





Biblioteca
virtual



Esta versión forma parte de la
Biblioteca Virtual de la
Comunidad de Madrid y las
condiciones de su distribución
y difusión se encuentran
amparadas por el marco
legal de la misma.



comunidad.madrid/publicamadrid

**RELACIÓN
JOCHEN LEMPERT**

**CA2M Centro de Arte Dos de Mayo
Verlag der Buchhandlung Walther König**



4

PRESENTACIÓN

PRESENTATION

9

DOS CAMPOS
UNIDOS

TWO FIELDS
BROUGHT TOGETHER

BRIAN SHOLIS

27

JOCHEN LEMPERT
DE LA VIDA

JOCHEN LEMPERT
FROM LIFE

PATRIZIA DANDER

53

BIOGRAFÍA
JOCHEN LEMPERT

BIOGRAPHY
JOCHEN LEMPERT

PRESENTACIÓN

El trabajo de Jochen Lempert (Alemania, 1958) trata el medio fotográfico desde lo visual y desde la investigación; a menudo, con la intención de cuestionar los criterios de búsqueda de la verdad y los modelos que construyen el mundo. El artista retrata el mundo animal en los contextos más diversos: desde el hábitat natural hasta el museo de Historia Natural, desde el zoo a la ciudad, en lugares remotos o en situaciones u objetos banal es. En su incesante búsqueda, Lempert ha conseguido crear un vasto archivo de imágenes cubriendo un amplio espectro que abarca desde vistas cotidianas a composiciones que tienden hacia la abstracción.

Esta publicación y la exposición en que la se encuadra suponen una referencia para el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid ya que se trata del primer proyecto individual de Jochen Lempert en una institución pública española. El proyecto, comisariado por Miguel Wandschneider explora este interés en el mundo natural como sujeto que se complementa con su exhaustiva exploración de las propiedades y la materialidad de la imagen fotográfica. Analógicas, en blanco y negro y positivadas en el cuarto oscuro, sus fotografías se resisten a cualquier categorización, ajenas a los cánones de la estética actual.

A su vez, el formato de este libro responde a una continuidad en el trabajo del artista, recogiendo la investigación editorial de su anterior publicación titulada *Composition** y desarrollándolo hacia nuevas vías discursivas.

De este modo, la Comunidad de Madrid, que atesora una importante colección de fotografía que da cuenta de su importancia como medio artístico en la región, acoge con entusiasmo este proyecto y desea agradecer al artista, al comisario, a los autores, a su galerista, diseñadoras, colaboradores y, especialmente, al Goethe Institute de Madrid por su vinculación en el mismo. Todas ellas y todos ellos han hecho una labor fundamental para hacer este proyecto realidad.

Comunidad de Madrid

página anterior/previous page:
fig. 1. *Untitled (Plastic Bag III)*, 2017

* Jochen Lempert, *Composition*, publicado por Midway Contemporary Art, Minneapolis y Verlag der Buchhandlung Walther König, Colonia, 2015

PRESENTATION

In his practice, Jochen Lempert (Germany, 1958) engages with photography from the optic of research and visuality, very often with the intention of questioning the criteria behind a search for the truth and the models that shape the world. The artist portrays the animal world in the most varied contexts: ranging from the natural habitat to Natural History museums, from the zoo to the city, in remote locations or in banal situations and objects. In his tireless quest, Lempert has managed to create a vast archive of images that covers a wide spectrum spanning everything from everyday views to compositions that tend more towards abstraction.

This publication and the exhibition it ties in with are a significant landmark for CA2M Centro de Arte Dos de Mayo of the Regional Government of Madrid, given that it is Jochen Lempert's first solo project for a public institution in Spain. Curated by Miguel Wandschneider, the project explores this interest in the natural world as a subject, coupled with an exhaustive examination of the properties and materiality of the photographic image. Analogue, in black and white, and developed in the darkroom, his photos refuse to be categorised and are removed from contemporary aesthetic canons.

In addition, the format of this book provides continuity to the artist's work as it contains the editorial research for *Composition*,* his earlier publication, developing it further along new discursive paths.

Accordingly, the Regional Government of Madrid, which possesses a significant holding of photography that evinces its importance as an art medium in our area of influence, enthusiastically welcomes this project and wishes to thank the artist, the curator, the artist's gallery, the contributors to the catalogue, designers and collaborators, and very particularly the Goethe Institute in Madrid for their selfless involvement in this project and their key role in turning it into a reality.

The Regional Government of Madrid

* Jochen Lempert, *Composition*, published by Midway Contemporary Art, Minneapolis and Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne, 2015





DOS CAMPOS
UNIDOS

TWO FIELDS
 BROUGHT TOGETHER

BRIAN SHOLIS

Jochen Lempert se abre doblemente al mundo que le rodea. Con formación de biólogo, en sus primeros años de práctica, llevó a cabo trabajo de campo en Europa y África, y escribió artículos académicos sobre diversos temas, entre ellos las libélulas. Se servía de una cámara de 35 mm para ayudarse en sus investigaciones. Después, en los ochenta y principios de los noventa, empezó a usar cámaras como herramienta para alcanzar objetivos más creativos, colaborando en películas experimentales y realizando fotografías artísticas. Esa experiencia híbrida influye en muchas de las decisiones artísticas de Lempert en la actualidad. También lo convierte en una figura única entre los artistas contemporáneos: está tan familiarizado con las ideas de los científicos Carl Linnaeus y Charles Darwin como con la obra de los fotógrafos Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, y Bernd & Hilla Becher. Como resultado, se ha convertido en un fotógrafo de la naturaleza que no es un «fotógrafo de la naturaleza» tradicional y en un artista cuyos temas, técnicas y principios rectores lo diferencian de casi todos sus colegas.

Consideremos algunos ejemplos. El díptico *Belladonna* [Belladona] (2013) empareja una fotografía de una planta, también conocida como botón negro, y una ardilla. Una oscura esfera central —el fruto de la planta, el ojo de la ardilla— conecta formalmente las dos fotografías, y muchos artistas se darían por satisfechos con la yuxtaposición. Pero para Lempert esto es también prueba visual de un concepto evolutivo. El fruto de la planta brilla para atraer animales que se alimentan de las frutas, para que luego dispersen las semillas; cada especie ve una cara en la fruta según sus capacidades específicas. La yuxtaposición de Lempert nos pide

Jochen Lempert is doubly open to the world around him. Early in his life, he trained as a biologist, conducted field work in Europe and Africa, and wrote academic papers on various subjects, including dragonflies. A 35-mm camera aided his research. Then, during the 1980s and early 1990s, he began using cameras as a tool for more creative pursuits, collaborating on experimental films and making artistic photographs. This hybrid background influences many of Lempert's artistic decisions today. It also makes him a unique figure among contemporary artists: he is as familiar with the ideas of scientists Carl Linneaus and Charles Darwin as he is with the work of photographers Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, and Bernd & Hilla Becher. The result is a photographer of nature who is not a traditional “nature photographer” and an artist whose subject matter, techniques, and guiding principles distinguish him from nearly all his peers.

Let's take a few examples. Lempert's diptych *Belladonna* (2013) pairs a photograph of the plant, otherwise known as deadly nightshade, and a squirrel. A central dark sphere—the plant's berry, the squirrel's eye—links the two photographs formally, and many artists would be content with the juxtaposition. But for Lempert, this is also visual proof of an evolutionary concept. The plant's berry gleams to attract the fruit-eating animals who can disperse its seeds; each species sees a face in the fruit according to its particular capabilities. Lempert's juxtaposition asks us to imagine what one of those animals—say, a squirrel—sees. In other works, such as *Formation* (2005), Lempert encourages viewers to impose human aesthetic order on non-human species. The triptych depicts four swans seen from above as they float on water. In each picture they form a diamond pattern,

que imaginemos lo que uno de esos animales —por ejemplo, una ardilla— ve. En otras obras, como *Formation* [Formación] (2005), Lempert anima a los espectadores a imponer orden estético en especies no humanas. El tríptico retrata cuatro cisnes vistos desde arriba mientras flotan en el agua. En cada imagen se colocan dibujando la forma de un diamante, y la repetición hace que el resultado dé la sensación de que los pájaros lo hacían a posta. Pero las aves no entienden de geometría y la impresión derivada de la relación entre ellas es una proyección completamente humana. Al insinuar lógica en lo que se deriva de la casualidad, Lempert también hace un astuto guiño a la icónica y autoexplicativa obra *Throwing Three Balls in the Air to Get a Straight Line (Best of Thirty-Six Attempts)* [Lanzar tres pelotas para lograr una línea recta (el mejor intento de treinta y seis)] de John Baldessari de 1973.

Tanto en *Belladonna* como en *Formation*, la mezcla del pensamiento científico y el artístico da lugar a un rico conjunto de asociaciones. Del mismo modo, la obra sugiere una de las continuas preocupaciones de Lempert, que él denomina «coevolución». Su evocador término revela una mente dedicada a encontrar relaciones y dependencias mutuas: entre especies, sí, pero también entre disciplinas intelectuales y formas de abordar el mundo. Aunque ahora solo trabaja como artista, la experiencia de Lempert en biología sigue siendo fundamental en su identidad. Es sorprendente que no haya más artistas, y más fotógrafos en particular, que provengan del mundo de la ciencia. La ciencia es una disciplina cambiante y en evolución —nunca está completa— y la observación es la facultad más importante del científico. Estos dos hechos son igualmente aplicables al arte y de a los artistas. El arte de Jochen Lempert demuestra dicha congruencia con resultados que son sutilmente fascinantes.



fig. 3. *Glowworm (movements on 35-mm film)*, 2010

and the repetition makes the result seem like the birds intended it. But birds don't understand geometry, and the impression derived from their relationship to each other is entirely a human projection. By suggesting logic in what is derived from chance, Lempert also nods slyly to John Baldessari's iconic and self-explanatory 1973 artwork *Throwing Three Balls in the Air to Get a Straight Line (Best of Thirty-Six Attempts)*.

In both *Belladonna* and *Formation*, the intermingling of scientific and artistic thinking creates a rich set of associations. The works likewise suggest one of Lempert's ongoing preoccupations, which he terms "coevolution." His evocative word reveals a mind dedicated to finding relationships and mutual dependencies: between species, yes, but also between intellectual disciplines and ways of approaching the world. Despite now working solely as an artist, Lempert's background in biology remains central to his identity. It's a wonder that more artists, and more photographers in particular, don't come from scientific backgrounds. Science is a shifting, evolving discipline—it is never complete—and observation is the scientist's most important skill. These two facts apply equally to art and artists. Jochen Lempert's art demonstrates this congruity with quietly spellbinding results.

IN THE STUDIO, IN THE GALLERY

Lempert is an analogue man in a digital world. The first thing one notices about his

EN EL ESTUDIO, EN LA GALERÍA

Lempert es un hombre analógico en un mundo digital. Lo primero que se aprecia sobre sus fotografías es su peculiar presencia física. En un mundo del arte dominado por archivos JPEG en pantalla y por las suaves gradaciones de color de las impresoras de inyección de tinta, Lempert siempre trabaja en blanco y negro e imprime sus fotografías usando técnicas analógicas. A menudo manipula las imágenes mientras las procesa en el cuarto oscuro de su estudio, y puede imprimir una fotografía en cuatro tamaños distintos hasta que se decide por el que funciona mejor.

Lempert no siempre usa una cámara para hacer sus fotografías; el mismo cuarto oscuro puede ser una herramienta para crear obra nueva. *Glowworm (movements on 35-mm film)* [Luciérnaga (movimientos sobre película de 35 mm)] (2010), por ejemplo, se hizo en un cuarto de baño a oscuras. Colocó una tira de película sin revelar en la encimera y puso la luciérnaga encima; la propia bioluminiscencia del insecto expuso la película. La línea que se ve, que parece una composición completamente abstracta, es el rastro exacto del trayecto que dejó el animal al desplazarse por cuatro fotogramas de la película. (Podría decirse que Lempert fue el coautor de esta obra en compañía del insecto.) O, por ejemplo, *Transmission* [Transmisión] (2009), una serie de cinco impresiones fotográficas a tamaño póster. Para hacer estas obras, Lempert colocó hojas en una ampliadora en el cuarto oscuro y expuso las imágenes. Varias pruebas demostraron que horas de exposición descubren la información que él buscaba: lo que vemos como si fuera una lluvia de estrellas o corrientes eléctricas son en realidad las transcripciones directas del entramado de venas y células de cada una de las hojas.

