AMAZONÍA

Amazonía explora, a través del trabajo de 11 artistas latinoamericanos y europeos, algunos de los temas claves del siglo XXI. La exposición se basa en la premisa de que los problemas ambientales requieren un análisis tanto cultural como científico, ya que un resultado contemporáneo de este tipo de investigación necesita de ambos: la interacción entre el conocimiento ecológico y su articulación cultural. También contempla los hábitats y la cultura nativa que están siendo diezmados por el COVID-19 y por los invasores amazónicos en busca de riquezas como madera u oro. En consecuencia, se ha roto gran parte de su cultura original, que viene de la propia tierra y de la transmisión del saber de generación en generación.

El marco conceptual y teórico de este proyecto proviene del libro *Ecocriticism* de Greg Garrard, una encuesta crítica de "posiciones" divergentes dentro del pensamiento actual sobre el medio ambiente. Garrard examina varias analogías clave que rigen la práctica ecocrítica, como el desierto, los animales, los habitantes indígenas de los bosques y, por último, la Tierra y su futuro; temas cruciales para el amplio campo de los estudios culturales.

En esta muestra, la Amazonia, un espacio de 5,5 millones de km², es vista a través de la obra de artistas prácticamente desconocidos en España que concentran su trabajo en algunos de los países de los nueve por los que se extiende. Un punto a resaltar de esta exposición es que seis mujeres artistas de diferentes generaciones están reunidas por primera vez en una exposición colectiva sobre la Amazonia. Las artistas de origen europeo Claudia Andujar, Barbara Brändli y Thea Segall, afincadas en América Latina, muestran a través de sus fotografías aspectos como el registro etnográfico y la cultura rural de distintas tribus y zonas de la selva amazónica. Además del uso de la fotografía, Lothar Baumgarten utiliza el vídeo con el fin de plasmar sus vivencias con comunidades indígenas alejadas del mundo occidental. François Bucher acorta estas distancias al buscar un medio de reconexión con los saberes de la selva de los chamanes, mientras que el trabajo de Nela Ochoa se centra en el cuerpo interno llegando a niveles moleculares con huellas genéticas que borran el tiempo y el espacio, reescritas con coronas ceremoniales. Susana Mejía y Margaret Mee relatan con sus obras testimonios de búsquedas artísticas como pretextos para exaltar la importancia de la preservación de la Amazonia; una forma de protesta contra su destrucción sistémica que presentan Jonier Marín en sus fotografías intervenidas y *collages* y Sergio Vega en su proyección etérea de la selva en llamas. La exposición también cuenta con la obra de Sheroanawë Hakihiiwë, proveniente del Amazonas y residente de una comunidad yanomami, en la que pone de manifiesto el imaginario de su pueblo y una sensibilidad artística muy distante de los valores occidentales a los cuales estamos acostumbrados.

Berta Sichel. Bureau Phi Art Projects

AMAZONIA

Amazonia explores some of the key themes of the 21st century through the work of 11 Latin American and European artists. The exhibition is based on the premise that environmental issues require analysis in cultural as well as scientific terms, as a contemporary result of such research needs both: the interaction between ecological knowledge and its cultural inflection. It also contemplates the native culture and habitats that are being decimated by COVID-19 and by Amazonian invaders seeking riches such as lumber or gold. This decimation has shattered a large part of the region's original culture, rooted in the land itself and in the transmission of knowledge from generation to generation.

The conceptual and theoretical framework of this project is derived from Greg Garrard's book *Ecocriticism*, a critical survey of divergent "positions" within contemporary thinking about the natural environment. Garrard examines various key tropes governing ecocritical practice, such as wilderness, animals, indigenous rainforest inhabitants and, finally, the Earth and its future, all crucial themes within the broad field of cultural studies.

In this show, the Amazon, a 5.5 million-square-kilometre area, is seen through the eyes of relatively unknown artists in Spain whose work is centred on some of the nine countries across which this vast rainforest spreads. This exhibition is also a new milestone, bringing together six women artists from different generations in a group show about the Amazon for the first time. The photographs of Claudia Andujar, Barbara Brändli and Thea Segall, European artists who have settled in Latin America, present aspects such as the ethnographic record and rural culture of different tribes and zones of the Amazon rainforest. Lothar Baumgarten used both photography and video to illustrate his experiences with indigenous communities far from the Western world. François Bucher narrows that distance by trying to reconnect with the jungle wisdom of traditional shamans, while Nela Ochoa's work explores the inner body on the molecular level with genetic markers that erase time and space, rewritten with ceremonial crowns. The pieces by Susana Mejía and Margaret Mee offer testimonies of artistic quests as pretexts for underscoring the importance of preserving the Amazon, a form of protest against its systematic destruction also presented by Jonier Marín in his altered photographs and collages and by Sergio Vega in his ethereal projection of the rainforest in flames. In addition, the show features the work of Sheroanawë Hakihiiwë, who was born in the Amazon and lives in a Yanomami community, in which he reveals the imagery of his people and an artistic sensibility far removed from the Western values to w hich we are accustomed.

Berta Sichel. Bureau Phi Art Projects

Junta de Andalucía | Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico | Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

FRANÇOIS BUCHER (Cali, Colombia, 1972. Vive y trabaja en Berlín)

Radio Amazonas, 2014

Instalación sonora. Varios archivos sincronizados en dos canales
CORTESÍA DEL ARTISTA Y ALARCÓN CRIADO

El proyecto *Radio Amazonas* está concebido como un medio de reconexión con los saberes de la selva de los chamanes. Inicialmente fue concebido como un programa de radio que consistía en instalar una emisora de radio en las selvas del Pira–Paraná, para que pudieran usarlo las tribus de esa región, consideradas "comunidades chamánicas" porque "viven dentro de una visión de la realidad que está en diálogo coherente con un mundo inmaterial o, digamos, hiperdimensional".

Este proyecto invierte la dirección habitual de las emisiones radiofónicas, que en vez de ir de la ciudad a la selva, como lo hacen normalmente en Colombia y en el resto de los países amazónicos, irán de la selva hacia las ciudades. Según explica Bucher, "la inspiración inicial de este proyecto es la manera en la cual se conciben la arquitectura, los números de las medidas de la estructura y la geometría del maloca ceremonial. La maloca es como un microcosmos del macrocosmos de la selva amazónica".

FRANÇOIS BUCHER (Cali, Colombia, 1972. Lives and works in Berlin)

Radio Amazonas, 2014
Amazon Radio

Sound installation. Various files synchronized on two channels
COURTESY OF THE ARTIST AND ALARCÓN CRIADO

The *Radio Amazonas* (Amazon Radio) project aims to reconnect with the jungle wisdom of traditional shamans. It was initially conceived as a radio show that involved setting up a broadcasting station in the Pira–Paraná rainforest to be used by the tribes of this region, considered "shamanistic communities" because they "live in a vision of reality that maintains a coherent dialogue with an intangible or, better said, hyper–dimensional world".

This project reverses the conventional directionality of radio broadcasts, which instead of going from the city to the jungle, as they usually do in Colombia and other Amazon countries, will travel from the jungle to the cities. As Bucher explained, "the original inspiration for this project was their conception of architecture, the numbers of structural measurements and the geometry of the ceremonial *maloca* [long house]. The *maloca* is like a microcosm of the macrocosm that is the Amazon rainforest."

NELA OCHOA (Caracas, Venezuela, 1953. Vive y trabaja en Tenerife)

Beringia–Hoyano, 2016
Impresión giclée sobre lienzo, 120 x 110 cm. Edición 1/3
CORTESÍA DE LA ARTISTA

Beringia–Hoyano–Mapas, 2016
Impresión giclée sobre lienzo, 120 x 110 cm. Edición 1/3
CORTESÍA DE LA ARTISTA

Beringia–Hoyano–Estrecho de Bering, 2016
Impresión giclée y lápiz sobre lienzo, 120 x 110 cm. Edición 1/3
CORTESÍA DE LA ARTISTA

El trabajo de Nela Ochoa se centra en el cuerpo interno, llegando a niveles moleculares mediante estudios genéticos que muestran cómo se ha poblado el planeta, realizando un viaje sin retorno desde el estrecho de Bering a América. Con ello descubrió que las huellas genéticas todavía están presentes en las tribus de la selva amazónica, borrando el tiempo y el espacio. Su obra *Beringia–Hoyano–Mapas* se basa en una secuencia de género precolombina. Para poder reescribirlo, usó coronas ceremoniales yekuana, que significan A-T-C-G (adenina, tiamina, citosina y guanina). Gracias a esta obra sabemos que los yekuanas es una de las tribus de Venezuela que sobrevive en la Amazonia.

El título *Beringia-Hoyano*, se refiere en primer lugar a la zona (Beringia), hoy bajo las aguas, de donde provienen los primeros pobladores del continente americano. *Hoyano* es la palabra yanomami (tribu de la amazonia venezolana) que designa al *shabono* (hábitat) abandonado para siempre.

Ochoa también ha trabajado con su propio ADN y genes relacionados con violencia o enfermedades, aunque la flora y la fauna ocupan un lugar importante en su creación artística, habiendo dedicado obras a especies en peligro de extinción.

NELA OCHOA (Caracas, Venezuela, 1953. Lives and works in Tenerife)

Beringia–Hoyano, 2016
Giclée print on canvas, 120 x 110 cm. Edition 1/3
COURTESY OF THE ARTIST

Beringia–Hoyano–Mapas *(Maps),* 2016
Giclée print on canvas, 120 x 110 cm. Edition 1/3
COURTESY OF THE ARTIST

Beringia–Hoyano–Estrecho de Bering *(Bering Strait),* 2016
Giclée print and pencil on canvas, 120 x 110 cm. Edition 1/3
COURTESY OF THE ARTIST

Nela Ochoa's work focuses on the inner body, getting down to the molecular level with genetic studies that show how the planet was populated by people who made a one–way trip from the Bering Strait to the Americas. She discovered that certain genetic markers are still present among the tribes of the Amazon rainforest, erasing time and space. Her work *Beringia–Hoyano–Maps* is based on a pre-Columbian gene sequence.

To rewrite it, she used Yekuana ceremonial crowns that signify A-T-C-G (adenine, thymine, cytosine and guanine). Thanks to this work, we know that the Yekuana is one of the Venezuelan tribes that have survived in the Amazon. The first part of the title *Beringia–Hoyano* refers to the now-underwater region of Beringia from which the first human settlers of the American continents came. *Hoyano* is a word used by the Yanomami, a Venezuelan Amazon tribe, to refer to the *shabono* (habitat) they left, never to return.

Ochoa has also worked with her own DNA and genes linked to violence or diseases, although flora and fauna have an important place in her artistic production, creating pieces dedicated to endangered species.

BARBARA BRÄNDLI (Schaffhausen, Suiza, 1932 / Caracas, Venezuela, 2011)

Copias digitales de fotografías
COLECCIÓN C&FE

En 1962, durante un viaje a la selva amazónica la artista conoce a la etnia makiritare. De este encuentro surgen las fotografías que conformarán, ese mismo año, su primera exposición en el Museo de Bellas Artes de Caracas. Al año siguiente, desarrolla una investigación fotográfica sobre la danza contemporánea que dará lugar al libro *Duraciones visuales* (1963) y a una segunda exposición en el Museo de Bellas Artes de Caracas. Su interés por las etnias indígenas venezolanas continúa con nuevas investigaciones sobre los indios sanemá, yanomami (1964–1968) y makiritares (1966–1968). Así mismo, por esta época inicia su colaboración con revistas nacionales e internacionales, en las que publica sus reportajes y artículos fotográficos con regularidad hasta la década de 1990.

