Dunkirk. In fact, in the mid-18<sup>th</sup> century, Austria ruled some maritime trade areas like Ypres, Furnes, Nieuport, Ostend, Bruges and Ghent.

Moreover, there are also canals that connect Dunkirk with the south of France and the neighbouring regions of the west and north. In the same way, these canals spread the ballast, the seeds and their story further away from their point of entry. The research carried out in Dunkirk has confirmed that the study of the ballast flora reveals hardly known historical horizons: I call it the “history with no frontiers”.

One hundred and sixty seven ballasted ships (“buoyant” is the maritime word for this) arrived at the port of Dunkirk between January and April of 1858. They had no cargo and transported nothing but ballast. They transported a total of 11,379 tons of ballast material.

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

---

In 1867, mentioned in the archives is a “Ballast Street” but it cannot be found in any map.

- ③ Varios canales que conectan el puerto con sus socios comerciales regionales al sur, al oeste y en Bélgica, al este, pueden ampliar la influencia de la flora de lastre a lo largo de la ruta de los canales de Furnes, Bourbourg y Bergues. Por estos canales han pasado maderas exóticas, guano, lana, azúcar y, sin duda, semillas provenientes del lastre.

---

Various Canals that link the port to its regional trade partners to the south, west and Belgium, to the east, can increase the ballast flora’s influence along the canal routes like Furnes, Bourbourg and Bergues. Exotic wood, guano, wool, sugar and undoubtedly, ballast seeds have passed through these canals.

- 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 zona fue retirada para la construcción del puerto deportivo. ¿Adónde llevaron la arena, la tierra y las semillas del lastre?

---

In 1886, eight companies offered their deballasting services in Dunkirk. The Bureau of Ballasting and Deballasting, the main ballast tank in the port of Dunkirk, was situated in the front area of the port. Presently, it is located in the work area of the local fishermen, in the marina. But, most of the area was taken down to build the marina. Where did all this sand, soil and ballast seeds go?

- ⑤ 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.

---

The ballast material served as bedrock for the French Shipyards, which have been recently demolished. Presently, a school is being built in its place. The ground has been dug up and soil and sand have been dumped there. Where will the former ballast soil be dumped? Where does the new soil and sand come from? And what new ballast stories are introduced? This area is a genuine monument for the “history with no frontiers” of Dunkirk.

- ⑥ El botanista Jean Claude Brunell señaló dos plantas no nativas que crecen entre estos dos edificios, una de África del Sur y la otra de la India. ¿De qué manera están ligadas sus historias al azúcar y al vino, y al lastre?

---

The botanist Jean Claude Brunell found two non-native plants that grow between these two buildings, one from South Africa and the other from India. In what way are their stories linked to sugar and wine, and ballast?



## Una Proposición para la Ciudad de Dunkerque

Dunkerque, una ciudad construida sobre una zona pantanosa tiene en consecuencia una relación espacial con su puerto, con el agua y con la arena; una relación en constante evolución. A causa de esta particular ambigüedad geográfica, los cambios le dan forma a su paisaje con facilidad.

Desde la época de Louis XIV, Dunkerque ha conocido enormes construcciones y desarrollos. También ha sufrido destrucciones considerables durante las guerras. Diversas partes del puerto son sucesivamente construidas, destruidas, abandonadas, reconstruidas, reformadas, despejadas y una nueva construcción comienza. Y todo el tiempo, una gran cantidad de tierra, de arena y de piedras es transportada de un lado del puerto al otro, para darle otra utilidad o para dejar espacio, relocalizando de esa manera las historias de las semillas hacia 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 forman montones de materiales que son transportados de un lugar a otro en Dunkerque. Al mismo tiempo, se traen otros materiales tales como tierra, piedra y arena. ¿Cuáles son las historias de las semillas específicas de Dunkerque, perdidas mientras se transporta la tierra de Dunkerque? Pero también, ¿qué interesantes historias se introducen con los nuevos materiales?

La artista desea proponer un parque que se abriría para albergar muestras de muchos materiales que están siendo retirados y muestras de materiales que se introducen en la ciudad. Las muestras recogidas en el parque estarían disponibles para futuros estudios de la historia de Dunkerque. La historia de su tierra.

---

## **A proposition for the city of Dunkirk**

Dunkirk, a city founded on a marshland, has as a consequence a spatial relation with its port, its water and its sand; a relation in nonstop evolution. As a result to this particular geographical ambiguity, the changes easily alter the landscape configuration.

Since the time of Louis XIV, Dunkirk has been a place of colossal buildings and developments. It has also suffered considerable devastation during different wars. Various parts of the port are constantly built, demolished, abandoned, rebuilt, redone, wiped out and new buildings rise. And through all these processes, large amounts of soil, sand and rocks are transported from one side of the port to the other, to be used for other constructions or to make space for other means. Consequently, the history of the seeds is transported to other areas far from their historical source. Things become more complex.

The constant construction and tearing down of the port, roads and motorways and buildings create vast heaps of rubble that are transported from one part of Dunkirk to another. At the same time, other materials such as soil, stones and sand are brought in. What is the story behind the particular seeds of Dunkirk, lost in transportation? But also, what other interesting stories emerge with the new materials?

The artist puts forward the idea of opening a park that would be home to different samples of many materials that are being removed as well as materials that are being newly introduced into the city. The samples exhibited in the park would be available for future research and studies into Dunkirk's history. The history of Dunkirk's land.



Les graines du changement : Un jardin flottant de graines de lastre

Le jardin flottant a été réalisé en réutilisant une barge désaffectée sur laquelle ont été plantées des graines de plantes de Sol des canaux, qui étaient arrivées à Bristol. Il est ouvert aux visites dans le Port de Bristol.



### ***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 llegadas a Bristol y documentadas como parte del lastre. Se puede visitar en el puerto de Bristol.

### **The seeds of change: A floating ballast seed garden**

The floating garden was made by using a disused barge in which the registered plant seeds that had entered Bristol as part of the ballast were planted. It can be visited in The Bristol Harbour.