Después de un riguroso proceso de edición, durante el que las fotografías pueden amontonarse en su estudio durante años,

photographs is their peculiar physical presence. In an art world dominated by on-screen JPEGs and the smooth color gradations of inkjet prints, Lempert always works in black-and-white and prints his photographs using analogue techniques. He often manipulates his images as he processes them in his studio's darkroom, and a picture may be printed in four different sizes before the artist settles on which works best.

Lempert does not always use a camera to make his pictures; the darkroom itself can be a tool to make new work. *Glowworm (movements on 35-mm film)* (2010), for example, was made in a darkened bathroom. He placed a strip of unexposed film on the counter and set the glowworm on it; the insect's own bioluminescence exposed the film. The line you see, which appears to be an entirely abstract composition, is a direct trace of the worm's path across four frames of film. (You could say that Lempert coauthored this work with his insect companion.) Or consider *Transmission* (2009), a series of five poster-size photographic prints. To make these works, Lempert placed leaves in a darkroom enlarger and exposed the images. Several tests yielded the knowledge that hours-long exposures reveal the visual information he sought: what we see as star showers or electric currents are in fact direct transcriptions of each leaf's fretwork of veins and cells.

After a rigorous editing process, during which photographs may sit in his studio for several years, Lempert hangs the finished artworks in a gallery un-matted and unframed. They are taped to the gallery wall in such a way that their rippling edges sometimes lift off its surface. The paper he uses has a relatively loose weave, giving each picture a softer effect; even his most sharply focused images seem, upon first glance, like charcoal drawings or finely detailed pencil sketches. In a world of color prints the size of billboards, the material properties of Lempert's artworks reveal a sensibility rooted in timeless concerns.



Lempert cuelga el trabajo acabado sin marco y sin paspartú. Las pega con cinta a la pared de la galería de tal modo que los bordes doblados a veces se levantan de la superficie. El papel que usa tiene una textura ligeramente algodonosa, que da a cada foto un efecto más suave; incluso las imágenes con un enfoque más nítido parecen, a primera vista, dibujos a carboncillo o bocetos a lápiz meticulosamente detallados. En un mundo de impresiones a color del tamaño de una valla publicitaria, las propiedades materiales del trabajo de Lempert revelan una sensibilidad enraizada en preocupaciones atemporales.

La constancia de dichos intereses no implica relaciones predecibles entre sus obras: Lempert combina fotografías nuevas y antiguas para cada presentación. En 2015, cuando trabajé con el artista en la exposición *Field Guide* [Guía de campo] en el Cincinnati Art Museum, varias fueron las formas en que se manifestaba la disposición de Lempert a dejarse llevar por la casualidad. En primer lugar, realizó nuevas fotografías durante una visita a Cincinnati antes de la exposición. Varias organizaciones locales, entre ellas un zoo, un museo de historia natural y una biblioteca farmacológica local, tuvieron la generosidad de autorizar a Lempert para acceder a puerta cerrada y hacer fotografías de especímenes vivos y muertos, de páginas de los libros en sus colecciones, y de las inmediaciones. Después regresó a Hamburgo, imprimió las imágenes y llevó a cabo un ejercicio de reflexión sobre cómo incorporarlas en el conjunto de su trabajo.

En segundo lugar, Lempert envió casi el doble de fotografías al museo de las que podían acomodarse en las galerías. Algunas fotografías eran variaciones en tono o tamaño de la misma imagen, lo que demuestra cuánta atención le dedicaría al proceso de instalación. Todo se improvisaría: ningún aspecto del diseño de la exposición, excepto por la colocación de los muros, estaba

Those abiding interests do not lead to predictable relationships among his works: Lempert recombines old and new photographs for each gallery presentation. In 2015, when I worked with the artist on his Cincinnati Art Museum exhibition *Field Guide*, Lempert's openness to serendipity manifested itself in several ways. First, he made new photographs during a visit to Cincinnati before the show. Several local organizations, among them a zoo, a natural-history museum, and a local pharmaceutical library, generously allowed Lempert behind-the-scenes access, where he made photographs of specimens living and dead, the pages of books in their collections, and the environs. He then returned to Hamburg, printed those images, and thought about how to incorporate them into a broader survey of his work.

Second, Lempert shipped nearly twice as many photographs to the museum as the galleries could comfortably hold. Some photographs were tonal or size variations on the same image, indicating the quality of attention he would bring to the installation process. It would all be improvised: no aspect of the exhibition design, save for the placement of walls, was predetermined, and there was no way he could incorporate every picture he brought to Cincinnati. So, third, Lempert worked with the staff of the museum to arrange and mount the show for a full week prior to its opening. I spent long hours in the galleries with him discussing possible arrangements and puzzling out the meanings generated by particular juxtapositions. This process was greatly rewarding and unlike that I have undertaken for any other curatorial project. It created a show that was unmistakably Lempert's yet contained artworks—and pairings—that were unlike any of his previous endeavours. When the show traveled from Cincinnati to Vancouver, it transformed—it evolved—once again.



página anterior/previous page:

fig.4. *Transmission*, 2009

encima/above:

fig.5. *Airplane in the Gymnosperm Forest*, 2013–2015

predeterminado, y era imposible que pudiese incorporar todas las fotografías que se había llevado a Cincinnati. Así que, en tercer lugar, Lempert trabajó con el personal del museo para organizar y montar la exposición durante toda una semana antes de la inauguración. Pasé muchas horas con él en las galerías debatiendo posibles disposiciones y descifrando los significados que generaban las distintas yuxtaposiciones. El proceso fue altamente gratificante y diferente de cualquier otro proyecto curatorial en el que yo haya participado. Dio lugar a una muestra que llevaba la inconfundible firma de Lempert, pero que incluía obras —y emparejamientos— que eran distintos a cualquiera de sus propuestas anteriores. Cuando se trasladó la exposición de Cincinnati a Vancouver, esta se transformó —evolucionó— de nuevo.

VER LO QUE NO SE PUEDE VER

Nuestra capacidad para observar lo que nos rodea es extraordinaria: miramos con detalle el espacio exterior e indagamos en las partículas subatómicas. Las tecnologías, que se hacen más potentes cada año, refuerzan estos poderes. Lempert, que trabaja solamente con una cámara de 35 mm, no puede capturar una vista detallada del cielo o los elementos básicos de la materia. Sin embargo, con frecuencia trata de fotografiar fenómenos que se nos escapan a la vista: largos lapsos de tiempo, la complejidad de sistemas naturales en interacción, procesos biológicos invisibles.

Por ejemplo, *Airplane in the Gymnosperm Forest* [Avión en el bosque de gimnospermas] (2013–2015), donde tres ramas enmarcan un trozo de cielo azul y un avión que lo cruza. El avión apunta a la esquina superior derecha de la fotografía, y la ruta que se intuye tiene la connotación del paso del tiempo. Pero el tiempo no solo lo marca el movimiento de izquierda a derecha. Los espectadores con intereses científicos reconocerán

SEEING WHAT CAN'T BE SEEN

Our ability to observe what surrounds us is remarkable: we peer deeply into outer space and scrutinize sub-atomic particles. These powers are enhanced by technologies that grow more potent with each passing year. Lempert, working with nothing more than a 35-mm camera, cannot capture detailed views of the heavens or the building blocks of matter. Nonetheless he often tries to photograph phenomena that elude our visual grasp—great spans of time, the complexity of interacting natural systems, invisible biological processes.

Consider *Airplane in the Gymnosperm Forest* (2013–15), in which tree branches frame a patch of blue sky and a passing airplane. The plane points toward the upper-right corner of the picture, and its implied path connotes the passage of time. But time is marked not only by this left-to-right movement. Scientifically minded viewers will recognize that gymnosperms are among the most ancient seed-producing plants on Earth, believed to have originated more than three hundred million years ago. This is, then, a picture of both ancient and modern subjects, and the arrow of time also moves from foreground (trees) to background (plane). The photographic instant, so beloved of modern photographers, becomes elastic and stretches across eons.

Other photographs create visual and philosophical puzzles. Even when looking closely at Lempert's *Untitled (Shadow on Stairs)* (2014), it can be challenging to discern whether the stairs rise toward the camera lens or descend away from it. Their sharply delineated geometry is camouflaged by the shadows of leaves that dance across them. Again, Lempert mixes two kinds of order—man-made and natural—to dizzying and visually arresting effect. Something similar, but even more complex, happens in Lempert's photograph of the patterns created by raindrops splashing on the surface of the sea—two impossible-to-visualize systems interfering with one

que las gimnospermas son unas de las plantas productoras de semillas más antiguas de la Tierra, cuyo origen se cree se remonta a hace más de trescientos millones de años. Este es, por tanto, una imagen tanto de sujetos antiguos como modernos, y la flecha del tiempo también se desplaza desde el primer plano (los árboles) hacia el fondo (el avión). El instante fotográfico, tan apreciado por los fotógrafos modernos, adquiere elasticidad y se dilata durante eones.

Otras fotografías generan puzzles visuales y filosóficos. Incluso al mirar de cerca, es difícil discernir si en su obra *Untitled (Shadow on Stairs)* [Sin título (sombra en las escaleras)] (2014) las escaleras suben hacia la lente de la cámara o si bajan desde ella. Su nítida geometría queda camuflada por las sombras de las hojas que danzan por ella. De nuevo, Lempert mezcla dos tipos de órdenes —el fabricado y el natural— para conseguir un efecto vertiginoso y visualmente llamativo. Algo parecido, pero incluso más complejo, ocurre en la fotografía que Lempert hace de las formas que generan las gotas de lluvia al impactar sobre la superficie del mar: dos sistemas imposibles de visualizar interfiriendo el uno sobre el otro. Una fotografía del mar es al mismo tiempo un cliché y algo imposible, cuya insuficiencia es tanto literal como emocional. Sin embargo, al incluir la lluvia al caer, otro tópico visual, el resultado se transforma en algo asombrosamente más complejo y profundo. Me gustaría remitirme a épocas científicas pasadas para describir esta metamorfosis como una especie de alquimia.

Lempert también ha hecho fotografías del viento y de la fotosíntesis, conceptos que comprendemos pero que solo podemos atisbar a través de medidas indirectas. Estos trabajos ponen a prueba la visión de la cámara frente al mundo natural, para después animarnos a reflexionar sobre cómo el mundo natural sobrepasa la percepción y el entendimiento humanos. Una sensación de



fig.6. *Untitled (Shadow on Stairs)*, 2014

another. A picture of the sea is both a cliché and an impossibility, its insufficiency both literal and emotional. However, include falling rain, another visual platitude, and what results is transformed into something more stunningly complex and resonant. I want to reach back to older scientific eras in describing this metamorphosis as a kind of alchemy.

Lempert has likewise made pictures of wind and photosynthesis, concepts we understand but can only see through indirect measures. Such works test the camera's vision against the natural world, then encourage us to dwell upon how the natural world trumps human perception and understanding. A sense of wonder at the world's mysteries rushes into the gap between the artist's grand intentions and the humble means by which he expresses them. In such wonder reside very large questions.



fig. 7. *Untitled (Wind)*, 2015

fascinación ante los misterios del mundo se cuela en el espacio que hay entre las grandes intenciones del artista y los modestos medios con que las expresa. En dicha fascinación residen grandes cuestiones.

¿QUÉ ES LA NATURALEZA?

Hoy se da por sabido que ningún medio natural está completamente limpio, libre de incursiones humanas. El arte de Jochen Lempert consigue que lo contrario parezca también evidente: ningún medio humano puede separarse de la naturaleza. La variedad de lugares en los que halla sujetos para sus fotografías es asombrosa. No solo los encuentra en el bosque o en mar abierto, sino también en densos entornos urbanos. Muchas de las fotografías de Lempert se tomaron en Hamburgo, la ciudad de casi dos millones de habitantes donde vive Lempert. ¿Qué implican estas fotografías sobre nuestra relación con la naturaleza?