Desde inicios de la década de 1970 realiza un amplio registro fotográfico de la sociedad venezolana, con especial énfasis en su ambiente cultural. En 1974 y 1975 son editados, respectivamente, sus libros *Los hijos de la luna* y *Sistema nervioso* y a finales de la década comienza nuevas investigaciones, esta vez en torno a la artesanía popular y los Andes venezolanos. Fruto de estas indagaciones se publican los libros *Así, con las manos* (1979) y *Los páramos se van quedando solos* (1981).

La temática de los Andes se convierte en el centro de su obra fotográfica, dando lugar a nuevos trabajos de campo en los cuales fotografía la agricultura de la zona, especialmente el cultivo del trigo (1986–1989) e investiga también sobre la mitología andina (1992).

De izquierda a derecha:

Mujer yekwana. Kanarakuni, región del Alto Caura, estado Bolívar, Venezuela, 1964
30 x 30 cm

Niño sanemá. Kanarakuni, región del Alto Caura, estado Bolívar, Venezuela, 1964
37,8 x 30 cm

Niños yekwanas y sanemás. Kanarakuni, región del Alto Caura, estado Bolívar, Venezuela, 1964
30 x 32,5 cm

Jóvenes sanemás. Kanarakuni región del Alto Caura, estado Bolívar, Venezuela, 1964
37,6 x 30 cm

Jóvenes sanemás. Kanarakuni región del Alto Caura, estado Bolívar, Venezuela, 1964
30 x 30 cm

Baile del pijiguao en la comunidad yanomami de Mavaca, región del Alto Orinoco, estado Amazonas, Venezuela, 1965
30 x 38,1 cm

Niños sanemás. Kanarakuni, región del Alto Caura, estado Bolívar, Venezuela, 1964
30 x 30 cm

Joven sanemá. Kanarakuni región del Alto Caura, estado Bolívar, Venezuela, 1964
30 x 30 cm

Jóvenes sanemás. Kanarakuni región del Alto Caura, estado Bolívar, Venezuela, 1964
30 x 35,7 cm

Inscripciones en el pizarrón de la escuela de la comunidad de Kanarakuni, región del Alto Caura, estado Bolívar, Venezuela, 1964
18,4 x 40 cm

Niño sanemá. Kanarakuni, región del Alto Caura, estado Bolívar, Venezuela, 1964
30 x 30 cm

Jóvenes yanomamis. Mavaca, región del Alto Orinoco, estado Amazonas, Venezuela, 1965
37,6 x 30 cm

Comunidad yanomami de Mavaca, región del Alto Orinoco, estado Amazonas, Venezuela, 1965
26,2 x 40,1 cm

BARBARA BRÄNDLI (Schaffhausen, Switzerland, 1932 / Caracas, Venezuela, 2011)

Digital photographic prints
C&FE COLLECTION

On a trip to the Amazon rainforest in 1962, the artist met the Makiritare people. This encounter produced the photographs which, that same year, were featured in her first exhibition at the Museo de Bellas Artes in Caracas. The following year, she embarked on a photographic research project about contemporary dance that materialized in the book *Duraciones visuales* (1963) and a second show at the Museo de Bellas Artes in Caracas. Her interest in Venezuelan indigenous peoples inspired new investigations into the Sanemá, Yanomami (1964–1968) and Makiritare (1966–1968) tribes. Around the same time, she also began contributing to national and international magazines, which regularly featured her photo essays and reports until the 1990s.

Starting in the early 1970s, she created an extensive photographic record of Venezuelan society, with a special emphasis on its cultural aspects. Her books *Los hijos de la luna* and *Sistema nervioso* were released in 1974 and 1975, respectively, and at the end of the decade she began working on new research projects, this time focusing on folk arts and crafts and the Venezuelan Andes. Her findings were published in the books *Así, con las manos* (1979) and *Los páramos se van quedando solos* (1981).

The Andes became the central theme of her photographic oeuvre, giving rise to new fieldwork expeditions in which she photographed regional agriculture, especially wheat farming (1986–1989) and explored Andean mythology (1992).

From left to right:

Yekwana woman. Kanarakuni, Upper Caura, State of Bolívar, Venezuela, 1964
30 x 30 cm

Sanema boy. Kanarakuni, Upper Caura, State of Bolívar, Venezuela, 1964
37.8 x 30 cm

Yekwana and Sanema children. Kanarakuni, Upper Caura, State of Bolívar, Venezuela, 1964
30 x 32.5 cm

Sanema youths. Kanarakuni, Upper Caura, State of Bolívar, Venezuela, 1964
37.6 x 30 cm

Sanema youths. Kanarakuni, Upper Caura, State of Bolívar, Venezuela, 1964
30 x 30 cm

Pijiguao dance in the Yanomami community of Mavaca, Upper Orinoco, State of Amazonas, Venezuela, 1965
30 x 38.1 cm

Sanema children. Kanarakuni, Upper Caura, State of Bolívar, Venezuela, 1964
30 x 30 cm

Sanema youth. Kanarakuni, Upper Caura, State of Bolívar, Venezuela, 1964
30 x 30 cm

Sanema youths. Kanarakuni, Upper Caura, State of Bolívar, Venezuela, 1964
30 x 35.7 cm

Writing on the blackboard of the Kanarakuni community school, Upper Caura, State of Bolívar, Venezuela, 1964
18.4 x 40 cm

Sanema boy. Kanarakuni, Upper Caura, State of Bolívar, Venezuela, 1964
30 x 30 cm

Yanomami youths. Mavaca, Upper Orinoco, State of Amazonas, Venezuela, 1965
37.6 x 30 cm

Yanomami community of Mavaca, Upper Orinoco, State of Amazonas, Venezuela, 1965
26.2 x 40.1 cm

THEA SEGALL RUBIN (Burdujeni, Rumania, 1929 / Caracas, Venezuela, 2009)

La danza. Fotosecuencia, s/f

4 fotografías. Copia digital de fotografía. Dimensiones variables
COLECCIÓN C&FE

El casabe. Fotosecuencia, ca. 1969

4 fotografías. Copia digital de fotografía. Dimensiones variables
COLECCIÓN C&FE

La curiara. Fotosecuencia, ca. 1969

7 fotografías. Copia digital de fotografía. Dimensiones variables
COLECCIÓN C&FE

Thea Segall fue una fotógrafa rumana residente en Venezuela desde 1958 hasta su muerte. Segall aterrizó en Venezuela a los 29 años, motivada por captar la luz del trópico y quedó fascinada por la selva amazónica venezolana. En 1959, los reporteros del diario *El Universal* la invitaron a San Juan de Manapiare, y desde ese momento su obra quedó estrechamente marcada y vinculada a los indígenas venezolanos, su arquitectura, modos de vida y entorno geográfico. Entre 1970 y 1977 desarrolló también una investigación fotográfica sobre los grupos indígenas y rurales de Venezuela para la Oficina de Asuntos Indígenas del Ministerio de Justicia. Las fotos incluidas en esta muestra forman parte de esta vinculación con la cultura rural e indígena del país.

En 2003 fue la ganadora del Premio Nacional de Fotografía de Venezuela, además de editar numerosas publicaciones. También fue la directora de su propio estudio fotográfico. A través de su trabajo, cubrió aspectos como el registro etnográfico, la cultura rural, la arquitectura religiosa, los retratos y la fotografía institucional.

THEA SEGALL RUBIN (Burdujeni, Romania, 1929 / Caracas, Venezuela, 2009)

La danza. Fotosecuencia, undated
Dance: Photosequence

4 photographs. Digital photographic prints. Dimensions variable
C&FE COLLECTION

El casabe. Fotosecuencia, c. 1969
Cassava Bread: Photosequence

4 photographs. Digital photographic prints. Dimensions variable
C&FE COLLECTION

La curiara. Fotosecuencia, c. 1969
Dugout Canoe: Photosequence

7 photographs. Digital photographic prints. Dimensions variable
C&FE COLLECTION

Thea Segall was a Romanian photographer who lived in Venezuela from 1958 until her death. Segall came to Venezuela when she was 29 years old, hoping to capture the light of the tropics, and was captivated by Venezuela's Amazon rainforest. In 1959, reporters from the daily *El Universal* invited her to visit San Juan de Manapiare, and from that moment on her work was heavily influenced by and linked to Venezuela's indigenous peoples, their architecture, ways of life and geographical surroundings. Between 1970 and 1977 she also did photographic research on Venezuelan indigenous and rural communities for the Ministry of Justice's Office of Indigenous Affairs. The photos in this exhibition reflect her bond with the country's rural and indigenous cultures.

In 2003, she received the National Photography Award of Venezuela. She also published extensively and directed her own photography studio. Her work spans various genres and themes, including ethnographic records, rural culture, religious architecture, portraits and institutional photography.

MARGARET MEE (Chesham, Reino Unido, 1909 / Seagrave, Reino Unido, 1988)

Margaret Mee e a Flor da Lua, 2012
Margaret Mee y la flor de la luna

Dirigida por Malu de Martino y producida por Elisa Tolomelli. Vídeo HD, 78'
CORTESÍA DE EH! FILMES

En 2009, Margaret Mee hubiera cumplido 100 años, pero murió a la edad de 79 años. Vivió durante 36 años en Brasil y durante esas décadas realizó 15 expediciones al norte de Brasil, a la región amazónica, dejando un importante legado iconográfico y artístico de uno de los biomas forestales más importantes del planeta: la selva amazónica.

Para Malu de Martino, la directora del documental *Margaret Mee e a Flor da Lua* (Margaret Mee y la flor de la luna), la idea de hacer este film sobre Margaret Mee era mostrar al público la vida de una artista que no sólo fue una de las mejores ilustradoras botánicas del mundo, sino que también fue una defensora incansable de la necesidad de preservar la flora de la Amazonia. La flor de luna es en realidad un tipo de cactus que se encuentra en los tramos más bajos del río Negro, que se une al Amazonas en Manaos. A orillas de sus arroyos y afluentes arbolados, y en ningún otro lugar del mundo, crece esta especie de cactus, de floración nocturna, conocido por la ciencia como *flor da lua*, o flor de luna amazónica. En palabras del profesor Sir Ghillean Prance: "muchas personas han pintado plantas amazónicas, pero Margaret Mee supera a esos otros viajeros y artistas simplemente porque ella con sus acuarelas, fue, vio y conquistó la región".

Desde 1956, junto con otros grandes exploradores, comenzó a llamar la atención sobre un problema que hoy es ampliamente discutido y difundido: la preservación de la Amazonia brasileña.

MARGARET MEE (Chesham, United Kingdom, 1909 / Seagrave, United Kingdom, 1988)

Margaret Mee e a Flor da Lua, 2012
Margaret Mee and the Moonflower

Directed by Malu de Martino and produced by Elisa Tolomelli. HD video, 78'
COURTESY OF EH! FILMES

In 2009 Margaret Mee would have celebrated her 100th birthday, but she died at the age of 79. She lived in Brazil for 36 years, and during those decades she made 15 expeditions to the Amazon in northern Brazil, leaving behind an important iconographic and artistic legacy of one of the planet's most vital forest biomes: the Amazon jungle.