Hamburgo tiene muchos parques y está situada a lo largo del río Elba, lugares donde uno podría buscar determinadas plantas y animales. Pero el arte de Lempert va más allá. Por ejemplo, la fotografía *Vanessa atalanta*

WHAT IS NATURE?

It's commonly acknowledged today that no natural environment is entirely pristine, separate from human incursion. Jochen Lempert's art makes the opposite fact equally apparent: no human environment can be divorced from nature. He finds the subjects of his photographs in an admirably broad range of places. They are not only encountered in the forest or on the open sea, but are also found in dense urban environments. Many of Lempert's photographs were taken in Hamburg, Lempert's home and a city of nearly two million people. What do these photographs imply about our relationship with nature?

Hamburg has many parks and is situated along the River Elbe, places where one might look for specific plants and animals. But Lempert's art goes further still. Consider the photograph *Vanessa atalanta Migration* (2014). A street scene taken from the window of a building, it could be from any city: cars parallel parked on each side of the street, a row of residential buildings, some fencing that blocks off a construction project. At the center of the image, however, the camera picks out a tiny butterfly in sharp relief. The photograph, taken from Lempert's Hamburg studio window, captures the Red Admiral as it passes through town. It took one observational skill, one kind of alertness, to notice the butterfly, and yet another to identify it and recognize it was migrating; all in the midst of the artist's average workday.

This picture, and many others like it, suggest that nature is not defined by a place, or even by particular environmental characteristics. Instead, nature is a quality of attention. Look closely, anywhere, and you can find nature. Be patient, be reverent, and its wonders will disclose themselves to you.



Migration [Migración de la *Vanessa atalanta*] (2014). Una escena de una calle tomada desde la ventana de un edificio, podría ser cualquier ciudad: coches estacionados en cada lado de la calle, una hilera de edificios de viviendas, unas vallas que cercan una obra. En el centro de la imagen, sin embargo, la cámara destaca con nitidez una mariposa diminuta. La fotografía, tomada desde la ventana del estudio de Lempert en Hamburgo, captura al almirante rojo según cruza la ciudad. Darse cuenta de la mariposa requiere cierto tipo de habilidad de observación, de cierto tipo de lucidez, y hace falta algo más para identificarla y reconocer que estaba migrando; todo en mitad de un día normal de trabajo para el artista.

Esta fotografía, y muchas otras, sugiere que la naturaleza no está definida por un lugar, ni siquiera por unas características ambientales concretas. Al contrario, la naturaleza tiene que ver con la calidad de la atención. Mira bien, donde sea, y encuentras naturaleza. Sé paciente, sé respetuoso, y sus maravillas se te revelarán.

fig.8. *Vanessa atalanta Migration*, 2014











páginas anteriores/previous pages:
fig.9 a-e. *Continental Drift*, 2010

Mi primer contacto con los trabajos de Jochen Lempert fue a principios de 2006, a través del catálogo *Coevolution*¹, que se publicó tras su exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Siegen². Inmediatamente me fascinó su observación discreta y humorística de la coexistencia entre hombres y animales en el espacio urbano. Los delicados tonos de gris de sus fotografías transmiten un afecto por lo animal en el hombre y lo humano en el animal como nunca antes lo había visto. Las fotografías de Lempert siempre me sorprenden una y otra vez, tanto en los libros como en las exposiciones. Porque solo paulatinamente he llegado a comprender en todo su alcance conceptual lo que a primera vista parece tan sencillo y evidente: el hecho de que su trabajo creativo se centra en nuestra relación con la naturaleza.

Me vi confrontada una vez más con sus trabajos en el año 2010, en el Museum Ludwig de Colonia, en un escenario muy del estilo de Lempert. Había elegido para el cartel de dicha exposición una columna de humo del volcán activo de Estrómboli³; podría decirse que fue casi visionario, pues tan solo unos días antes de la inauguración, en abril de 2010, entró en erupción otro volcán por segunda vez en poco tiempo, el islandés Eyjafjallajökull. Su columna de humo y cenizas hizo contener el aliento a toda Europa. El tráfico aéreo se paralizó, innumerables personas se encontraron varadas en lugares imprevistos o se vieron obligadas a modificar sus rutas, como yo misma después de visitar la exposición en Colonia. En nuestras latitudes no es frecuente que la naturaleza tome el centro de los acontecimientos y, así, trastocó completamente los procesos más cotidianos. Este episodio puso dramáticamente de manifiesto lo que ocupa a

I first came in touch with Jochen Lempert's works in early 2006 through the catalogue *Coevolution*.¹ The book had been published following his exhibition at the Museum für Gegenwartskunst Siegen² and exerted an unexpected pull on me with its modest and humorous observation of the coexistence between humans and animals in urban space. There is an affection for the animal characteristics in humans and the human features in animals speaking from those photographs, printed in soft shades of grey, which I had not encountered before in this form. Ever since, Lempert's photographs keep surprising me, in both books and exhibitions, again and again and in ever new ways as I become gradually aware of the full scope of what at first glance appears plain and self-evident: that his work is about our relationship with nature.

One of my encounters with his works took place in 2010 at the Museum Ludwig in Cologne, entirely under the banner of a typical Lempertian scenario. For his exhibition there, he had chosen a pall of smoke from the active volcano of Stromboli as a poster motif³ —an almost visionary choice, as it should turn out. Only a few days prior to the opening in April 2010, another volcano, Iceland's Eyjafjallajökull, erupted for the second time within a short period of time. A pall of ash, kilometres up in the air, had all of Europe holding its breath. Air traffic went down, leaving numerous people stranded in unexpected places or forced to change their itineraries—myself included after my visit of the Cologne exhibition. In a manner unusual for our part of the world, nature was pushing its way into the centre of events, stirring up the most everyday processes. This event made clear in all radicality what Jochen Lempert has been studying for years: the interplay and

Jochen Lempert desde hace años: la interacción o influencia mutua entre el hombre y la naturaleza. Y aunque la nube del Estrómboli de Lempert comparada con la erupción del volcán Eyjafjallajökull sea como un mosquito frente a un elefante, su moderada emisión volcánica ya contiene como posibilidad el acontecimiento de abril de 2010. El error humano reside más bien en el hecho de que esta sociedad tecnológica (ya) no considera la posibilidad de que la naturaleza le pueda perjudicar o incluso hacerla peligrar, es decir, da por supuesto que ha dominado a la naturaleza, un concepto que las fotografías de Lempert contradicen calladamente.

En biología, la adaptación evolutiva mutua de las especies como resultado natural de la interacción de diferentes especies se conoce como coevolución. Con Jochen Lempert, la coevolución supera el limitado campo de la naturaleza para conquistar el espacio urbano y, con él, nuestro espacio vital principal⁴. En sus fotografías, la coevolución se comprende como proceso de adaptación de todos los actores presentes en el tejido urbano. Ante la lente de Lempert, adquieren la misma importancia los pájaros, los automóviles o las personas. La antena del coche tiene que justificar su forma según su utilidad y conveniencia, del mismo modo que la mariposa moldea sus antenas: ambas son producto de la presión «evolutiva». La supuesta jerarquía entre el observador y lo observado, entre lo natural y lo tecnológico, cede ante su equivalencia. Así, Lempert reproduce en sus fotografías no tanto el dominio del hombre sobre la naturaleza⁵ (y la tecnología), sino más bien modifica sus valores y desjerarquiza sus interrelaciones.

* * *

Para comprender lo programático de su trabajo artístico, resulta útil detenerse en los títulos de sus libros. Junto a publicaciones

mutual influence between humanity and nature. So, even though Lempert's Strombolian cloud is to the eruption of Eyjafjallajökull what the proverbial molehill is to the mountain, its modest volcanic blow-out contains the events of April 2010 as a possibility. The human error lies in not (or no longer) considering the option of any interference or threat by nature in a high-technology society, that is in assuming that we dominate nature—an attitude calmly contradicted by Lempert's photographs.

In biology, the reciprocal assimilation of species, a natural result of their interaction, is summarised under the term coevolution. In Lempert's work, however, this coevolution leaves the constricted field of nature and conquers the city and therefore our primary habitat.⁴ His photographs grasp coevolution as a process of assimilation between all parties present in the urban fabric. Seen through his lense, birds, cars and people are equally important. The car must prove the usefulness of its antenna's shape no less than the butterfly; both are products of "evolutionary" pressure. The alleged hierarchy between the observer and the observed, between nature and technology is surrendered in exchange for their equivalence. Thus, rather than reproducing humans' dominance over nature⁵ (and technology), Lempert's photography reevaluates and dehierarchises this relationship.

* * *

In order to understand the aims of Lempert's oeuvre, it is worth taking a look at the titles of his books. In addition to smaller publications and art books dedicated to a specific animal species or phenomenon—the *4 frogs* (2010), the volcanic *Drift* (2010) of Stromboli's smoke pall, for example, or *My Garden* (2014), in which, seen from the studio, approaching doves nest in the ivy outside the same—quite a number of others display references to the natural sciences and their history.⁶ The latter include, for

menores y libros de artista, que suelen estar dedicados a una especie animal determinada o a un fenómeno concreto —las cuatro ranas en *4 Frogs* (2010), el volcánico *Drift* (2010) de la nube de humo del Estrómboli, o bien *My Garden* [Mi jardín] (2014), la vista desde la ventana de le estudio con palomas volando hacia sus nidos ocultos en la hiedra del muro exterior—, en otros muchos libros el tema de referencia son las ciencias de la naturaleza y su historia⁶. Por ejemplo, *Historia naturalna* (1993), *365 Tafeln zur Naturgeschichte* [365 Tablas sobre Historia natural] (1997), *Natürliche Ressourcen* [Recursos naturales] (1998), *The Lecithin People*⁷ (2000), *Physiognomische Versuche* [Ensayos fisionómicos] (2002), el ya mencionado catálogo *Coevolution* (2005), *Recent Field Work* [Trabajo de campo reciente] (2009), *Phenotype* [Fenotipo] (2013), *Field Guide* [Guía de campo] (2016), *Plant Volatiles*⁸ (2016) y *The Skins of Alca impennis* [Las pieles del *Alca impennis*] (2017). Todos estos títulos evidencian su intención de ponerse en relación con la ciencia, sus métodos de investigación y los resultados de sus análisis. Pero en lugar de inscribirse en ellos afirmativamente, sus fotografías exploran sus posibilidades y sus límites.

Ya en *365 Tafeln zur Naturgeschichte*, su primer catálogo general del año 1997, se evidencia su interés especial por la biología y su historia, también su intento de ampliar su perspectiva paso a paso. El título se apoya en la *Histoire Naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roy de Buffon* —una Historia Natural inconclusa de treinta y seis volúmenes de los cincuenta planeados, de mediados del siglo XVIII— y la obra está concebida como una ilustración de esta «Historia Natural». En sus siete capítulos, Lempert introduce temas y motivos que determinarán su creación artística hasta hoy (aunque en el transcurso de los años se les hayan sumado muchos más). Por ejemplo, se ha interesado también por personajes relevantes de la biología. En el capítulo «Uexküll» presenta

example, *Historia naturalna* (1993), *365 Tafeln zur Naturgeschichte* (1997) [365 boards on natural history], *Natürliche Ressourcen* (1998) [Natural resources], *The Lecithin People*⁷ (2000), *Physiognomische Versuche* (2002) [Trials in physiognomy], *Coevolution* (2006) (the catalogue mentioned above), *Recent Field Work* (2009), *Phenotype* (2013), *Field Guide* (2016), *Plant Volatiles*⁸ (2016) and *The Skins of Alca impennis* (2017). All these titles convey the aspiration of being linked to science, its research methodology and its findings. And yet, instead of inscribing themselves affirmatively into the realm of science, his photographs probe its parameters and limitations.