For Malu de Martino, director of the documentary *Margaret Mee e a Flor da Lua* (Margaret Mee and the Moonflower), the idea behind making this film about Margaret Mee was to show audiences the life of an artist who was not only one of the world's finest botanical illustrators, but also a tireless advocate of the need to preserve the flora of the Amazon. The moonflower is actually a type of cactus found along the lower stretches of the River Negro, which joins the Amazon at Manaos. This night–blooming cactus species, known to science as the *flor da lua* or Amazon moonflower, grows on the banks of its tree–lined streams and tributaries, and nowhere else in the world. In the words of Professor Sir Ghillean Prance, "Many people have painted Amazonian plants, but Margaret Mee outranks those other travellers and artists simply because she, with her watercolours, went, saw and conquered the region."

Starting in 1956, she and other great explorers began drawing attention to what is now a widely debated problem: the preservation of the Brazilian Amazon.

SERGIO VEGA (Buenos Aires, Argentina, 1959. Vive y trabaja en Florida, EE.UU.)

Paradise Burning, 2008
Paraíso en llamas

Proyección de vídeo sobre tela. Vídeo HD, 1080 x 1920, 6’ 50”
GALERIE KARSTEN GREVE

La obra de Sergio Vega, *Paradise Burning* (Paraíso en llamas) es una proyección de vídeo en una pantalla fabricada por cortinas traslúcidas, que dan la sensación de volumen a las nubes de humo. El vídeo presenta una imaginería diáfana y etérea del fuego consumiendo la selva, así como la pantalla sobre la cual se proyecta, que también es intangible. La intención del artista es crear una escena fantasmagórica de la selva quemándose.

La escena se describe con bastante angustia y tristeza por parte de Vega: “Al acercarnos a Novo Mundo nos encontramos con un campo ardiendo a un lado de la carretera. La llama había bajado y ahora era sobre todo humo y brasas moribundas. Los vecinos de la granja del otro lado de la carretera habían traído un tanque de agua y estaban limpiando con una manguera los enormes troncos que yacían en el suelo medio consumidos. La densa toxicidad del aire era un dantesco presagio de tragedia que podía leer en sus expresiones. Sabían que sus posibilidades eran escasas, pero aún así esperaban evitar que el fuego cruzara y se extendiera a su plantación de café. Si el viento decide volver, habrá llamas por todas partes”.

SERGIO VEGA (Buenos Aires, Argentina, 1959. Lives and works in Florida, USA)

Paradise Burning, 2008

Video installation on fabric layers. HD Video, 1080 x 1920, 6’ 50”
GALERIE KARSTEN GREVE

Sergio Vega’s *Paradise Burning* is a video projected on a screen made of translucent curtains that give the smoke clouds a sense of volume. The video presents a diaphanous, ethereal image of fire consuming the rainforest as well as the intangible screen on which it is projected. The artist’s intention was to create a ghostly scene of the jungle burning.

Vega’s description of the sight is quite sad and wrenching: “Approaching Novo Mundo we encountered a field burning on the side of the road. The flames had come down and were now mostly smoke and dying embers. Neighbours from the farm across the road had brought a water tank and were hosing enormous logs that lay on the ground, half consumed. The dense toxicity of the air carried a Dantesque omen of tragedy I could read in their expressions. They knew their chances were slim, but still hoped to prevent the fire from crossing over and spreading onto their coffee plantation. If the wind decided to return there will be flames everywhere.”

SHEROANAWE HAKIHIIWE

(Sheroana, Amazonia venezolana, 1971. Reside en Pori Pori, una comunidad yanomami en el Alto Orinoco)

Sheroanawe Hakihiiwe es un artista yanomami con residencia en Pori Pori, una comunidad yanomami en el Alto Orinoco, cercana a Mahekoto-Teri. Desde la década de los 90 ha desarrollando su obra orientada al rescate de la memoria oral de su pueblo, su cosmología y tradiciones ancestrales, mediante la elaboración de papel artesanal (gracias a los conocimientos de la artista mexicana Laura Anderson Barbata), la edición de libros elaborados junto a su comunidad, y más recientemente del dibujo como herramienta para representarlos. En paralelo a esta actividad artística, Sheroanawe Hakihiiwe ha desarrollado un amplio trabajo personal que pone de manifiesto el imaginario de su pueblo, mediante la representación de sus propios referentes y a través de relatos más amplios que dan cuenta del pasado y del presente de esta comunidad, que también evidencian una sensibilidad artística muy distante de los valores occidentales a los cuales estamos acostumbrados.

De izquierda a derecha:

Kasha, 2019
Oruga venenosa
Monotipo impreso sobre papel de morera
68,5 x 100 cm

Nii hikari therimi, 2018
Estas plantas son de conuco
Acrílico sobre papel de bagazo de caña de azúcar
35,2 x 25,5 cm c/u (conjunto de 10 dibujos)

Shia Shimini, 2017
Acrílico sobre papel
35 x 25 cm

Thora Keki, 2017
Brotes de bambú
Acrílico sobre papel
34 x 25 cm

Raeshi, 2019
Palmera de Shikishiki
Acrílico sobre papel de morera
70 x 50 cm

Ama asi, 2019
Trompeta de cacería
Acrílico sobre papel de caña estucado
50 x 70 cm

Maa mape oni, 2019
Laja de piedra pintada
Acrílico sobre papel de morera
44 x 58 cm

Arana Aki, 2019
Pared–cerca
Acrílico sobre papel de caña estucado
50 x 70 cm

Waimahena, 2019
Hoja de palmera manaca
Acrílico sobre papel de caña estucado
50 x 70 cm

Yarushe Shina, 2018
Cola de Zorro Guache
Monotipo impreso sobre papel de morera
75 x 108 cm

COLECCIÓN DEL ARTISTA

SHEROANAWE HAKIHIIWE

(Sheroana, Venezuelan Amazon, 1971. Lives in Pori Pori, a Yanomami village on the Upper Orinoco)

Sheroanawe Hakihiiwe is a Yanomami artist who lives in Pori Pori, a Yanomami community on the Upper Orinoco, near Mahekoto–Teri. Since the 1990s, his work has aimed to salvage the oral memories, cosmology and ancestral traditions of his people by making handcrafted paper (thanks to the expertise of Mexican artist Laura Anderson Barbata), publishing books prepared with his community and, more recently, portraying them through drawing. In addition to these artistic endeavours, Sheroanawe Hakihiiwe has developed an extensive personal body of work that illustrates the imagery of his people by representing their unique references and composing broader narratives that document the past and present of this community while also evincing an artistic sensibility far removed from the Western values to which we are accustomed.

From left to right:

Kasha, 2019
Venomous Caterpillar
Monotype print on mulberry paper
68.5 x 100 cm

Nii hikari therimi, 2018
These Are Smallholding Plants
Acrylic on sugar cane pulp paper
35.2 x 25.5 cm each (set of 10 drawings)

Shia Shimini, 2017
Acrylic on paper
35 x 25 cm

Thora Keki, 2017
Bamboo Shoots
Acrylic on paper
34 x 25 cm

Raeshi, 2019
Shikishiki Palm Tree
Acrylic on mulberry paper
70 x 50 cm

Ama asi, 2019
Hunting Horn
Acrylic on coated cane paper
50 x 70 cm

Maa mape oni, 2019
Painted Stone Slab
Acrylic on mulberry paper
44 x 58 cm

Arana Aki, 2019
Wall–Near
Acrylic on coated cane paper
50 x 70 cm

Waimahena, 2019
Açaí Palm Leaf
Acrylic on coated cane paper
50 x 70 cm

Yarushe Shina, 2018
Coati Tail
Monotype print on mulberry paper
75 x 108 cm

COLLECTION OF THE ARTIST

LOTHAR BAUMGARTEN (Rheinsberg, Alemania, 1944 / Berlín, Alemania, 2018)

Ursprung der Nacht [Amazonas Kosmos], 1973–1977
El origen de la noche [cosmos amazónico]

Película de 16mm transferida a Blu-ray, 102'
GALERIE THOMAS ZANDER, COLONIA

Señores naturales yãnomãmi, 1978–1980

Película de 16 mm transferida a Blu-ray, 99'
GALERIE THOMAS ZANDER, COLONIA

Cámara, sonido y montaje durante la filmación de Lothar Baumgarten 1978–1980 / 2011
© Herederos de Lothar Baumgarten
Restauración y ayuda técnica de trickWILK, Ltd.
Con el apoyo de Kunststiftung NRW

Eine Reise oder 'Mit der MS Remscheid auf dem Amazonas' / Der Bericht einer Reise unter den Sternen des Kühlschranks, 1968–1971
Un viaje... o "Con el MS Remscheid por el Amazonas" / La crónica de un viaje bajo las estrellas del frigorífico

Proyección de diapositivas de 35 mm, incluye 81 diapositivas en placa de vidrio, 14'
GALERIE THOMAS ZANDER, COLONIA

La proyección de diapositivas titulada *Un viaje...*, de Lothar Baumgarten, es la primera de varias piezas del artista relacionadas con Sudamérica. Creó la mayoría de estas obras tras sus viajes por el Amazonas y después de una estancia con la comunidad indígena de los yanomamis en la cuenca venezolana del Orinoco durante los años 1978 y 1979. Sin embargo, *Un viaje...* nació, de hecho, de sus reflexiones domesticas mientras vivía y trabajaba en Alemania. Mediante la experimentación con ideas y materiales locales, y gracias al estudio de otras artes y culturas nacionales y extranjeras, Baumgarten imagina y visita otros contextos.

Durante su estancia con los kashorawë-theri y yapitawë-theri, dos tribus yanomami, Baumgarten puso sus cuadernos de bocetos a su disposición, y por primera vez utilizaron papel e hicieron dibujos y acuarelas. Las imágenes que crearon son documentos únicos artísticos y etnológicos. Gracias a esta relación especial de confianza, producto del respeto mutuo, Baumgarten pudo filmar varios momentos de su vida cotidiana y sus rituales en *Señores naturales yãnomãmi*.

La película *El origen de la noche [cosmos amazónico],* basada en un mito indio tupí sobre la derivación de la noche, muestra un paisaje fantástico que pasa de la noche al día y de regreso a la noche. El bosque y el río se convierten en un cosmos exótico de aves, animales y vida acuática, que gradualmente se revela como un sutil artificio creado a partir de escombros y desechos tóxicos en una sección del Rin entre Düsseldorf y Colonia. Una banda sonora sinfónica, compuesta por los sonidos naturales del bosque y puntuada por una tormenta dramática, forma la estructura subyacente de esta escultura cinematográfica.