Even *365 Tafeln zur Naturgeschichte*, Lempert's first comprehensive catalogue from 1997, bears witness to the immediate engagement in biology and its history as well as the attempt to widen its perspective. Referencing Buffon's *Natural History, General and Particular, with a Description of the King's Cabinet*—an unfinished mid-18th-century publication intended to span 50 volumes but discontinued at 36—Lempert's title suggests the purpose of illustrating a history of nature. In seven chapters, he introduces themes and motifs that have informed his work until this day (with many more added over the years, of course). There is, for example, his interest in key characters from the field of biology. For the section headed ‘Uexküll’, he gathered photographs of scientific publications from the estate of renowned zoologist Jakob Johann von Uexküll (1864–1944)⁹—basically an attempt to gauge this researcher's intellectual ken. For the chapter entitled ‘Oiseaux – Vögel’ [Birds] on the other hand, Lempert photographed stuffed exhibits of birds.¹⁰ This taxidermic mise-en-scène, a form of presentation common in biology, seems to be equally important in his images as the specimens themselves.

This book also contains an initial portion of the ongoing project *The Skins of Alca impennis* (since 1992), in which he plans to photograph all 78 specimens of the extinct *Alca impennis*, the

fotografías de publicaciones científicas procedentes del legado del renombrado zoólogo Jakob Johann von Uexküll (1864-1944)⁹ como intento de abarcar el horizonte intelectual del investigador. Para el capítulo «Oiseaux-Vögel» [«Pájaros»], Lempert ha fotografiado ejemplares disecados de esas mismas especies animales¹⁰. En estas fotos, su puesta en escena taxidérmica —presentación habitual en la investigación biológica— parece desempeñar un papel tan importante como los propios ejemplares preparados.

También su proyecto de largo alcance (desde 1992) *The Skins of Alca impennis* ya está ahí en germen: fotografiar todos y cada uno de los setenta y ocho ejemplares del extinto *Alca impennis*, el alca gigante, conservados en los museos de Historia Natural del mundo¹¹. (En la actualidad, su serie ha llegado a los cincuenta y cuatro ejemplares de esta ave marina, antiguamente endémica del Atlántico.) En la sucesión de imágenes, se perciben claramente las diferencias entre los distintos ejemplares de esta especie de ave. La fascinación por el fenotipo —el aspecto exterior de una especie— recorre toda la obra de Lempert. Pero también en este caso abandona los estrechos límites de la ciencia. Así, en las 365 *Tafeln zur Naturgeschichte*, a los capítulos elaborados aparentemente según aspectos biológicos se suman también agrupaciones asociativo-comparativas¹² como «Genetical Resources», en las que un pez de cuerpo translúcido puede encontrar su pariente fenotípico en un peine en forma de pez.

Las «fenotipologías» siguen siendo un principio de clasificación fundamental en los libros y exposiciones de Lempert. Se apoyan en la apariencia externa de sus objetos, aunque en ellas convergen aspectos estéticos y científicos. Cuando en *Belladonna* (2013) muestra la fotografía de una baya negra de belladona junto a la del ojo de una ardilla, asombrosamente similares, está diciendo tanto sobre nuestra percepción de la migración de las



fig 10.

The Skins of Alca impennis (since/desde 1992). Detalle/detail

great auk, preserved in natural history museums around the world¹¹ (to date, the series has grown to 54 exhibits of said seabird once indigenous to the Atlantic Ocean). The sequence of the pictures clearly reveals the differences between the various versions of one bird species. The fascination with the phenotype—a species's physical appearance—pervades Lempert's entire oeuvre. And yet once again, he deserts the narrow scientific paths. In 365 *Tafeln zur Naturgeschichte*, for example, the chapters evidently compiled based on biological aspects are complemented by more associatively comparative groupings¹² such as the one entitled 'Genetical Resources', where a fish with a transparent body finds an apparent relative in a fish-shaped comb.

The "phenotypologies" remain a key organising principle in Lempert's books and exhibitions. They are guided by the visual appearance of their objects and yet they converge aesthetic and scientific aspects. When in *Belladonna* (2013), the shot of a deadly nightshade is placed next to the photo of a strikingly similar-looking squirrel eye, this says a lot both about the way we perceive a migration of form and about strategies of adjustment and survival in a natural environment, because it is precisely through its eye-like shape and colour that the berry draws attention and provides for the distribution of its seeds.¹³ At the same time, this juxtaposition is an example of different ways of

formas como sobre las estrategias de adaptación y supervivencia en el entorno natural. Porque precisamente a través de su forma y color, que recuerda a un ojo, la baya llama la atención con el fin de esparcir sus semillas¹³. Al mismo tiempo, esta confrontación permite distintas percepciones de las figuras, pues en la conformación de las hojas de la belladona también puede verse la forma de la cabeza de un cervatillo, con dos hojas formando las orejas, el hocico en el espacio negativo entre las hojas y, naturalmente, el ojo (la baya de belladona)¹⁴.

Resumiendo, las combinaciones de imágenes de Lempert tratan tanto de una práctica imparcial de la mirada como de la definición de norma y desviación, de procesos de asimilación y adaptación, de variantes de mimesis y mimetismo (muy visible en sus fotografías de fásmidos: insectos palo sobre ramas de rosal, insectos hoja que imitan la apariencia de hojas para camuflarse, o bien, como Lempert los describe, invirtiendo la lógica de causa-efecto, «fásmidos sobre hojas que imitan a fásmidos»¹⁵). En todos estos fenómenos le interesa su significado para la evolución de las especies, incluida la humana, como ya hemos mencionado. Lo cual también es válido, de modo humorístico y nada dogmático, para sus fotografías de parejas de palomas «paseando» por aceras, pasos de cebra y marcas viales (*Stadtstrukturen* [Estructuras urbanas], 2004), o la foto de un zapato extravagante, que más bien parece una torpe pezuña de caballo que un calzado de moda vanguardista.

Por último, siempre está el interrogante de quién ha aprendido de quién, y con qué resultado. En esta comparación, no sorprende que el ser humano no necesariamente quede como superior. Pero en los trabajos de Lempert no hay ganadores ni perdedores, sino innumerables variantes de la convivencia. En última instancia, esto implica renunciar a la hegemonía del hombre, tanto en lo que respecta a los «objetos» contemplados por él en

Gestalt perception, as we may just as well make out the head of a fawn in the formation of the belladonna's leaves, with two ears shaped of leaves, a muzzle formed by the negative space between other leaves and of course the (belladonna) eye.¹⁴

Lempert's combinations of pictures are as much about an unbiased practice of observation as about the definition of norm and deviation, about processes of assimilation and adjustment and about varieties of mimesis and mimicry (most visibly in his shots of phasmids on rose twigs—ghost insects imitating the physical appearance of leaves for camouflage purposes or, reversing the logic of cause and effect in the words of Jochen Lempert, that of 'phasmids on leaves that imitate phasmids'¹⁵). What interests him in these phenomena is their significance for the development of species, with the term "species", as explained above, including humans. This is equally true in an undogmatic, humorous manner when he captures pairs of doves "strolling" walkways, pedestrian crossings and road markings (*Stadtstrukturen* [City structures], 2004) or makes excentric footware look like clumsy horse hooves rather than avant-garde fashion.

Not least, this brings up the question: Who has learned from whom and to what end? It is hardly surprising that it is not necessarily us human beings who emerge superior from this comparison. Then again, there are no winners and losers in Lempert's works, only countless varieties of coexistence, which of course ultimately implies the revocation of human supremacy regarding both the "objects" he observes for his images and a general understanding of the world. In Lempert's universe, everything is "subject" in the sense of subordinate, embedded in a fabric of co-dependency. It is this fabric—our environment¹⁶—that forms the centre of Lempert's work.

* * *



fig.11. *Phasmids*, 2013

sus fotografías, como en la comprensión del mundo en general. En el universo de Lempert todo es sujeto, en el sentido originario latino de «sometido»¹⁶, es decir, engarzado en una estructura de dependencias. Y esta estructura –nuestro medio ambiente¹⁷– se sitúa en el centro de su creación artística.

* * *

Para sus observaciones comparativas es fundamental la decisión de trabajar únicamente en blanco y negro. Así, Lempert coloca un filtro entre el objeto y su representación fotográfica, lo cual permite ver lo cotidiano bajo una nueva luz. Gracias a esta técnica, que le confiere unidad estilística, logra que parezcan naturales y lógicos los emparejamientos como el del pez y el peine, arriba mencionado. A veces, como en el diptico de la belladona, algunos motivos enlazan de forma permanente con otras imágenes, pero en otros casos aparecen en contextos siempre nuevos y diferentes. Así, su archivo fotográfico funciona como un enjambre que se reorganiza según su propia lógica interna en formaciones siempre nuevas que duran cierto tiempo: tanto en las paredes de sus exposiciones como en los numerosos libros que ha publicado desde 1990.

Según qué aspecto quiera destacar Lempert en un contexto determinado, reordena sus fotografías en diferente combinación; una práctica que se puede entender como un constante cuestionamiento de la validez y relevancia de una combinación de imágenes, siendo muy consciente de la temporalidad de su valor cognoscitivo. Porque cada nuevo entorno y cada nuevo contexto puede cambiar nuestra manera de leer lo que vemos. Cuando Lempert yuxtapone la foto de un pájaro sobrevolando la lámina de agua del estanque del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe en Barcelona (*Sin título (Barcelona Pavilion)*, 2007) con el primer plano

A key aspect of his comparative observations is the decision to exclusively use black-and-white photography. In doing so, Lempert puts a filter between the object and the photographic depiction that allows us to see every-day things in a new light. This technique creating stylistic uniformity helps him to make even seemingly impossible pairings like the one described above between fish and comb appear natural and understandable. In some cases, such as with the *Belladonna* diptych, for example, singular motifs enter into permanent liaisons with other pictures, in others they are placed in ever new contexts. In this respect, Lempert's archive of images works like a swarm self-arranging in changing formations for a certain time according to its own interior logic, be it on walls for his exhibitions or in his plenties of books that have been published since the 1990s.

Depending on which aspect Lempert wishes to emphasise in a certain context, he recombines his pictures—a practice we may interpret as his constant questioning of the validity and relevance of a constellation of images and which is supported by his awareness of the temporality of their epistemic value. Our reading of what we see may change with each new environment, with each new context. When Lempert combines the photography of a bird above the water basin in Mies van der Rohe's Barcelona Pavilion (*Untitled (Barcelona Pavilion)*, 2007) with the close-up of a spiderweb (*Untitled (Full Spiderweb)*, 2015), the background—the travertine wall framing the pavilion that has a finely grained surface structure—turns into a foreground all of a sudden. In the dialogue with the fragile spiderweb, themes like statics and stability emerge. When on the other hand, like in the book *White Light*, the image is framed by the photogram of a dandelion and a bee here and the shot of a horse's hoof made of stone there, it is more the triple presence of the bird—as the photographic reproduction of a bird, its shadow and its reflection in the water—that takes the focus. Thus, the

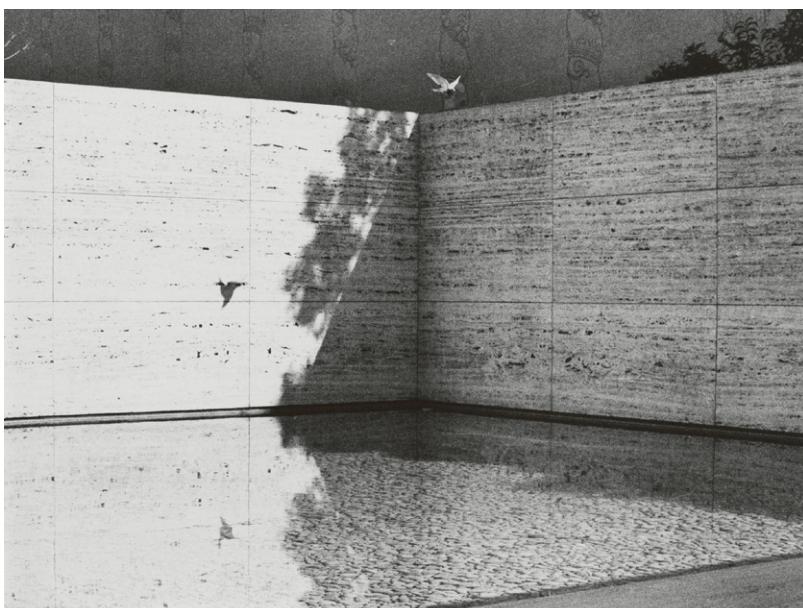


fig.12 a/b.
Untitled (Barcelona Pavilion), 2007
Untitled (Full Spiderweb), 2015



de una telaraña (*Untitled (Full Spiderweb)*, 2015), de repente el fondo —el muro de travertino que enmarca el pabellón, con su delicada estructura de superficie— se convierte en un primer plano. En el diálogo con la frágil telaraña surgen temas como la estética y la estabilidad. Pero si la fotografía del pabellón, por el contrario, se sitúa entre la foto de un diente de león y una abeja a un lado y la de una pezuña de caballo de piedra al otro, es más bien la triple presencia del pájaro en ella la que ocupa el centro de la percepción: como reproducción fotográfica de un pájaro, su sombra y su reflejo en el agua. Visto así, en esta fotografía son importantes las características de los diferentes métodos de reproducción. Y así, como sin darle importancia, su alineación de imágenes nos lleva desde las formas primitivas de pintura y escultura, pasando por la silueta o la estampación y la piedra tallada, hasta la reproducción técnica: su propio medio.

La generación de interrelaciones también se puede basar en parámetros que no dependen solo del motivo. En su *Field Guide* (2016), el criterio de orden era el alfabeto, eso sí, influido por su característica personalidad. Porque para ordenar la foto *Cherry Blossoms* (2013) le pareció más importante la calidad de cereza, por lo que la floración del cerezo está ordenada por la «C». Por el contrario, en *Horse Belly* (1995), la panza del caballo ocupa el centro de la imagen, pidiendo su alfabetización por la «B»¹⁸. En este libro se halla la fotografía del *Barcelona Pavilion* junto a una colmena (*Bees (Rome)*, 2011), que es una estructura construida paulatinamente a lo largo del tiempo, capa sobre capa. Así también podrían describirse los procesos de sedimentación que luego forman las piedras, es decir, el muro de travertino del pabellón.

Estas disposiciones (hasta cierto punto) casuales, que también pueden llamarse *assisted chance compositions*, sirven a Lempert como vehículo para lograr una aproximación

various modes of depiction at play in this photograph become obvious. Without much ado, this triptych of pictures draws an arc from the early forms of painting and sculpting, i.e. silhouettes or imprints, respectively, and hewn rocks, to the technological reproduction practiced in his own medium.

The generation of contexts, however, may also be consigned to parameters of not purely contentual definition. In his *Field Guide* (2016), Lempert uses the alphabet as a means of classification, albeit allowing himself his typical idiosyncracies: While the photogram *Cherry Blossoms* (2013) appears to be classified solely based on its quality as the blossom of a *cherry* and is thus arranged under C, the *Horse Belly* (1995) is mainly the *belly* of a horse, requiring it to be sorted under B.¹⁷ In this book, the photograph of the *Barcelona Pavilion* is found next to a beehive (*Bees (Rome)*, 2011), a layered structure slowly established over time. This description would also fit sedimentation processes resulting in stone or in other words the travertine wall of the pavilion.

For Jochen Lempert, such (at least partly) random arrangements—assisted¹⁸ chance compositions, if you will—serve as a vehicle to obtain new approaches to his own works. One could, however, also regard them as an attempt of “evolution” of or within his own practice: When essential steps in a species’ development can result from random mutations in nature, why not base the creation of meaning for one’s own corpus of works on the factor of chance? Decisions of this kind reflect genuine curiosity, but also doubts as to the irrevocability of insights of both the artistic and the scientific kind. They represent Lempert’s acknowledgement of the fact that his perspective is but one of many.

* * *

Over the years, not only Lempert’s combinations of images have changed, but also the motifs of his photographies. While he started by depicting tangible objects like in 365 *Tafeln zur*

nueva a sus propios trabajos. Pero también podrían entenderse como un ensayo de «evolución» en la propia praxis: si en la naturaleza se pueden producir pasos decisivos en el desarrollo de una especie gracias a mutaciones casuales, ¿por qué no basarse en el azar como creador de significado para la propia obra? Junto a una genuina curiosidad, estas decisiones también reflejan dudas sobre la contundencia de los conocimientos, tanto científicos como artísticos. Suponen reconocer el hecho de que la propia perspectiva tan solo es un punto de vista entre muchos.

* * *

En el transcurso de los años no solo han cambiado las combinaciones de imágenes de Lempert, sino también los motivos de sus fotografías. En un principio, como en las 365 *Tafeln zur Naturgeschichte*, situaba en el centro de sus imágenes sobre todo cosas tangibles, desde animales disecados o corales, hasta objetos cotidianos «animalizados», como una taza con la asa en forma de cuello de girafa. Desde hace unos años, sin embargo, cada vez se decanta más por la representación de lo efímero e inmaterial. Por ejemplo, con instantáneas del viento cobrando forma visible en las olas (*Un Voyage en Mer du Nord* [Un viaje por el mar del Norte], 2007) o en las hojas de los árboles (*Zur Photosynthese* [Fotosíntesis], 2007); o las primeras gotas de lluvia sobre un cemento tan caliente que se evaporan en cuanto tocan el suelo (*Raindrops* [Gotas de lluvia], 2013); o la energía del sol que, gracias a la fotosíntesis, se almacena en las hojas y se vuelve a liberar en los árboles ardientes de las hogueras de Pascua (*Untitled (Fire)* [Sin título (Fuego)], 2007). Es como si una lógica temporal hubiese sustituido a la de los objetos, como si su interés por comprender lo esencial de las cosas se hubiese trasladado a las formas externas temporales de ciclos mayores de energía o de vida, es decir, a lo efímero.

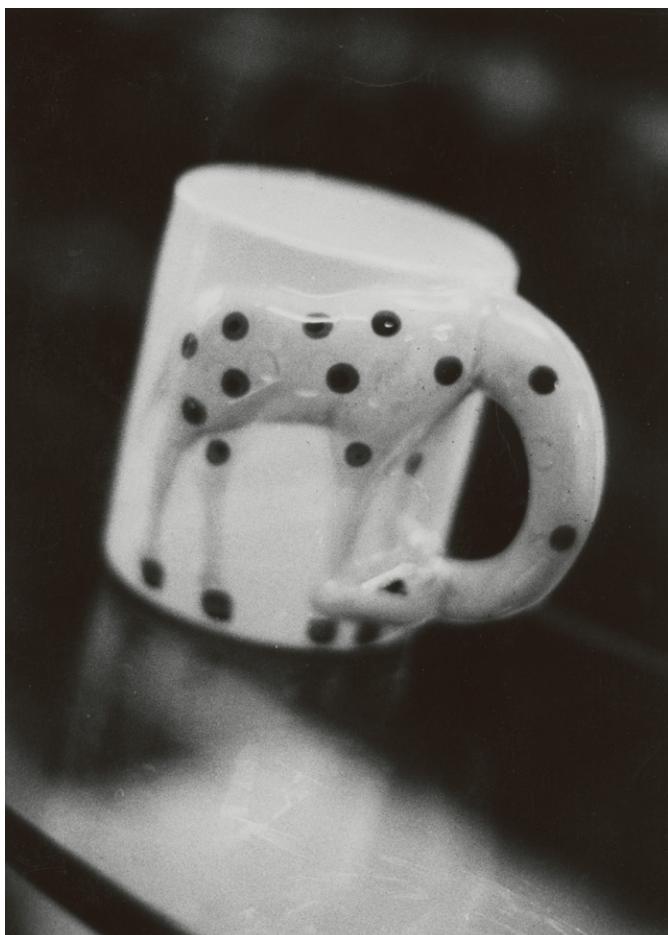


fig.13. *Genetical Resources (Cup)*, 1996



fig.14. *Wind (Tokyo)*, 2014

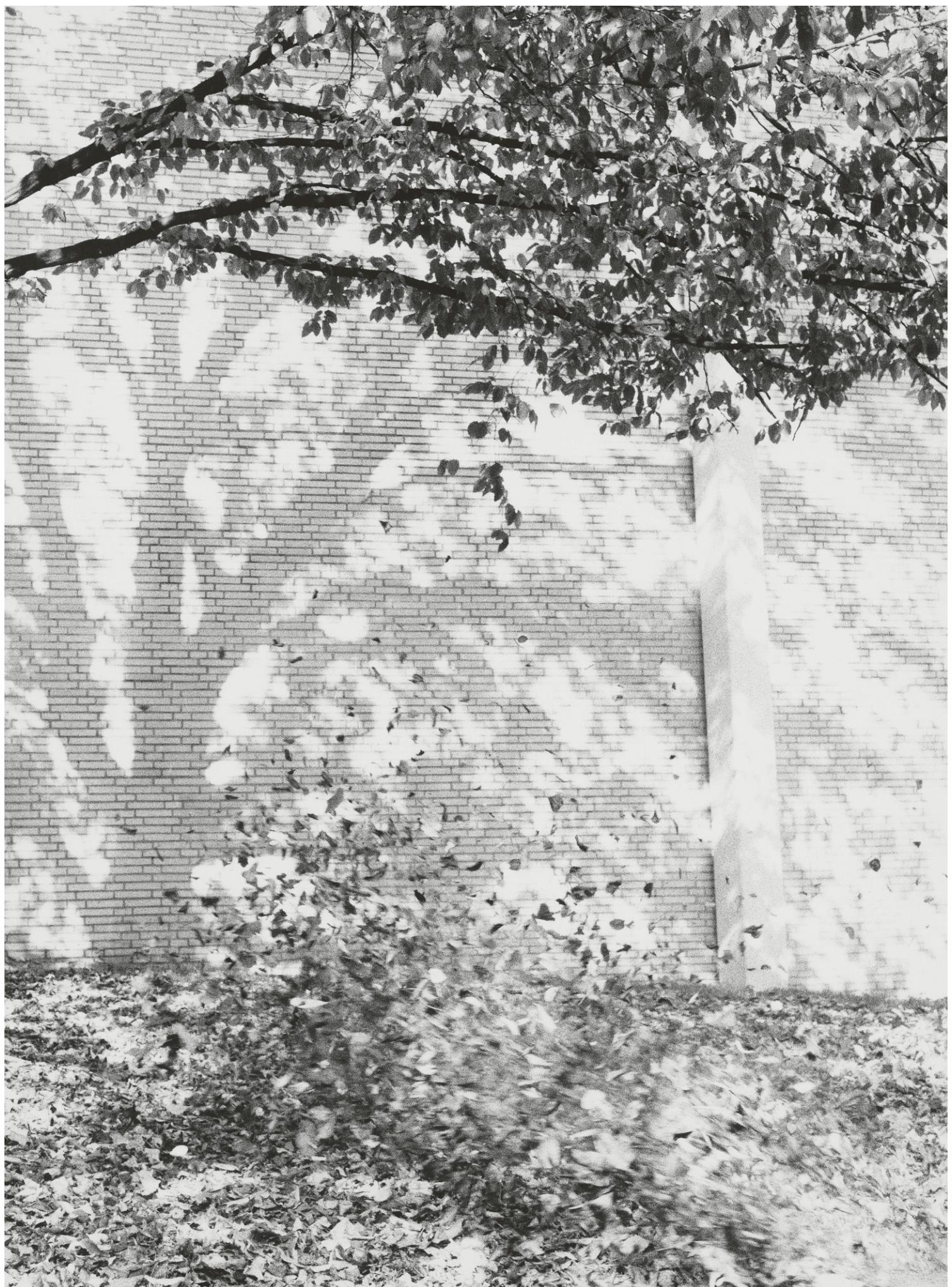


fig.15. Zur Photosynthese, 2007

Lo cual se manifiesta especialmente en las sombras, que se han convertido en un motivo central de la imagen. Se refieren en un doble sentido a la paradoja registral de la fotografía analógica, la representación de algo que fue pero ya no existe de esa manera. En sus fotogramas de animales y plantas, las sombras definen decisivamente la imagen. En ellas se inscriben los perfiles de los cuerpos y las formas como plasmación en negativo sobre el papel fotográfico. De factura aún más compleja son las numerosas fotografías en que las sombras son las que hacen visibles sus motivos fotográficos. Una instantánea tomada en Tokio (*Wind (Tokyo)* [Viento (Tokio)] (2014) muestra la oscura sombra de un puente (no identificable como tal) sobre la superficie estriada del agua. Se extiende como una alfombra opaca sobre el agua surcada por una racha de viento, dando la peculiar sensación de estar mirando desde arriba sobre un gran objeto oscuro justo debajo de la superficie. También son buen ejemplo de ello las siluetas de las hojas de las palmeras que transforman la solidez de unos escalones de cemento en un *collage* de eclosiones de claros y oscuros *Untitled (Shadows on Stairs)* [Sin título (Sombras sobre escalones)] (2014), así como una foto tomada en el lindero de un bosque en *Untitled (Camouflage)* [Sin título (Camuflaje)] (2016), donde la flor blanca de una enredadera se yergue de manera casi hiperrealista desde la sombra que proyecta el torso de Lempert sobre la hojarasca. La sombra hace visible la compleja maraña de plantas, mientras que la parte iluminada por el sol parece un muro espeso. Las sombras fotografiadas, por definición, documentan la ausencia de la presencia (del cuerpo u objeto que proyecta la sombra). Pero las fotografías de Lempert van un paso más allá. Muestran situaciones en las que la ausencia genera una presencia, la del motivo creado o hecho visible gracias a la sombra, una presencia que acontece a través del propio medio.