LOTHAR BAUMGARTEN (Rheinsberg, Germany, 1944 / Berlin, Germany, 2018)

Ursprung der Nacht [Amazonas Kosmos], 1973–1977
Origin of the Night [Amazon Cosmos]

16mm film transferred to Blu-ray, 102'
GALERIE THOMAS ZANDER, COLOGNE

Señores naturales yãnomãmi, 1978–1980

16 mm film transferred to Blu-ray, 99'
GALERIE THOMAS ZANDER, COLOGNE

Camera, sound, and in-camera editing by Lothar Baumgarten 1978–1980 / 2011
© Lothar Baumgarten Estate
Restoration and technical assistance trickWILK, Ltd.
Supported by Kunststiftung NRW

Eine Reise oder 'Mit der MS Remscheid auf dem Amazonas' / Der Bericht einer Reise unter den Sternen des Kühlschranks, 1968–1971
A Voyage or 'With the MS Remscheid on the Amazon' / The Account of a Voyage Under the Stars of the Refrigerator

35 mm-slide projection, including 81 glass-slides, 14'
GALERIE THOMAS ZANDER, COLOGNE

The slide projection titled *A Voyage...* by Lothar Baumgarten is the first of several artworks by the artist relating to South America. Most of these artworks were made after his travels in the Amazon and a sojourn with the Yanomami indigenous community in Venezuela's Orinoco river basin during 1978–1979. However, *A Voyage...* is, in fact, created from the artist's domestic ruminations while living and working in Germany. By experimenting with ideas and materials found locally, as well as by studying arts and cultures from home and abroad, Baumgarten imagines and visits other contexts.

During the period of his stay with the Kashorawë-theri and Yapitawë-theri, two Yanomami tribes, Baumgarten made his sketchbooks available to the them, and for the first time they used paper and made drawings and watercolours. The pictures they made are unique artistic and ethnological documents. Because of this special relation of trust, the product of mutual respect, Baumgarten was able to film various moments in their everyday life and their rituals in *Señores naturales yãnomãmi*.

The film *Origin of the Night [Amazon Cosmos],* based on a Tupi Indian myth about the derivation of the night, depicts a fantastic landscape passing from night into day and back into night. The forest and river become an exotic cosmos of birds, animals, and aquatic life, which is gradually revealed to be a subtle artifice created out of debris and toxic waste in a section of the Rhine between Düsseldorf and Cologne. A symphonic soundtrack, composed of the natural sounds of the forest and punctuated by a dramatic thunderstorm, forms the underlying structure of this film sculpture.

LOTHAR BAUMGARTEN (Rheinsberg, Alemania, 1944 / Berlín, Alemania, 2018)

Ursprung der Nacht [Amazonas Kosmos], 1973–1977
El origen de la noche [cosmos amazónico]

Película de 16mm transferida a Blu-ray, 102'
GALERIE THOMAS ZANDER, COLONIA

El tapir hace ruido,
camina en zapatos,
el jaguar va despacio y descalzo.

Esta película no se basa en una narración, su lógica de desarrollo es óptica, se desenvuelve en imágenes. Los ojos y los oídos determinan su ritmo y estructura.

De su forma se desarrolla el contenido, del simbolismo la historia. Lo visible es lo invisible, la certidumbre solamente se destaca en la incertidumbre. Dentro y fuera, día y noche, mundo nuevo y mundo antiguo, mito y viaje, naturaleza y cultura, todos ellos en niveles cambiantes, cada uno en su oposición antagónica, siempre al mismo tiempo. La estructura de las imágenes tiene muchas capas parecidas a las capas del bosque tropical y sus mitos, sus olores y sus ruidos. Se transmiten a través de la psique de las cosas, de la morfología de los objetos y las plantas, superficie y textura, color y aroma. Niveles visuales y fónicos de citas semánticas, literarias, etnográficas, iconográficas y botánicas se traslapan de manera cambiante.

Son imágenes que no sólo se ven, también se las escucha con la imaginación: en ellas se vive la intercambiabilidad de la percepción. Satisfacen hábitos y expectativas televisivos aún no transmitidos, provocan paciencia, ya que brillan sin referencia alguna. Ya conocidos y familiarizados con su propia presencia, aluden a una "belleza diseñada", son fragmentos de paisajes y regiones cultos. Los animales y plantas operan como comparsas de un cosmos proyectado, aquí no son actores de su día a día. No es una película sobre su naturaleza, tampoco es una película de cultura, es más un inventario melancólico sobre el *statu quo* de una época de transición, en la que las fuerzas empezaban a conocerse y ordenarse a sí mismas. El Club de Roma acababa de ser constituido, el término de la ecología crecía cada vez más en importancia, y la inquietud con respecto a la restricción de recursos ganaba conciencia. Nuevas visiones hacia la distribución e indagación del reparto de poderes políticos y comerciales estaban en el foco. Era un período de cambio en el que se redefinía el contenido del día a día. Junto al deseo de evitar el acceso mercantil mediante una producción efímera, iba creándome para mí mismo un alfabeto propio, la base de una gramática formal que hasta hoy define mi forma de pensar.

Al ritmo y al sonido de las imágenes las definen las voces del bosque, las cuales connotan a escondidas a niveles cambiantes, a símbolos y formas de la contemporaneidad de autores invisibles. Beuys, como una liebre en el prado, golpea ganchos junto a ardeidas, configurando como una composición de toallas de Sigmar Polke, que junto a sus iniciales SI PO, ofrece reverencia a la famosa droga del hongo matamoscas en la ciudad de Willich, la cual también recuerda al veneno homónimo curare, usado por los indígenas para la pesca. La química acuática de la creación está inscrita mediante las iniciales A.L.P. (Anna Livia Plurabelle) en la superficie del agua, rizada por el viento. En ella se reflejan, a través de las manchas vulgares de la ropa, las lavanderas convertidas en corteza y piedra. En las difuminadas estructuras de colores, las capas de pintura de Gerhard Richter cobran vida, quien un día, a las seis de la mañana, me sorprendió con su perro salchicha, mientras yo estaba en medio del rodaje. Su paseo le había llevado a la hostilidad de este barrio. En el canto casi electrónico del alcaudón dorsirrojo, Kurt Schwitters habla de sus *Ursonatas*. De vez en cuando llega el sonido, en casi 16 estructuras sonoras sobrepuestas; una densidad sinfónica. El estructuralismo comparativo de Claude Lévi–Strauss da la base a un mito de creación que divide al día de la noche. El *minnesang* de las ranas halla su eco en los nenúnfares de Monet, mientras una bañera de cinc muta en una barriga de tapir de color asfalto. Otras esculturas efímeras como el tetraedro de pigmentos rojos o una rana azul con zapatos de dama prostituidos, representan las relaciones familiares precarias, mientras que el bote de goma figura como la gran madre. Algunas de estas constelaciones aparecen en un sólo instante, como si fueran un rápido gesto, para disolverse en un abrir y cerrar de ojos.

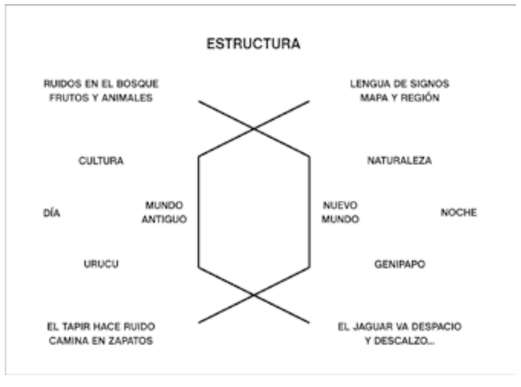
El prólogo cuenta un mito de los tupíes amazónicos sobre el origen de la noche. Nosotros lo vivimos mediante la voz de una novia joven. La búsqueda de la noche que aún no existe en el mito, se convierte en un viaje al pasado ficticio y real: –un botánico Jardín del Edén, la selva cultivada de los invernaderos, y la verdadera y virgen selva tropical– la Hylaea del Amazonas en las charcas al borde de la ciudad.

Un encuentro con los restos de basura de la civilización, con cenagales tóxicos sin aire, en el que el calor hierve hasta crear burbujas que no sólo se incuban a sí mismas. Una reflexión que comienza en la oscuridad del taller y que desde ahí describe al arco del día naciente; desde la luz más alta de mediodía hasta la oscuridad repentina de la noche, la que para muchos será la última. Parecería que la "tarde del tiempo" fuese el final toda criatura, un final ya anunciado.

El canto y baile de los animales y las plantas son acompañados por la voz del "botánico", quien en un inventario durante el viaje, guardaba los nombres de algunos últimos árboles y animales sudamericanos en el bolsillo de su mente, manteniéndose invisible; la cámara mira con el ojo etnográfico del "viajero". La nomenclatura menguante del bosque, de los árboles y animales ya casi desaparecidos de una naturaleza pisoteada, va junto a la cultura destruida de las sociedades indígenas reprimidas. Los últimos indígenas van por delante de los árboles y animales. Ya no conocen ni sus frutos ni sus nombres. Es así que las cosas se volvieron mudas y para los habitantes del bosque nunca más volverá a haber luz.

Las impresiones, flotando, definen a los pensamientos, sin poder llegar a la meta. Sueños salidos de cuartos abandonados, se encuentran encima de una mesa en el taller, entre mapas y libros de la biblioteca. Es un viaje por las letras de los mitos, los olores de los libros, las metamorfosis de las formas y los sonidos; por fauna y flora, por infolios de colección, pasando por desechos venenosos y cachivaches de objetos perdidos. Un "encuentro melancólico" con los restos del paraíso de El Dorado, un afluente del río Rin, en la biósfera de sus bosques de llanura aluvial al borde de la ciudad.

L.B.



LOTHAR BAUMGARTEN (Rheinsberg, Germany, 1944 / Berlin, Germany, 2018)

Ursprung der Nacht [Amazonas Kosmos], 1973–1977
Origin of the Night [Amazon Cosmos]

16mm film transferred to Blu-ray, 102'
GALERIE THOMAS ZANDER, COLOGNE

The tapir makes noises,
he walks in shoes,
the jaguar sneaks silent and barefoot ...

There is no narrative plot in this film, its logical development is visually based, it unfolds in images. The eye and ear are guided by rhythm and structure.

Its content is developed out of form, the story out of symbols. What is seen is the invisible, all that is certain is uncertainty. Antagonistic opposites like interior and exterior, day and night, the New World and the Old, myth and journey, nature and culture are simultaneously present on alternating levels. The composition of the images are multilayered like the antithetical layers of the tropical forest and its myths, its smells and sounds. These present themselves as the essence of things, the morphology of objects and plants, surfaces and textures, in colors and aroma. Visual and auditory semantic, literary, ethnographic, iconographic, and botanical quotes alternately overlap.

These are images one not only sees, for they can also be imagined being heard: in them one experiences how perceptions are interchangeable. They do not conform to what is traditionally seen and expected in a film, they require patience, as they do not appear to refer to anything. Preconscious and familiar, they cite 'a constructed beauty', extracts of cultivated landscape and region. Animals and plants become 'extras' in a cosmos projected onto them; they do not simply go about their everyday business. This is neither a film about their respective nature, nor a 'Kulturfilm', but rather a melancholy inventory of the status quo at a turning point in history when the powers that be began to contemplate and see themselves in a new way and to organize. The Club of Rome had just been founded, the notion of ecology was gradually becoming meaningful, and people began to behave in a conscious way, concerned about the limitations of the planet and its resources. Power relationships in politics and commerce were being reexamined and discussed. It was a new start, a time when things that determine our daily lives were being redefined. Along with my desire to escape the mercantile grasp of the marketplace through ephemeral production, an alphabet of my own was being formulated, the basis for a formal grammar that governs my thinking to this day.

The pictures' rhythm and sound are determined by the voices in the forest. They have covert connotations on varying levels. In symbols and forms their reflection is of an invisible contemporary author. Beuys appears in the way a hare in the meadow darts his way, and that at the sight of herons. This in turn, reconfigures to a bath towel composition of Sigmar Polke made in homage to him via the initials SI PO, with fly agaric, the drug of choice in Willich, recalling the liana poison of the same name that the Natives fish with. With the initials A.L.P. (Anna Livia Plurabella), the aquatic chemistry of creation is inscribed in the surface of waters, rippled by a wind's breath. Reflected in the waters are the washerwomen, changed by enchantment into stone and bark, inscurrilous babble over the stains in the sheets. The blurred structures of color in the panning shots are like layers in a painting of Gerhard Richter, who surprised me while filming at six one morning with his dachshund, when his walk led him into this inhospitable area. In the electronically distorted song of the red-backed shrike, you hear Kurt Schwitters intoning his *Ursonate*. Occasionally the sound takes on symphonic density, with up to sixteen superimposed tracks. Claude Lévi-Strauss's practice of comparing structures provided the basis for a creation myth separating day from night. The courting of frogs is echoed in the waterlilies of Monet, while an overturned zinc tub mutates into the asphalt-colored paunch of a tapir. Other ephemeral sculptures, like the red pigment tetrahedron or a green toad in the prostitute's shoe, stand for precarious relationships, while the rubber raft figures as the Great Mother. Like a fleeting gesture, many of these configurations appear for but a second, only to again disappear at the blink of an eye.

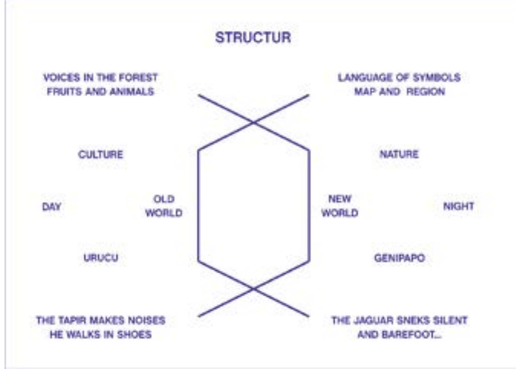
The prologue relates a myth of the Amazon Tupi about the origin of the night. We experience it through the voice of a young bride. The search for night, not yet in existence in the myth, becomes a fictitious and actual journey back through 'time': a botanical Garden of Eden – the cultivated 'jungle' of tropical hothouses – and the genuine virgin tropical rainforest - the Hylaea of the Amazon in the swamps at the city's edge.

An encounter with the remains of civilization's garbage, airless toxic mudholes on which the heat generates viscous bubbles that incubate more than themselves. One reflection begins in the darkness of the studio and from there describes an arc through the developing day, past the brightest light of midday into the sudden fall of darkness, after which for many there will be no morning again. It seems like the 'evening of time' announcing itself, an end to all creatures.

The singing and dancing of the animals and plants are accompanied by the voice of the 'botanist,' who on his journey, as though keeping an inventory in the 'coat pocket of his thoughts', gathers the names of some of the last South American trees and animals and yet remains invisible; the camera sees with the 'traveler's' ethnographic eye. The forest's shrinking number of names, the increasingly rare trees and animals in a trampled landscape, are matched by the devastated cultures of the oppressed Native societies. The last Indians are disappearing before the last trees and animals disintegrate. They no longer know either their fruits or their names. So things become speechless again, and for the forest's inhabitants there will never be another dawn.

The impressions, though unspecific, guide our thoughts. Dreams from abandoned spaces, on a table in the studio, between the library's maps and books. It is a journey through the elements of myths, the smells of the books, the metamorphoses of shapes and sounds: through fauna and flora, collections' folios, past poisonous trash and the junk of lost objects. A 'melancholy encounter' with what remains of 'paradise - in El Dorado'; a dead branch of the river Rhine, in the biosphere of its flood-plain forests at the city's edge.

L.B.



LOTHAR BAUMGARTEN (Rheinsberg, Alemania, 1944 / Berlín, Alemania, 2018)

Eine Reise oder 'Mit der MS Remscheid auf dem Amazonas' / Der Bericht einer Reise unter den Sternen des Kühlschranks, 1968–1971
Un viaje… o "Con el MS Remscheid por el Amazonas" / La crónica de un viaje bajo las estrellas del frigorífico

Proyección de diapositivas de 35 mm, incluye 81 diapositivas en placa de vidrio, 14'
Galerie Thomas Zander, Colonia

Un viaje…, de Lothar Baumgarten, es la primera de varias piezas del artista relacionadas con Sudamérica. Creó la mayoría de estas obras tras sus viajes por el Amazonas y después de una estancia con la comunidad indígena de los yanomamis, en la cuenca venezolana del Orinoco, durante los años 1978 y 1979. Sin embargo, *Un viaje…* nació, de hecho, de sus reflexiones domésticas mientras vivía y trabajaba en Alemania. Mediante la experimentación con ideas y materiales locales, y gracias al estudio de otras artes y culturas nacionales y extranjeras, Baumgarten imagina y visita otros contextos. El viaje conceptual resultante se proyecta poéticamente en *Un viaje…* Esta instalación integrada por diapositivas de 35 mm reúne imágenes de las primeras exploraciones y producciones del artista, y prefigura los paisajes y materiales en los que se sumergiría en las décadas posteriores. Sin un relato lineal concreto, pero con el movimiento de la naturaleza a través de varios registros culturales como hilo conductor, *Un viaje…* combina tres tipos de materiales: fotografías del artista, imágenes encontradas e ilustraciones y textos extraídos de publicaciones históricas.

El carrusel de diapositivas incluye fotografías de piezas efímeras —esculturas, *assemblages* e instalaciones— de Baumgarten, en su mayoría de mediados a finales de la década de 1960. El artista creó las obras retratadas en su casa y en su estudio y, en algunos casos, las presentó en exposiciones temporales o al aire libre. Son sus primeros trabajos con elementos tomados del entorno natural y muestran su experimentación con la duración, las concepciones y las extensiones de la evidente transitoriedad de las piezas. Emplea materiales de origen mineral, vegetal y animal, como pigmentos naturales, plantas comestibles y plumas. Entre las imágenes resultantes descubrimos su hoy icónica *Cultura–Naturaleza*, que muestra una pluma de guacamayo guardada en el interior de una cavidad secreta de un suelo de parqué, y *Pirámide*, uno de sus tetraedros efímeros de brillantes colores esculpidos con pigmentos naturales molidos. Como sugiere el título de la obra, otros paisajes imaginarios proceden del interior del frigorífico del artista. En una diapositiva, una mariposa aparece posada junto a una lata de mantequilla de la marca Flora. En otra vemos un cuenco con una montaña de gelatina verde servida sobre un río de leche.

Por separado, estas imágenes podrían interpretarse como bodegones conceptuales, pero su montaje en yuxtaposición con otros tipos de imágenes, informaciones y sensibilidades acumula significado a través de la presentación secuencial. El movimiento de las diapositivas en el carrusel proyecta simbióticamente los viajes del artista por diversos paisajes culturales. Las denominadas "imágenes encontradas" que Baumgarten incluye en *Un viaje…* van desde postales hasta placas fotográficas retiradas por los museos de sus colecciones. Entre ellas se incluye un primer plano de un trasatlántico (uno de varios papeles de cajetillas de cigarrillos coleccionables con ilustraciones de barcos) que parece aludir al MS Remscheid, conocido por su ruta trasatlántica de Alemania a Sudamérica. En su mayoría, las imágenes de este tipo tienen superficies más irregulares o bordes más desiguales que las otras diapositivas del carrusel. Su misma apariencia evoca no tanto un hallazgo como una recuperación, no tanto un descubrimiento como un reconocimiento, algo muy similar a los sentimientos que surgen de los encuentros y los desencantos, o de los procesos de aprendizaje y "desaprendizaje" que conlleva cualquier tipo de viaje, ya sea de pensamiento asociativo o de desplazamiento físico.

Las ilustraciones y los fragmentos de textos que Baumgarten usa en *Un viaje…* proceden de dos publicaciones de su creciente biblioteca, a la que recurre a menudo para buscar referencias e inspiración. Una de esas publicaciones es obra del artista y etnólogo italiano Guido Boggiani, conocido por sus retratos de las comunidades indígenas del Gran Chaco, realizados en Sudamérica a finales del siglo XIX. La segunda es una obra del antropólogo alemán Theodor Koch–Grünberg, que publicó un exhaustivo informe de cinco volúmenes sobre las comunidades indígenas de Venezuela y el norte de Brasil tras viajar por la región entre 1911 y 1913. Los textos y las imágenes en blanco y negro procedentes de estas fuentes son evidentes en *Un viaje…* y reflejan los tropos comunes en los primeros tiempos de la etnografía. Su aspecto visual los diferencia de las fotografías del artista —en las que predomina el color— y de la textura más irregular de las imágenes encontradas, y todos estos elementos se entremezclan en las diapositivas proyectadas. Por ejemplo, unos breves textos antropológicos (en alemán) describen detalles de una cultura; capturan metódicamente retratos de un pueblo indígena y de sus actividades, construcciones y paisajes con una taxonomía implícita perceptible en su composición. Sobre todo en los retratos de Boggiani, algunos detalles sutiles de la pose y el uso de los ropajes evidencian los tropos característicos del retrato neoclásico que impregnan la perspectiva supuestamente científica de Boggiani.

A principios de la década de 1970, los escritos de Claude Lévi–Strauss fueron una influencia importante para Baumgarten. No es de extrañar que, en la obra que creó en este periodo temprano de su trayectoria artística, esté presente una exploración del mito. Como sucede en el análisis estructural del mito, *Un viaje…* pone en juego relaciones entre las imágenes que pueden reflejar un viaje que se ha realizado o se podría realizar, en lugar de narrar la historia del propio viaje. También marcó al artista, aunque de una forma diferente, su etapa de juventud como alumno de la Kunstakademie de Düsseldorf durante la década de 1960. En esta escuela de arte, en la que daban clase profesores como Joseph Beuys, se fomentaba la utilización de los nuevos medios en el arte. En este sentido, son destacables los usos alternativos de un dispositivo típicamente demostrativo como el carrusel de diapositivas en *Un viaje…*. Las diapositivas de 35 mm y los carruseles, inventados en 1962 —sólo una década antes de la primera exposición de esta obra—, eran un medio económico para crear presentaciones de imágenes en movimiento, de ahí su uso creciente en salas de conferencias y, especialmente, dada la importancia de las imágenes en la disciplina, en las clases de historia del arte. El medio elegido por Baumgarten constituye una réplica a esta herramienta educativa, pero sin caer en el didactismo: es la naturaleza poética del arte la que da pie al aprendizaje.

L.B.