Naturgeschichte—taxidermied animals, corals, animal-like everyday objects like a cup with a handle in the shape of a giraffe's neck—for some years now, he has increasingly turned his attention to the representation of the ephemeral and immaterial. For example, he has shot wind that takes shape in waves (*Un Voyage en Mer du Nord* [A journey in the North Sea], 2007) or drifting leaves (*Zur Photosynthese* [On Photosynthesis], 2007); raindrops on hot concrete evaporating as soon as they touch the ground (*Raindrops*, 2013); and solar energy stored in leaves by photosynthesis and released in the burning trees of Easter bonfires (*Untitled (Fire)*, 2007). It is as if a logic of time had replaced the previous object-related logic, as if his aims had shifted from capturing the essence of objects to temporary appearances of larger cycles of energy or life, or in other words: transience.

The latter shows particularly in shadows that have developed into a key visual motif. In a dual sense, they point to the indexical paradox of analogue photography, which is the image of something that used to be present but no longer is (in this form). Shadows directly define Lempert's photograms of animals and plants, where the outlines of bodies and shapes are inscribed in the photographic paper as a negative imprint. Even more complex are the numerous photographs of shadows that even grant their motifs visibility in the first place. A picture taken in Tokyo (*Wind (Tokyo)*, 2014) shows the dark shadow of a bridge (not identified as such) on the rippled water surface. Like an opaque blanket, it lies on the water, which is deprived of its reflection by a gust of wind, creating the bizarre impression of looking down at a large, dark object just below the surface. Other tangible examples include the silhouettes of the palm leaves that transform the solid shape of a concreted flight of stairs into a collage of chiaroscuro hatchings (*Untitled (Shadows on Stairs)*, 2014) and the shot of a forest edge in *Untitled (Camouflage)* (2016), where the white blossom of a bindweed almost hyperreally protrudes from



fig.16. Jackdaw (*Fontana*) I, 2014

La rigurosa atención a las implicaciones temporales y ontológicas de la fotografía está ligada a sus cualidades analógicas. La mayor parte de las fotografías de Lempert está tomada con una cámara de 35 mm sobre película en blanco y negro, revelada a mano. Además, su obra incluye numerosas imágenes realizadas sin cámara o sin película, y cuya temporalidad no solo se inscribe a nivel del motivo, sino también como un factor central determinante para la imagen. Lo que él llama «foliograms» son el resultado de la exposición de hasta varias horas de delgados segmentos de hojas colocados en la ampliadora en lugar del negativo. La larga exposición permite que la luz atraviese las hojas lo suficiente para hacer visible su interior sobre el papel fotográfico. El paso del tiempo resulta aún más perceptible en sus luminogramas y fotogramas: el movimiento de una luciérnaga sobre una película virgen se manifiesta sobre el papel fotográfico como una huella difuminada sobre fondo negro (*Glowworm (movements on 35-mm film)*) [Luciérnaga (Movimiento sobre película de 35 mm)], 2010). La actividad de unas ranas pequeñas colocadas sobre el papel fotográfico durante el tiempo de exposición dejan impresas unas huellas fantasmagóricas (*4 Frogs*, 2011). El acontecimiento fotográfico como potencialmente reproducible (con un negativo) queda sustituido por

the shadow thrown on the plants by Lempert's upper body. The shadow reveals the complex layering of the plants, which in sunlight appear like an impenetrable wall. Shadows in photographs by definition document the absence of the presence (of the shade-giving body or object). Yet, Lempert's shots go one step further. They show situations in which a presence is generated by absence, more specifically the presence of the motif made visible or even created by the shadow—a presence manifested through the medium itself.

This thorough attention to the temporal and ontological implications of photography is linked to its analog qualities. A major part of Lempert's images has been shot with a 35mm camera on black-and-white negative film and developed manually. In addition, his oeuvre includes numerous pictures created without camera and/or film that have an inscribed temporality not only in terms of content but also as a key defining factor for the image. What he himself refers to as 'foliograms' is the result of sometimes multiple hours of exposing thin leaf segments put into the condenser enlarger instead of a negative. Only the duration of the exposure allows sufficient light to pervade the leaf to make its interior visible on the photo paper. The passing of time becomes even more tangible in Lempert's luminograms and photograms. For example, the movement of a firefly across an unexposed filmstrip manifests itself on the photo paper in the shape of a blurred line on a black background (*Glowworm (movements on 35-mm film)*, 2010). The activity of small frogs sitting on the photo paper during exposure time leaves ghostly prints (*4 Frogs*, 2011). The photographic event as one potentially reproducible (via negative) is replaced by the unique manifestation of a non-repeatable situation on a sheet of photographic paper.

Lempert's use of such early forms of photography—it was no later than 1834 that William Henry Fox Talbot managed to make photographs without an apparatus, even before

una manifestación única sobre el papel fotográfico de una situación irrepetible.

Al recurrir a tales formas primitivas de la fotografía —ya en 1834, William Henry Fox Talbot logró realizar fotografías sin cámara, incluso antes de que Louis Daguerre revelara las primeras placas fotográficas tomadas con cámara en el año 1839²⁰—, Lempert pone de manifiesto su profundo interés por la historia y las cualidades inherentes a este medio. Las explora una y otra vez en sus trabajos, a menudo como experimento con final abierto, como en sus *Subjektive Fotografie* [Fotografía subjetiva] de 2010. Sus fotos de una estrella en el cielo nocturno, tomadas en posición recostada con la cámara sobre el pecho, dibujan con sus líneas erráticas tanto la huella de luz de la estrella como los movimientos respiratorios de su pecho (y posiblemente también los latidos del corazón) durante su exposición. El tiempo vital y el tiempo fotográfico se entrelazan.

Precisamente en estas fotografías se ve hasta qué punto Jochen Lempert es consciente de su propia presencia e influencia. La posición desde la que explora nuestro entorno no es de superioridad. Tiene muy claro que es parte de lo que nos muestra. Esta postura es opuesta a la concepción de la ciencia, que se considera separada de su objeto de estudio y presupone una realidad capturable objetivamente. La intención de Lempert, por el contrario, es una investigación encarnada que trata de alcanzar un conocimiento (científico) desde la subjetividad. Pero esto solo se puede lograr si todos los involucrados en tales experimentos se consideran igualmente significativos.

Hoy, Jochen Lempert sigue trabajando en la intersección de la biología y el arte figurativo²¹. A veces se dirige directamente hacia las líneas de unión entre la ciencia y la visualización fotográfica²²; y evidencia que los conocimientos cinéticos no se pueden entender separados de su medio de transmisión. La



fig.17. *Untitled (Camouflage)*, 2016

Louis Daguerre exposed photographic plates using a camera in 1839¹⁹—reveals his deep interest in the history and inherent qualities of the medium. He keeps fathoming them in his works, sometimes in the way of open-ended experiments, as in *Subjektive Fotografie* [Subjective photography] created in 2010. The photographs of a star in the night sky, which he took lying down, the camera placed on his chest, are both tracers and documents of the movements of his thorax as he breathed (and possibly even of his heartbeat) during exposure. Life time and photographic time interlace.

It is particularly through these images that we learn how much the photographer is aware of his own presence and influence. The position from which he undertakes his explorations of our environment is not a superordinate one. He knows perfectly well that he is part of what he shows us. This self-understanding is in contrast to a self-assessment of science that regards itself as separate from its object of study and is based on the assumption of a reality that can be captured in objective terms. Lempert's approach,

serie *Anna Atkins* (2011), por ejemplo, consta de capturas de pantalla de su escritorio en el ordenador, que son, a su vez, escaneados digitales de fotogramas de plantas que Atkins había publicado en sus libros *British Algae* [Fotografías de las algas británicas: impresiones cianotipos] (1843) y *Cyanotypes of British and Foreign Flowering Plants and Ferns* [Cianotipias de las plantas con flores y helechos británicos y extranjeros] (1854)²³. Es decir, combina los procedimientos de producción de imágenes propios de cada época, como el fotograma o el escaneado digital, utilizando medios fotográficos analógicos.

De modo similar al posicionamiento de la fotografía en sus primeros tiempos, a mediados del siglo XIX, en la zona de tensión entre la práctica científica y la artística²⁴, también los trabajos de Jochen Lempert se siguen manteniendo en esta zona fronteriza. Sus fotos nos permiten experimentar nuestro entorno vital directo como un espacio estético y, a la vez, como un lugar de conocimiento científico²⁵. Al mismo tiempo, reivindican la libertad de abandonar los estrechos senderos de la ciencia. Creo que en esta libertad también se reflejan dudas sobre la hipótesis fundamental en que se basa un determinado método de conocimiento, precisamente el que ha conformado nuestro orden científico y sus disciplinas: la creencia de que el ser humano es excepcional. Sus fotografías nos muestran que el mundo que nos rodea —en el que influimos y que nos influye— está marcado por relaciones mutuas que siempre nos sitúan como parte del todo. Su obra es, pues, biología en el mejor sentido: una ciencia de la vida.

on the other hand, is one of embodied research attempting to achieve (scientific) insight from a position of subjectivity. This can only be successful if all those involved in such experiments are regarded equally meaningful.

Up to this day, Jochen Lempert has been working at the intersection between biology and visual art.²⁰ He sometimes directly addresses the connecting lines between science and its photographic visualisation²¹—thus highlighting that scientific findings cannot be grasped detached from the medium that transports them. The *Anna Atkins* series (2011), for example, consists of photograms of Lempert's desktop wallpaper that shows digital scans of the plant photograms Atkins had published in her books *British Algae* (1843) and *Cyanotypes of British and Foreign Flowering Plants and Ferns* (1854).²² In other words, he combines two imaging methods typical to their respective times—the photogram and the digital scan—using means of analogue photography.

In a manner similar to that in which photography placed itself between the poles of scientific and artistic practice in its early days mid-19th-century²³, Jochen Lempert's works persevere in this borderland. His photographs make us experience our immediate environment as an aesthetic space and as a place of scientific insight simultaneously.²⁴ Still, they claim the freedom to depart from the narrow paths of science. I believe that this freedom also reflects doubts as to the basic assumption of a system of knowledge which brought about our scientific structure and its disciplines: the belief that mankind is exceptional. Lempert's photographs show that the world surrounding us—this world that influences and is influenced by us—is shaped by mutual relationships that all define us as part of a bigger picture. This makes his work biology in its best sense: a science of life.

NOTAS

1. Eva Schmidt (ed.), *Jochen Lempert. Coevolution*, catálogo de la exposición del Museo de Arte Contemporáneo de Siegen, publicación de la Buchhandlung Walther König, Colonia, 2006.