LOTHAR BAUMGARTEN (Rheinsberg, Germany, 1944 / Berlin, Germany, 2018)

Eine Reise oder 'Mit der MS Remscheid auf dem Amazonas' / Der Bericht einer Reise unter den Sternen des Kühlschranks, 1968–1971
A Voyage or 'With the MS Remscheid on the Amazon' / The Account of a Voyage Under the Stars of the Refrigerator

35 mm–slide projection, including 81 glass–slides, 14'
Galerie Thomas Zander, Cologne

A Voyage… by Lothar Baumgarten is the first of several artworks by the artist relating to South America. Most of these artworks were made after his travels in the Amazon and a sojourn with the Yanomami indigenous community in Venezuela's Orinoco river basin during 1978–1979. However, *A Voyage…* is, in fact, created from the artist's domestic ruminations while living and working in Germany. By experimenting with ideas and materials found locally, as well as by studying arts and cultures from home and abroad, Baumgarten imagines and visits other contexts. The resulting conceptual journey is poetically projected in *A Voyage…* This 35mm–slide installation brings together images of the artist's first explorations and body of work, and anticipates the landscapes and materials in which he would immerse himself during the decades that followed. Without a specific linear narrative, but with an underlying thread of nature's movement through various cultural registers, *A Voyage…* combines three kinds of materials: photographs by the artist; found images; and illustrations and texts drawn from historic publications.

Included in the slide carousel are photographs of Baumgarten's ephemeral sculptures, assemblages, and installations, mostly from the mid- to late-1960s. The artworks portrayed were created at his home and studio and sometimes installed in temporary exhibitions or outdoors. They represent Baumgarten's first work with elements drawn from the natural environment, and show his experimentation with the duration, conceptions, and extensions of their apparent transience. The specific materials he used included the mineral, the vegetable, and the animal; for example: natural pigments, edible plants, and feathers. Among the resultant images are his now iconic *Culture-Nature,* showing a macaw feather placed inside a secret niche in a parquet floor, and *Pyramid*, one of his ephemeral, richly-colored tetrahedron artworks sculpted with milled natural pigments. As the artwork's title suggests, other imaginary landscapes are created inside the artist's refrigerator. One slide pictures a butterfly resting by a Flora brand butter canister. Another shows a bowl with a mountainous-like serving of green gelatin served over a river of milk.

These images by the artist could individually be thought of as conceptual still-life compositions, yet the montage of the images, in juxtaposition with other types of imagery, information, and sensibilities, accumulates meaning through sequence. The movement of the slides in the carousel symbiotically projects the artist's journeys into various cultural landscapes. The so-called found images Baumgarten includes in *A Voyage…* range from postcards to image plates de-accessioned by museums. Among the found images is a close-up of an ocean liner (one of several cigarette-box paper-collectibles featuring ships), and points to the MS Remscheid, known for its transatlantic route from Germany to South America. For the most part, images of this type have more irregular surfaces or rougher edges than the rest of the slides in the carousel. Their very appearance evokes less a finding than a recovery; more a recognition than a discovery, much like the feelings provoked by both the encounters and disenchantments, as well as in the learning and deskilling processes involved in any kind of travel—be these of associative thinking or of physical displacement.

The illustrations and fragments of texts that Baumgarten includes in *A Voyage…* are drawn from two publications, both from the artist's ever-growing library, which he often consults for references and inspiration. One of these publications is by the Italian artist and ethnologist Guido Boggiani, known for his late-nineteenth century portraits of the indigenous communities of the Gran Chaco in South America. The second one is by the German anthropologist Theodor Koch-Grünberg, who published a comprehensive, five-volume report on the indigenous communities in Venezuela and Northern Brazil after his travels there between 1911 and 1913. Texts and black and white images drawn from these sources are evident in *A Voyage…* and they follow common tropes of early ethnography. Their visual aspect marks a difference from the artist's primarily color photography and the coarser texture of his found images, all of which are intermixed in the projected slides. For example, succinct anthropological texts (in German) describe details of a culture; depictions of indigenous people, their activities, constructions and landscapes, are methodically captured, with an implied taxonomy suggested in their composition. Particularly in the portraiture by Boggiani, subtle details in the arrangement of pose and his use of robes evince the tropes of neoclassical portraiture that informed Boggiani's purportedly scientific lens.

In the early 1970s, Baumgarten was influenced by the writings of Claude Lévi-Strauss. Not surprisingly, an exploration of myth is present in the work created by Baumgarten in this early period of his artistic trajectory. Similar to the structural approach of myth, *A Voyage…* puts at play relationships between images that may trace a voyage that was or could potentially be undertaken, rather than narrate the story of a journey itself. Baumgarten's experience as a young artist and student at Kunstakademie in Düsseldorf during the 1960s was also influential, though in a different way. At this art school, where Joseph Beuys among others were teaching, the creation of art in new media was fostered. In this respect, it is worth noting the alternative uses of the typically demonstrative nature of a slide carousel that *A Voyage…* has set forth. Invented in 1962, only a decade before this artwork was first exhibited, 35mm slides and carousels were an affordable way to create moving-image presentations, hence their increasingly common use in lecture halls, and, particularly, given the discipline's reliance on images, in art history lessons. Baumgarten's chosen medium is a riposte to this educational tool. But without relying on didacticism, it is through the poetic nature of art that learning ensues.

L.B.

LOTHAR BAUMGARTEN (Rheinsberg, Alemania, 1944 / Berlín, Alemania, 2018)

Señores naturales yãnomãmi, 1978–1980

Película de 16 mm transferida a Blu-ray, 99'
Galerie Thomas Zander, Colonia

Cámara, sonido y montaje durante la filmación de Lothar Baumgarten 1978–1980 / 2011
© Herederos de Lothar Baumgarten
Restauración y ayuda técnica de trickWILK, Ltd.
Con el apoyo de Kunststiftung NRW

El espejo vacío

En un viaje de 16 días realizado en 1978, tres canoas, unidas por cinco troncos e impulsadas por motores fueraborda, recorren la cabecera del río Orinoco. El convoy transporta mi equipo río arriba, desde Puerto Ayacucho hasta los bosques de las montañas de Parima, una cuenca situada entre Brasil y Venezuela.

La senda de los signos

En tiempos de guerra, las bandas vecinas de los yãnomãmi toman a menudo decisiones estratégicas. Para defenderse mejor de los numerosos enemigos que las rodean, las comunidades de los kashorawë-theri y los yãpitawë-theri se han fusionado. Bajo el Raudal de Guajaribos, una cascada del Alto Orinoco, están construyendo su nuevo *shapono*, una enorme estructura circular levantada en la orilla meridional del río. Esta construcción abierta tiene unos 65 metros de diámetro y acoge a 84 personas que se reparten en 36 hogueras. Para cubrir la estructura del tejado, recogen hojas de palmera de los densos bosques de la orilla de enfrente. Los hombres transportan sus pesadas cargas en equilibrio mientras atraviesan a nado la corriente de las aguas poco profundas propias de la estación. Encaramado en el techado, Korosiwë, uno de los jefes y chamanes de los yãpitawë-theri, pliega las hojas antes de colocarlas.

Voces en el bosque

Para construir sus primeras canoas, el pueblo yãnomãmi busca árboles *ãpuri uhi* adecuados en los bosques cercanos al río. Tras una luna y media, se talan al fin nueve árboles para tallar seis embarcaciones. Los hombres trabajan en varios grupos para dar forma a los árboles caídos. Usan un fuego controlado para ensanchar la sección interior. Las ramas cortadas trazan la senda por la que las nuevas canoas se transportan sobre el denso suelo del bosque. Los yãnomãmi navegan con ellas por primera vez en el ancho río.

El color de las aves

El pueblo wawëwawë-theri acoge en su *shapono* a invitados de las comunidades kashorawë-theri y yãpitawë-theri para participar en un ritual *reahu*, un festín en el que agasajan con carne de caza y verduras a sus antiguos enemigos. En su trayecto aguas abajo, los invitados se encuentran con el *shapono* de los shashanawë-theri y convencen a estos aliados para que se sumen a ellos en el importante evento que se va a celebrar en el hogar del pueblo de la "ciénaga". Para aparentar una mayor superioridad numérica, los wawëwawë-theri habían invitado a los mahekodo-theri. El pueblo de la ciénaga acaba de enviar caza y plátanos cocinados a los invitados de los kashorawë-theri y los yãpitawë-theri, que han realizado un alto en el bosque a poca distancia. Después de comer, los hombres se pintan de negro antes de reanudar el camino hacia el *shapono* de los anfitriones. No quieren que estos los reconozcan fácilmente como sus antiguos enemigos. Por un momento, su historia personal de guerra y asesinato queda camuflada.

En presencia del cuerpo

De repente, los anfitriones se percatan de la llegada de los invitados del pueblo "oruga" a los huertos que rodean a su *shapono*. Un coro de potentes silbidos de las gentes de la ciénaga anuncia la presencia de los invitados. Uno a uno, los hombres pintados de negro entran en el *shapono* para presentarse, recorriendo la amplia explanada vacía para bailar y cantar ante cada hoguera mientras los anfitriones se mecen en sus hamacas y lanzan una mirada crítica a la actuación. Más de 250 yãnomãmi se unen al festín. Con los cuerpos cubiertos por diversos motivos pintados, celebran la danza *prai ai* de los *reahu*, en la que todos se presentan gritando con fiereza mientras balancean peligrosamente sus armas. La actuación, de una arrogante bravura, una vana belleza y una evidente agresividad, es una oportunidad de demostrar a los nuevos aliados el valor de los intérpretes cuando se enfrenten a posibles enemigos mutuos y futuras amenazas.

En el encuentro, que dura toda la jornada, se realizan generosas promesas sobre acuerdos comerciales y apoyo entre las comunidades. Los hombres examinan e intercambian puntas de flecha de bambú o *rahaka* mientras celebran la alianza tras una historia de guerra. Las madres comparten noticias sobre sus hijos y los varones especulan sobre el intercambio de mujeres, una práctica polígama común entre los yãnomãmi. O planean relaciones futuras para sus hijos en el marco del sistema de matrimonios entre primos habitual en esta sociedad de organización patrilineal y matrilocal. Se regalan venenos mágicos, tabaco, curare, arcos, flechas y plumas con la esperanza de recibir aún más en un futuro próximo. Los hombres —sólo ellos— comparten e inhalan diversos polvos alucinógenos, como el *epena* y el *yakõãna*. Los chamanes danzan y llevan a cabo sus sesiones de *hekuramou* para sanar a los enfermos. Se celebra el ritual *ishipë koai*, en el que las familias ingieren las cenizas de sus muertos en una compota de plátano. Los niños aprenden a pintarse el cuerpo u observan a los cazadores, que pintan a sus perros. Durante toda la noche, se celebra el ritual *wayamou* entre los anfitriones y los invitados. Escenificando duelos en los que se golpean el pecho, los hombres alardean de su valor con sus puños, sus cuchillos de acero y sus hachas, y llegan a hacer brotar la sangre y a cortar hasta el hueso, a veces con consecuencias fatales. Se atacan con ferocidad para demostrar su voluntad de matar a sus enemigos mutuos en los conflictos futuros. Después de dos días, los invitados se llevan con ellos al marcharse toda la caza, los plátanos cocinados y los *rasha* o frutos de la palmera. Se despiden con la promesa de que la próxima vez, cuando ellos sean los anfitriones, serán aún más generosos.

A la manera de los espíritus

Se está celebrando un ritual *ishipë koai* en el que se honra a una mujer fallecida del *shapono* de la comunidad oruga y el pueblo del "pájaro trompetero". Koprëpëwë, miembro de los yãpitawë-theri, se ha pintado con semillas de *nana* de color rojo intenso y se ha insertado plumas de *mărãshi* blancas con las puntas negras en los agujeros de las orejas para simbolizar el paso del día a la noche. En un estrecho corrillo en torno a la calabaza colocada sobre el suelo de arcilla del *shapono*, se ha lanzado a alabar los logros de la mujer fallecida en una oración ritual dirigida a los otros. Durante un largo año, la madre de la mujer, Hëmakami, ha llevado con ella las cenizas de su hija en los viajes nómadas de la comunidad por los bosques. Varios guerreros erguidos, que sujetan las flechas y los arcos de dos metros de longitud cerca de sus cuerpos pintados, forman un círculo protector alrededor de los dolientes situados a sus pies. Shaiprëpowë, el jefe de los kashorawë-theri, llena el cuenco grande con compota de plátano templada y se lo pasa a Koprëpëwë. Este, sin dejar de gemir y llorar, abre cuidadosamente la calabaza más pequeña y vierte las cenizas de color gris azulado de los huesos humanos en la compota amarilla del recipiente más grande. Baja la mano derecha con delicadeza para mezclar las cenizas con el líquido y después, derramando lágrimas de empatía, cierra la abertura de la calabaza y la coloca a un lado. Tras unos segundos en actitud pensativa, embargado por la pena, Koprëpëwë ofrece las cenizas a Siroroma, una de las hermanas, que, después de beber, les entrega el recipiente a Yashishimi y a Himohimomi, las hijas. Las dos niñas no pueden contener las lágrimas ni su profunda aflicción. Hëmakami, que es también la madre de Shaiprëpowë, levanta los brazos en señal de duelo y llora entre fuertes gemidos ante los congregados. Se preparan una segunda y una tercera porción de las cenizas y se entregan a Prushishimi, otra hermana, que las ingiere con un profundo pesar. La anciana Hëmakami, madre de muchos de los miembros del grupo, usa los dedos para rebañar los restos de las cenizas de su hija del cuenco. Desconsolada, llora abiertamente compartiendo su pena con los dolientes del círculo.

L.B.

LOTHAR BAUMGARTEN (Rheinsberg, Germany, 1944 / Berlin, Germany, 2018)

Señores naturales yãnomãmi, 1978–1980

16 mm film transferred to Blu-ray, 99'
Galerie Thomas Zander, Cologne

Camera, sound, and in-camera editing by Lothar Baumgarten 1978–1980 / 2011
© Lothar Baumgarten Estate
Restoration and technical assistance trickWILK, Ltd.
Supported by Kunststiftung NRW

The Empty Mirror

On a 16-day journey in 1978, three canoes, held together by five tree trunks and powered by outboard motors, are navigated through the headwaters of the Orinoco River. The convoy transports my equipment from Puerto Ayacucho upriver to the forests of the Parima Highlands, a watershed between Brazil and Venezuela.

The Path of Signs

In times of war strategic decisions, are often made by neighboring bands of Yãnomãmi. To better defend themselves against their many surrounding enemies, the communities of Kashorawë-theri and Yãpitawë-theri have merged. Below the Raudal de Guajaribos, a cascade in the Upper Orinoco River, an enormous roundhouse, their new *shapono,* is under construction on the south bank of the river. The open structure measures about 65 meters in diameter and gives shelter to 84 people at 36 fireplaces. To cover the roof structure, the people gather palm leaves from the dense forest ground on the opposite shore. Men balance heavy loads as they swim through the current of the seasonally shallow waters. High up on the roof structure, Korosiwë, one of the headmen and shamans of Yãpitawë-theri, folds the leaves into place.

Voices in the Forest

To build their first canoes, the Yãnomãmi people sought suitable *ãpuri uhi* trees in the forests close to the river. After one-and-a-half moons, nine trees were finally brought down to carve six boats. Men worked in groups to give shape to the fallen trunks. Controlled fire is used to widen the inner section. Cutoff branches form the path on which the new canoes are maneuvered above the dense forest ground. The Yãnomãmi navigate them for the first time on the distended river.

The Color of Birds

The Wawëwawë-theri people host guests from the Kashorawë-theri and Yãpitawë-theri in their *shapono* at a reahu ritual, a feast at which game and vegetables are offered to their former enemies. On their way downriver the guests come across the Shashanawë-theri *shapono* and convince these allies to join them for the big event at the 'swamp' people's place. To appear stronger in number, the Wawëwawë-theri had invited the Mahekodo-theri. The swamp people have just sent game and cooked bananas to the guests from Kashorawë-theri and Yãpitawë-theri at their forest stopover a short distance away. After eating, the men paint themselves in black before continuing on to the hosts' *shapono.* They do not want to be easily recognizable by their hosts as former enemies. For a moment their personal history of war and murder is camouflaged.

In the Presence of the Body

Suddenly the hosts notice the arrival of the guests from the 'Caterpillar' village at their *shapono*'s surrounding gardens. A hail of loud catcalls from the swamp people announces the guests' arrival. One by one, the black-painted men enter the *shapono* to present themselves, rounding the large empty plaza to dance and sing before each fireplace as the hosts sway in their hammocks and critically observe the performance. Over 250 Yãnomãmi join the feast. In different body paint patterns they celebrate the *prai ai* dance of the *reahu*, in which they all present themselves, yelling fiercely while dangerously swinging their weapons. The performance, of conceited bravery, vain beauty, and exposed aggression, is a chance to demonstrate for the new allies the performers' courage in the face of possible mutual enemies and future threats.

At the all-day gathering, generous promises about commercial engagement and support are exchanged. Bamboo arrowheads, *rahaka,* are examined and swapped among the men, who celebrate alliance after a history of war.

Mothers exchange news about their children, and men speculate about the exchange of women, a polygamist lifestyle practice among the Yãnomãmi. Or they plan future relationships for their children within the frame of the cross-cousin marriage system used in their patrilineally and matrilocally organized society. Magic poisons, tobacco, curare, bows and arrows, as well as feathers are given away with the expectation of receiving more back in the near future. Different hallucinogenic powders, *epena* and *yakõãna,* are shared and snuffed-but only by men. Shamans dance and perform their *hekuramou* séances to heal the ill. The *ishipë koai* ritual is celebrated: relatives eat the ashes of their dead in banana compote. Children learn to paint their bodies or watch the hunters as they paint their dogs. All night long the *wayamou* ritual takes place between hosts and guests. In chest-pounding duels, the men display their bravado with their fists, steel cutlasses, and axes, drawing blood and even cutting to the bone, sometimes with fatal consequences. They ferociously harm each other to demonstrate their willingness to kill mutual enemies in future conflicts. After two days, the guests drag away all game, cooked bananas, and *rasha* palm fruits when they leave. They take off with the promise that next time, when they are the hosts, they will give more.

In the Manner of Spirits

An *ishipë koai* ritual celebrating a dead member of the caterpillar *shapono* and the 'Trumpeter-bird' people is under way. Koprëpëwë, a member of the Yãpitawë-theri, has painted himself with vibrant red nana seeds and inserted black-and-white spotted *mărãshi* feathers into the holes in his ears, symbolizing the passage from day to night. Huddled on the floor in a tight circle around the calabash on the earthen ground of the *shapono,* he has positioned himself to praise the achievements of the dead woman in a ceremonial prayer to the others. For one long year the woman's mother, Hëmakami, has carried the ashes with her on their nomadic travels through the forests. Standing warriors, two-meter-long bows and arrows held close to their painted bodies, form a protective circle around the mourners at their feet. Shaiprëpowë, the headman of the Kashorawë-theri, fills the large bowl with warm banana compote and passes it to Koprëpëwë. While wailing and weeping, Koprëpëwë carefully opens the smaller calabash and pours the bluish-gray ashes of the human bones into the yellow compote in the larger vessel. He cautiously lowers his right hand to mix the ashes into the liquid and then, shedding tears of empathy, closes the opening of the calabash and sets it aside. After a pensive moment, filled with sorrow, Koprëpëwë offers the ashes to Siroroma, one of the sisters. She drinks and passes the vessel to Yashishimi and Himohimomi, the daughters. The two girls cannot contain their tears and profound grief. Hëmakami, who is also mother of Shaiprëpowë, raises her arms in grief and weeps loudly onto the mourners. A second and third helping of the ashes is prepared and handed to Prushishimi, another sister, who takes them in with deep distress. Old Hëmakami, mother of so many in the group, uses her fingers to lick up the remnants of her daughter's ashes from the tray. Heartbroken, she weeps openly, sharing her grief over the bereaved in the circle.

L.B.

SUSANA MEJÍA (Antioquia, Colombia, 1978)

Color Amazonia, 2013

Pigmento sobre papel, 100 papeles, 67 x 100 cm c/u
CORTESÍA DE LA ARTISTA

Durante más de siete años, Susana Mejía ha estado trabajando con un equipo multidisciplinar de profesionales entre los que se incluyen biólogos, antropólogos, fotógrafos, videógrafos, grabadores, etc.

Formada como artista plástica, Mejía ha estado interesada en el color, pero también en la función social del arte. En uno de sus múltiples viajes a la Amazonia encontró una mujer que estaba tiñendo de manera artesanal unas fibras naturales, algo que le llamó especialmente la atención, y no dudó en incluirlo en su producción, recuperando y documentando este saber a través de muchos años de trabajo con la comunidad. Empezó a trabajar con diferentes plantas de diversas ciudades y poblaciones. Los colores provienen en cada caso de una parte diferente de la planta: hojas, corteza, raíces, semillas, cáscara del fruto... Cada una requiere de una técnica diferente de extracción, y se usa de manera muy distinta como tintura. Sin embargo, Mejía no reivindica este trabajo como arte o como una instalación, sino que quiere dar visibilidad a la experiencia artesana, y a la carga estética.

Color Amazonia **es el testimonio de esta documentación cultural, donde el color es un pretexto para exaltar el inmenso valor de una jungla que está desapareciendo.**

SUSANA MEJÍA (Antioquia, Colombia, 1978)

Color Amazonia, 2013
Amazon Colour

Pigment on paper, 100 sheets, 67 x 100 cm each
COURTESY OF THE ARTIST

For more than seven years, Susana Mejía has been working with a multidisciplinary team of biologists, anthropologists, photographers, videographers, printmakers and other professionals.

Trained as a visual artist, Mejía has always been interested in colour, but also in the social function of art. On one of her numerous trips to the Amazon, she came across a woman who was dyeing natural fibres by hand. She was struck by the process and immediately decided to include it in her art, spending many years working with the community to recover and record that knowledge. She began to work with different plants from a variety of towns and villages. Each colour is obtained from a different part of the plant: leaves, bark, roots, seeds, fruit peels, etc. Each requires a different extraction method and is used as dye in a unique way. However, Mejía does not tout this work as art or as an installation; her goal is to give visibility to the artisanal experience and its aesthetic substance.