2. Su exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Siegen llevaba por título *Ko-Evolution*; 21/10–7/11/2005.

3. Museum Ludwig de Colonia, 23/04–13/06/2010; el motivo del cartel procede de la serie de fotografías de Lempert *Continental Drift* (2010), cf. también *Jochen Lempert. Drift*, libro de artista para la exposición, publicación de la Buchhandlung Walther König, Colonia, 2010.

4. E-mail del artista, 12 de febrero de 2018.

5. Hasta qué punto ha avanzado y a qué precio es el objeto de los persistentes debates sobre el llamado Antropoceno, la época geológica irrevocablemente marcada por el impacto de las actividades humanas. El tema ha sido ampliamente analizado, por ejemplo, en *The Anthropocene Project* [El proyecto Antropoceno], que tuvo lugar entre 2013 y 2014 en la Haus der Kulturen der Welt («Casa de las Culturas del Mundo») de Berlín. Además, a través de la plataforma www.anthropocene-curriculum.org, impulsa una red mundial para interconectar conocimientos sobre el tema. Véase también: Shin Mizukoshi, Yoshitaka Mori, Osamu Sakura (ed.), *Designing Media Ecology, The Anthropocene and Our Post-natural Future*, número 6, diciembre de 2016, Tokio, 2016. En este contexto, la referencia a una publicación japonesa es intencionada, ya que en esta área cultural el concepto de un ámbito de la naturaleza, o de lo no animado, enteramente separada del hombre —pues sin esta diferenciación, el concepto de Antropoceno quedaría invalidado— se revela como un fenómeno claramente occidental. Tal separación no está anclada ni en la filosofía oriental ni en su visión del mundo.

6. Además, existen algunas publicaciones dedicadas a lugares concretos, como *White Light* [Luz blanca] (2008), cuyo título hace referencia a su exposición en el Offspace white light, que dirigíamos Akiko Bernhöft y yo en 2006 y 2007, o también *Studio 8* (2010), su estudio de fotografía en sus tiempos de becado en la Villa Massimo de Roma.

7. Este libro surgió con motivo de una presentación en el Kunsthaus Baselland en Muttenz, Suiza, y se refiere al nombre de una empresa de Hamburgo que comerciaba con lecitina fabricada con soja transgénica. Con lo cual, según Jochen Lempert, «podría tratarse de los primeros cultivos transgénicos, o al menos uno de los primeros». E-mail del artista, 12 de febrero de 2018.

8. «Plant Volatiles» es un término de la biología que designa unas sustancias químicas emitidas por las plantas, que emplean para comunicarse, «sustancias vegetales volátiles», como las llama Lempert. Gracias a estas sustancias, las plantas se ponen en contacto con otras plantas; pero también les sirven para atraer a los polinizadores o para ahuyentar o engañar a los depredadores. E-mail del artista, 26 de febrero de 2018.

9. Otros ejemplos serían sus fotografías de las publicaciones de Charles P. Alexander, o también la reproducción de los fotogramas de plantas de Anna Atkins. Charles P. Alexander (1889–1981) fue un entomólogo estadounidense que se dedicó al estudio de las *Tipulidae*, las típulas o mosquitos gigantes. La británica Anna Atkins (1799–1871) fue botánica y fotógrafa. Su libro *British Algae: Cyanotype Impressions* (1843) posiblemente sea el primero publicado exclusivamente con imágenes fotográficas; su campo de investigación eran los helechos y las algas.

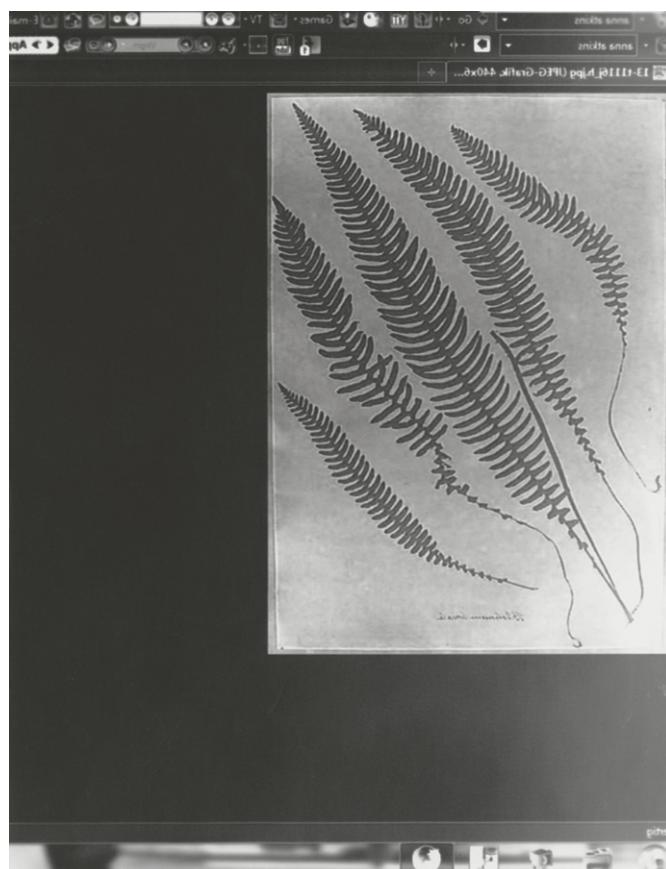


fig.18. Anna Atkins, 2011. Detalle/detail

10. Más tarde, Lempert se interesa más por los pájaros en libertad, es decir, también en el espacio urbano.

11. Este proyecto también está considerado como aportación a la investigación científica. Eroll Fuller, pintor y autor dedicado sobre todo al estudio de especies extinguidas, utilizó para su obra de referencia *The Great Auk* (Harry N. Abrams, Inc., Nueva York, 1999) fotografías de Jochen Lempert del alca gigante.

12. La observación anatómica comparativa de las especies también está considerada como uno de los importantes logros de Buffon en su *Histoire Naturelle*.

NOTES

13. Véase la entrada «III Phasmids, g.-h.», en: Jochen Lempert, «Notes», en Brigitte Kölle (ed.), *Jochen Lempert. Phenotype*, catálogo de la exposición. Kunsthalle de Hamburgo, publicación de la Buchhandlung Walther König, Colonia, 2013, sin paginar.

14. Quisiera apuntar que Jochen Lempert ha constatado grandes diferencias en la percepción de la figura por parte de los distintos observadores, pues no todos ven la segunda lectura de esta pareja de fotos. Yo misma no empecé a ver la analogía con el cervatillo hasta que él me la hizo notar.

15. *Ibid.* nota al pie 13, sin paginar.

16. Cf. la etimología de la palabra en el DRAE *on-line*, actualización 2017, <http://dle.rae.es/?id=YgC4A98>.

17. Johann Jakob von Uexküll introdujo el término *Umwelt* (medio ambiente) en la biología a principios del siglo XX, sentando así las bases del concepto de ecología.

18. Tampoco esta ordenación está libre de riesgos, pues si se traduce a otro idioma, la sucesión de fotografías necesariamente tendría que cambiar.

19. Marcel Duchamp introdujo el término *assisted readymade* para aquellos de sus *ready mades* formados por varios componentes, y también para los modificados con el fin de pasar a la categoría de obra de arte. En el caso de Lempert, el alfabeto sería la parte «asistente» en las supuestas ordenaciones al azar de sus fotografías.

20. Malcolm Daniel, «William Henry Fox Talbot (1800–1877) and the Invention of Photography», consultado *on-line*: http://metmuseum.org/toah/hd/tlbt/hd_tlbt.htm, 12 de marzo de 2018.

21. Cf. la temprana descripción como «artista investigador» que de él hicieron Stefan Berg y Annelie Pohlen, en Pohlen Berg «Epílogo», en *ibid.* (ed.), *Jochen Lempert. 365 Tafeln zur Naturgeschichte*, catálogo de la exposición del Kunstverein de Bonn y del Kunstverein de Friburgo, Bonn y Friburgo, 1997, sin paginar.

22. «Desde el momento de su invención, [la fotografía] se consideró objeto de la ciencia (los primeros fotógrafos mostraban el mismo interés por la química y la óptica que por la calidad de sus imágenes), poderosa herramienta moderna para la observación científica.» Corey Keller, «Abbilder des Unsichtbaren» [«Imágenes de lo invisible»], en *ibid.* (ed.), *Fotografie und das Unsichtbare. 1840–1900* [La fotografía y lo invisible. 1840–1900], catálogo de la exposición en la Albertina de Viena y en el San Francisco Museum of Modern Art, Viena, 2009, p. 20. Mi agradecimiento a Miguel Wandschneider por esta referencia bibliográfica.

23. Véase la entrada «XXIII Anna Atkins», en Lempert, «Notes», cf. nota al pie 13, sin paginar.

24. Cf. nota al pie 22, p. 22 y ss.

25. Como su fotografía de un cuervo posado sobre el catálogo de Lucio Fontana, contemplando la portada agujereada de su «Concetto spaziale» como si fuera una ordenada hilera de migas de pan.

1. Eva Schmidt (ed.), *Jochen Lempert. Coevolution*, exhibition catalogue at Museum für Gegenwartskunst Siegen, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne 2006.

2. His exhibition at the Museum für Gegenwartskunst Siegen was entitled *Ko-Evolution*; Oct 21–Nov 7 2005.

3. Museum Ludwig Köln, Apr 23–Jun 13 2010; the poster motif is from Lempert's series of photographs entitled *Continental Drift* (2010), see also *Jochen Lempert. Drift*, published with the exhibition, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne 2010.

4. E-mail from the artist, Feb 12 2018.

5. Ongoing debates on how much this dominance has advanced, and at what price, mainly circle around the so-called Anthropocene, the epoch irrevocably affected by human influence. It has been comprehensively examined, for example, in *The Anthropocene Project*, which took place from 2013 to 2014 at the Haus der Kulturen der Welt in Berlin and pushes global interlinking of all findings on the subject via the website www.anthropocene-curriculum.org. See also: Shin Mizukoshi, Yoshitaka Mori, Osamu Sakura (eds.), 5 *Designing Media Ecology, The Anthropocene and Our Post-natural Future*, 6th issue, December 2016, Tokyo 2016. I am deliberately highlighting a Japanese publication in this context, because it is this cultural environment where the assumption of a sphere of nature or the inanimate world separated from humanity—a distinction without which the concept of the Anthropocene would probably be obsolete—is revealed as a clearly western phenomenon; no such separation is known in eastern philosophy and ideology.

6. In addition, there are some publications hinting at specific places, such as *White Light* (2008), a title referencing Lempert's exhibition at the exhibition space 'white light', a venue headed by myself and Akiko Bernhöft in 2006 and 2007, or *Studio 8* (2010), his studio at Villa Massimo in Rome, where he held a fellowship at the time.

7. This is a book published on the occasion of a presentation at Kunsthaus Baselland in Muttenz, Switzerland. The title refers to the name of a Hamburg company trading in lecithin made of transgenic soy, which, according to Jochen Lempert, might have been 'the first or among the first genetically engineered crops'. E-mail from the artist, Feb 12 2018.

8. 'Plant volatiles' is a biological term referring to chemical substances emitted by plants and serving their communication. These substances help plants to get in touch with other plants, but also to attract pollinators or to deter and deceive predators. E-mail from the artist, Feb 26 2018.

9. Further examples include his photographs of Charles P. Alexander's publications or his reproduction of Anna Atkins's plant photograms. Charles P. Alexander (1889–1981) was an American entomologist, who studied the *Tipulidae*, i.e. crane flies. Anna Atkins (1799–1871) was British botanist and photographer, whose *British Algae: Cyanotype Impressions* (1843) is considered the first book exclusively consisting of photographic images; her fields of research included ferns and algae.