Color Amazonia **(Amazon Colour) is a testament to this cultural documentation, where colour is a pretext for extolling the incalculable value of a disappearing rainforest.**

JONIER MARÍN

(Argelia, Valle del Cauca, Colombia, 1946. Vive y trabaja en París)

La relación de Jonier Marín con la Amazonia data de finales de los años 60, cuando, inspirado por el espíritu revolucionario de ese Mayo francés del 68, decide dejar sus estudios de arquitectura en la Universidad Nacional de Bogotá y viajar al Festival de Teatro de Nancy cruzando la selva para embarcarse hacia Francia desde un puerto brasileño. Su exposición *Amazonia Report* es presentada en octubre 1976 e introduce tempranamente el inagotable tema amazónico en el arte contemporáneo. Su producción artística incluye fotocopias intervenidas, *collages*, fotografías de la época y una creación volumétrica basada en la instalación *Hylea*, que no se conserva actualmente, pero que ha sido reconstituida a partir del esquema original del artista.

La serie de fotografías intervenidas *Proyecto São Paulo (Rascacielos: Agresión verde)* se presenta en su totalidad, donde la savia de los árboles parece reclamar su lugar en la ciudad que reemplazó a la selva talada, chorreando sangre verde sobre las fachadas de edificios modernistas.

La intención de presentar estas obras es señalar la presencia en el plano internacional de un artista colombiano actuando por su propia cuenta en los inicios de una mundialización que está agotando de manera irreversible los recursos necesarios para el equilibrio ecológico de esta región, y para confirmar lo que hace cuatro décadas apenas insinuaba: la destrucción sistemática de la selva amazónica, "pulmón verde del mundo", y con ella el ecosistema natural y las sociedades que viven en ella, con ella y de ella.

VITRINA. De izquierda a derecha y de arriba a abajo:

Sin título, 1980
Crayón sobre impresión offset quemada, 21,59 x 27,31 cm

Fotographia trabalhada, 1976
Fotografía intervenida
Fotocopia y crayón, 20,95 x 27,62 cm

The Diabolical Snakes, 1970
Las serpientes diabólicas
Impresión offset con crayón, 31,75 x 20,95 cm

Sin título (Amazonia Report), 1976
Fotografía sobre papel, 29,53 x 20,95 cm

Sin título, s/f
Crayón y pluma sobre impresión offset quemada, 21,59 x 31,12 cm

Witoto, s/f
Crayón y pluma sobre impresión offset quemada, 21,59 x 27,94 cm

Sin título (Amazonia Report), 1976
Página impresa con crayón y grafito, 29,85 x 20,95 cm

Two Women (Amazonia Report), 1976
Dos mujeres (Amazonia Report)
Fotografía e impresión de revista sobre papel, 29,85 x 20,95 cm

Sin título, 1981
Crayón sobre impresión offset, 20,48 x 13,97 cm

Sin título, 1980
Crayón y grafito sobre impresión offset quemada, 21,59 x 12,07 cm

Sin título (Amazonia Report), 1976
Collage sobre papel, 29,85 x 20,95 cm

Amazonia Report, 1976
Catálogo fotocopiado en blanco y negro, 23 x 21 cm
12 páginas incluyendo portada y contraportada

PARED. De izquierda a derecha:

ELOGIO AO VOO, s/f
Impresión en gelatina de plata, 17,46 x 23,50 cm

Amazonia (São Paulo Project), 1976
Acrílico sobre impresión en gelatina de plata, 24,45 x 18,10 cm

Cortesía del artista y Henrique Faria, Nueva York

JONIER MARÍN

(Argelia, Valle del Cauca, Colombia, 1946. Lives and works in Paris)

Jonier Marín's relationship with the Amazon began in the 1960s when, inspired by the revolutionary spirit of the events of May '68 in France, he decided to leave the National University of Bogotá, where he was studying architecture, and travel across the rainforest to a Brazilian port where he would board a ship bound for France to attend the Nancy Theatre Festival. His exhibition *Amazonia Report* opened in October 1976, becoming one of the first to introduce the inexhaustible Amazonian theme in contemporary art. His artistic oeuvre includes altered photocopies, collages, vintage photographs and a three-dimensional piece based on the installation *Hylea* which, though no longer extant, has been recreated using the artist's original design.

This show includes the entire series of altered photographs *Proyecto São Paulo (Rascacielos: Agresión verde)* (São Paulo Project [Skyscrapers: Green Aggression]), where tree sap seems to take back the city that replaced the felled rainforest, with green blood dripping down modernist building facades.

These works are presented here with the aim of drawing international attention to a Colombian artist who took action in the early days of a globalization process that is irreversibly depleting the natural resources this region needs to maintain its ecological balance, and to confirm what was only intuited four decades ago: the systematic destruction of the Amazon rainforest, the "green lungs of the planet", and with it the natural ecosystems and societies that live in, with and on this land.

VITRINE. From left to right and top to bottom

Untitled, 1980
Crayon on burnt offset print, 21.59 x 27.31 cm

Fotographia trabalhada, 1976
Intervened photography
Photocopy and crayon, 20.95 x 27.62 cm

The Diabolical Snakes, 1970
Offset print with crayon, 31.75 x 20.95 cm

Untitled (Amazonia Report), 1976
Photograph on paper, 29.53 x 20.95 cm

Untitled, undated
Crayon and feather on burnt offset print
21.59 x 31.12 cm

Witoto, undated
Crayon and feather on burnt offset print
21.59 x 27.94 cm

Untitled (Amazonia Report), 1976
Printed page with crayon and graphite,
29.85 x 20.95 cm

Two Women (Amazonia Report), 1976
Photograph and magazine print on paper
29.85 x 20.95 cm

Untitled, 1981
Crayon on burnt offset print, 20.48 x 13.97 cm

Untitled, 1980
Crayon and graphite, offset print on burnt paper
21.59 x 12.07 cm

Untitled (Amazonia Report), 1976
Collage sobre papel, 29.85 x 20.95 cm

Amazonia Report, 1976
Black and white photocopied catalogue, 12 pages
23 x 21 cm

ON WALL. From left to right

ELOGIO AO VOO, undated
Gelatin silver print, 17.46 x 23.50 cm

Amazonia (São Paulo Project), 1976
Acrylic on gelatin silver print, 24.45 x 18.10 cm

Courtesy of the artist and Henrique Faria, New York

CLAUDIA ANDUJAR (Neuchâtel, Suiza, 1931. Vive y trabaja en Brasil desde 1954)

Marcados, 1981–1983

Impresiones inkjet
CORTESÍA DE LA ARTISTA Y GALERIA VERMELHO

***Marcados* es un recopilatorio de más de 80 fotografías en blanco y negro que documenta la cultura de los yanomami a lo largo de los años, que habían tenido poco contacto con el mundo exterior. Todas las fotografías están incluidas en el libro *Yanomami: A Casa, a Floresta, o Invisível* (Yanomami: la casa, el bosque, lo invisible), publicado en 1998. Mientras la artista desarrollaba este proyecto y debido a la obra de una carretera, se desató un brote de sarampión en el pueblo que obligó a la artista a suspender el trabajo fotográfico para llevar ayuda médica a los yanomami. Más adelante, en la década de 1980, la afluencia de mineros de oro ilegales en la región trajo más problemas de salud, como brotes de malaria y envenenamientos por mercurio. Como resultado de estos sucesos, el 20% de la población yanomami murió.**

Andujar desempeñó un papel muy importante en el establecimiento de la Comisión para la Creación del Parque Yanomami, lo que llevó al Gobierno de Brasil a establecer un área protegida de 96.000 km² para uso de los yanomami. Hoy en día esta área se encuentra en peligro.

1. ***Horizontal 2: Ericó,*** 1981–1983
   37,5 x 56 cm c/u (políptico de 12 partes)
2. ***Horizontal 3: Boas Novas,*** 1981
   37,5 x 56 cm c/u (políptico de 12 partes)
3. ***Horizontal 6: Ericó,*** 1981–1983
   37,5 x 56 cm c/u (tríptico)
4. ***Vertical 8: Mucajai,*** 1983
   56 x 37,5 cm c/u (tríptico)
5. ***Vertical 13: Surucucus,*** 1983
   56 x 37,5 cm c/u (tríptico)
6. ***Vertical 14: Papi U,*** 1983 y ***Boas Novas,*** 1981
   56 x 37,5 cm c/u (tríptico)
7. ***Vertical 12: Boas Novas,*** 1981–1983
   56 x 37,5 cm c/u (tríptico)
8. ***Horizontal 4: Ericó,*** 1981–1983
   37,5 x 56 cm c/u (políptico de 6 partes)
9. ***Vertical 10: Ericó,*** 1981–1983
   56 x 37,5 cm c/u (políptico de 8 partes)
10. ***Vertical 9: Ajarani,*** 1981–1983
    56 x 37,5 cm c/u (políptico de 10 partes)
11. ***Horizontal 1: Aracá,*** 1983
    37,5 x 56 cm c/u (políptico de 8 partes)

VITRINA:

Imágenes documentales de la serie *Marcados*
34 x 34 cm c/u (11 imágenes)

Registros de salud de la serie *Marcados*
13,5 x 19 cm c/u (13 imágenes)

CLAUDIA ANDUJAR (Neuchâtel, Switzerland, 1931. Lives and works in Brazil since 1954)

Marcados, 1981–1983
Marked

Inkjet prints
COURTESY OF THE ARTIST AND GALERIA VERMELHO

***Marcados* (Marked) is a compilation of more than 80 black and white photographs that document the culture of the Yanomami people, who had had little contact with the outside world, over the years. All the photographs were included in the book *Yanomami: A Casa, a Floresta,* o *Invisível* (Yanomami: The House, The Forest, The Invisible), published in 1998. While the artist was immersed in this project, construction work on a road caused an outbreak of measles in the village, forcing the artist to put her photographic work on pause and bring in medical assistance for the Yanomami. Later, in the 1980s, the influx of illegal gold miners to the region brought further health problems, such as malaria outbreaks and cases of mercury poisoning. As a result of these events, 20% of the Yanomami population died.**

Andujar played an instrumental role in setting up the Commission for the Creation of the Yanomami Park, which led the Brazilian government to establish a protected area of 96,000 square kilometres for the Yanomami's use. The existence of this reserve is currently endangered.

1. ***Horizontal 2: Ericó,*** 1981–1983
   37.5 x 56 cm each (polyptych of 12 parts)
2. ***Horizontal 3: Boas Novas,*** 1981
   37.5 x 56 cm each (polyptych of 12 parts)
3. ***Horizontal 6: Ericó,*** 1981–1983
   37.5 x 56 cm each (triptych)
4. ***Vertical 8: Mucajai,*** 1983
   56 x 37.5 cm each (triptych)
5. ***Vertical 13: Surucucus,*** 1983
   56 x 37.5 cm each (triptych)
6. ***Vertical 14: Papi U,*** 1983 y ***Boas Novas,*** 1981
   56 x 37.5 cm each (triptych)
7. ***Vertical 12: Boas Novas,*** 1981–1983
   56 x 37.5 cm each (triptych)
8. ***Horizontal 4: Ericó,*** 1981–1983
   37.5 x 56 cm each (polyptych of 6 parts)
9. ***Vertical 10: Ericó,*** 1981–1983
   56 x 37.5 cm each (polyptych of 8 parts)
10. ***Vertical 9: Ajarani,*** 1981–1983
    56 x 37.5 cm each (polyptych of 10 parts)
11. ***Horizontal 1: Aracá,*** 1983
    37.5 x 56 cm each (polyptych of 8 parts)

VITRINE:

Documentary Images from *Marcados* series
34 x 34 cm each (11 images)

Health records from *Marcados* series
13.5 x 19 cm each (13 images)