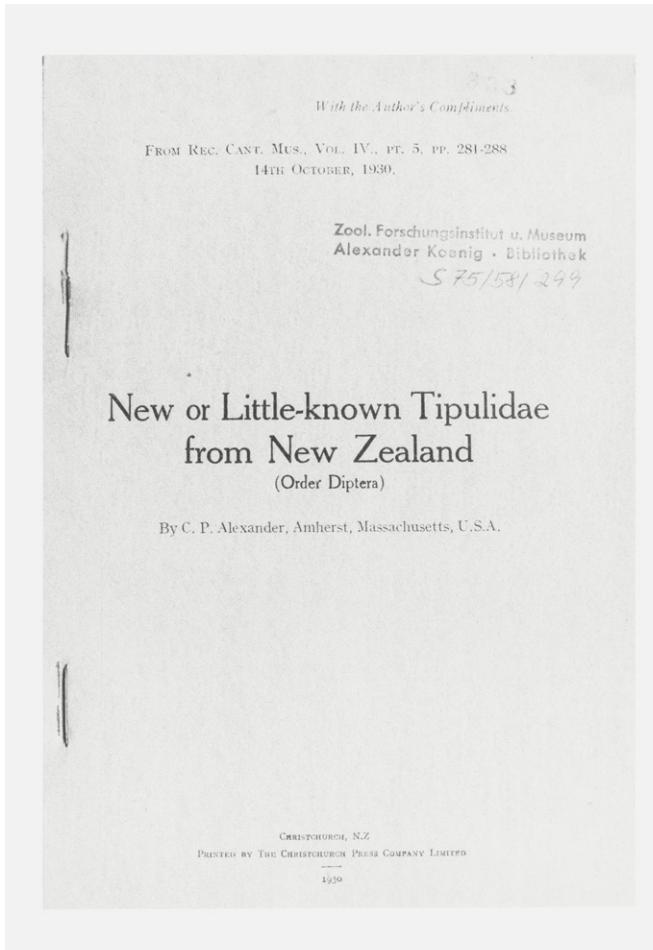


fig.19. Works by Charles P. Alexander from 1915 to 1974, 2005.
Detalle/detail

10. Lempert's focus would later shift to birds in the wild—which includes the urban area.

11. This undertaking is also perceived as a contribution to scientific research. Eroll Fuller, a painter and author dealing mainly with extinct animal species, used giant auk pictures taken by Jochen Lempert for his definitive book *The Great Auk* (Harry N. Abrams, Inc., New York 1999).

12. Engagement in comparative observations of the anatomy of species is also one of the important achievements in Buffon's *Natural History*.

13. See entry 'III Phasmids, g.-h.', from: Jochen Lempert, 'Notes', in: Brigitte Kölle (ed.), *Jochen Lempert. Phenotype*, exhibition catalogue Kunsthalle Hamburg, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2013, n. pag.

14. It is worth noting here that Jochen Lempert has discerned different tendencies of shape perception in the observers of this pair of photographs; not everybody will detect the second

reading. I myself only discovered the fawn analogy after he drew my attention to it.

15. Same as note 13.

16. The term 'environment' was introduced into biology in the early 20th century by Johann Jakob von Uexküll, thus laying the foundations of the field of ecology.

17. This choice of sequence is itself not free of contingencies, since any translation into, say, the German alphabet would require yet another change of order based on title spelling.

18. Marcel Duchamp introduced the term 'assisted ready-made' for those of his readymades that consist of several components or were modified in order to enable their transition into artworks. In Lempert's case, the alphabet would be the assisting part in the apparently random sequences of his photographs.

19. Malcolm Daniel, 'William Henry Fox Talbot (1800–1877) and the Invention of Photography', accessed online: http://metmuseum.org/toah/hd/tlbt/hd_tlbt.htm, Mar 12 2018.

20. See also the early descriptions as an 'artist researcher' by Stefan Berg and Annelie Pohlen in: Berg, Pohlen 'Epilog', in: id. (ed.), *Jochen Lempert. 365 Tafeln zur Naturgeschichte*, exhibition catalogue, Bonner Kunstverein and Kunstverein Freiburg, Bonn and Freiburg 1997, n. pag.

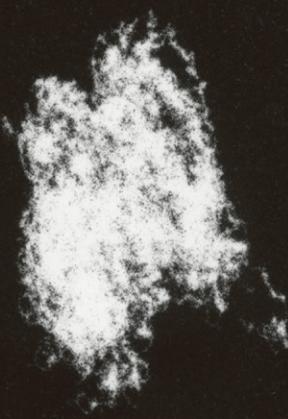
21. 'From the time of their invention, photography was considered a subject of science (early photographers showed as much interest in chemistry and optics as in the quality of their images) as well as a powerful modern tool of scientific observation.' Corey Keller, 'Abbildungen des Unsichtbaren', in: id. (ed.), *Fotografie und das Unsichtbare. 1840–1900*, exhibition catalogue, Albertina, Vienna and San Francisco Museum of Modern Art, Vienna 2009, p. 20. Many thanks to Miguel Wandschneider for this reference.

22. See the entry 'XXIII Anna Atkins', from: Lempert, 'Notes', same as note 13.

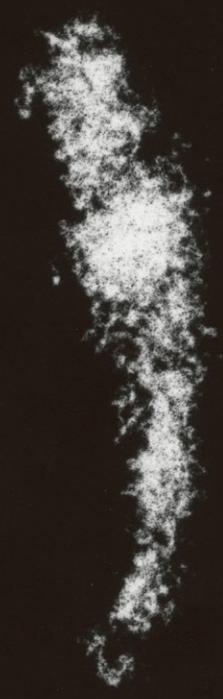
23. See also note 22.

24. Not least in his photograph of a daw on the cover of a catalogue by Lucio Fontana, observing its porous 'Concetto spaziale' as if it was a neat line of breadcrumbs.









páginas anteriores/previous pages:

fig.20 a-d *Subjektive Fotografie*, 2010

páginas siguientes/next pages:

fig.21 a-d *Fishes and the Human Body*, 2017

BIOGRAFÍA

BIOGRAPHY

Jochen Lempert (1958, Moers, Alemania) vive y trabaja en Hamburgo. Antes de escoger la fotografía como medio artístico, se dedicó a la práctica del cine experimental formando parte del colectivo Schmelzdahin (1979–89). Paralelemente a esta actividad, entre 1980 y 1988, realizó estudios de Biología en la Universidad Friedrich-Wilhelms de Bonn. En 1995 recibió el Ars Viva 95/96 Photographie Prize. Fue professor invitado en la HfBK de Hamburgo y obtuvo una residencia en la Academia Alemana Villa Massimo en Roma (2009–2010). Su obra se ha expuesto internacionalmente exposiciones individuales en centros como Culturgest Lisboa (2009), Ludwig Museum en Colonia (2010), Rochester Art Center, Rochester y Midway Contemporary Art Center en Minneapolis (2012), la Hamburger Kunsthalle (2013), el Cincinnati Art Museum (2015), la Contemporary Art Gallery en Vancouver (2016), el Izu Photo Museum en Japón (2016) y el Sprengel Museum en Hannover (2017).

Jochen Lempert (1958, Moers, Germany) lives and works in Hamburg. Before choosing photography for his artistic work, he dedicated himself to the practice of experimental film within the Schmelzdahin collective (1979–89). In parallel to this activity, between 1980 and 1988, he studied Biology at the Friedrich-Wilhelms University in Bonn. In 1995 he received the Ars Viva 95/96 Photographie Prize. He was guest professor at the HfBK in Hamburg and he received a residency at the German Academy's Villa Massimo in Rome (2009–2010). His work has been shown internationally with prominent solo exhibitions at Culturgest Lisbon (2009), the Ludwig Museum in Cologne (2010), Rochester Art Center and Midway Contemporary Art Center in Minneapolis (2012), the Hamburger Kunsthalle (2013), the Cincinnati Art Museum (2015), the Contemporary Art Gallery in Vancouver (2016), the Izu Photo Museum in Japan (2016) and the Sprengel Museum in Hannover (2017).









Comunidad de Madrid/ Regional Government of Madrid	Educación y actividades públicas/ <i>Education and public programmes</i>	Impresión/ <i>Printing</i> BOCM	Esta publicación ha sido editada por la Consejería de Cultura, Turismo y Deportes de la Comunidad de Madrid y Verlag der Buchhandlung Walther König con motivo de la exposición <i>Jochen Lempert</i> presentada en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo de Madrid, del 24 de mayo al 9 de septiembre de 2018. Algunos derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de imágenes de esta obra por cualquier medio o procedimiento sin la auto- rización de los titulares del © copyright.
Presidente/ <i>President</i> Ángel Garrido García	María Eguizábal Elías Victoria Gil-Delgado Armada Carlos Granados del Valle	Textos © Sus autores <i>Texts © Their authors</i>	<i>Relación</i> se terminó de impre- mir y encuadrinar el 24 de mayo de 2018 en los talleres de BOCM. Para su composi- ción se utilizó las familias ti- pográficas Portrait y Druk, por Berton Hasebe, y Atlas Gro- tesk por Susana Carvalho, Kai Bernau y Christian Schwartz. Impreso en papel Lessebo De- sign Smooth de 130g y 300g. La tirada consta de 1100 ejem- plares. Esta publicación está disponible para su descarga digital en www.ca2m.org
Consejero de Cultura, Turismo y Deportes/ Regional Minister of Culture, Tourism and Sport Jaime Miguel de los Santos González	Biblioteca/ <i>Library</i> Paloma López Rubio	Imágenes © Sus autores <i>Images © Their authors</i> © VG Bild-Kunst, Bonn 2018, for Jochen Lempert	
Viceconsejero de Cultura, Turismo y Deportes Regional Deputy Minister of Culture, Tourism and Sport Álvaro César Ballarín Valcárcel	Colaboradores/ <i>Collaborators</i> Pili Álvarez; Patricia Barrera; Arancha Benito Moreno; Eva Garrido del Saz; Maribel Martínez Martín; María José Pérez Vizán; Amalia Ruiz- Larrea Fernández; Gisela Ser- rano Vidal; Marta van Tartwijk	Agradecimientos/ <i>Acknowledgements</i> Silvia Dauder, ProjecteSD; Jochen Lempert; Alexander Mayer; Regine Steenbock	
Directora General de Promo- ción Cultural/ <i>General Director of Cultural Promotion</i> María Pardo Álvarez	Amigos del CA2M/ <i>Friends of CA2M</i> Manuel Angulo	Publicado por/Published by	
Subdirector General de Bellas Artes/ <i>Deputy Managing Director of Fine Arts</i> Antonio J. Sánchez Luengo	Exposición Exhibition	Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln Ehrenstr. 4, 50672 Köln	
Asesor de Artes Plásticas/ <i>Fine Arts Adviser</i> Javier Martín-Jiménez	Artista/ <i>Artist</i> Jochen Lempert	CA2M Centro de Arte Dos de Mayo Av. Constitución, 23 28931 Móstoles, Madrid	
	Comisario/ <i>Curator</i> Miguel Wandschneider	ISBN 978-3-96098-391-0 (Walther König) ISBN 978-84-451-3718-5 (CA2M)	
CA2M Centro de Arte Dos de Mayo	Publicación/Publication	Depósito legal/ <i>Legal deposit</i> M-11342-2018	<i>This publication is published by the Regional Ministry of Culture, Tourism and Sport for the Regional Government of Madrid and by Verlag der Buchhandlung Walther König on the occasion of the exhibi- tion Jochen Lempert present- ed at CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid from May 24th to September 9th 2018.</i>
Director/ <i>Director</i> Manuel Segade Lodeiro	Autores/ <i>Authors</i> Patrizia Dander; Brian Sholis	Printed in Spain	<i>Some rights reserved. The par- tial or total reproduction of any of the texts and images in the publication in any form or by any means without prior writ- ten consent of the © copyright holders is strictly prohibited.</i>
Gerente/ <i>Manager</i> Mª Aranzazu Borraz de Pedro	Coordinación editorial/ <i>Editorial coordination</i>	Alemania y Europa/ <i>Germany & Europe</i> Buchhandlung Walther König Ehrenstr. 4, 50672 Köln Tel. +49 (0) 221 / 20 59 6-53 verlag@buchhandlung- walther-koenig.de	<i>Relación was printed and bound on May 24th 2018 at BOCM. Typeset in Portrait and Druk by Berton Hasebe, and Atlas Grotesk by Susana Carvalho, Kai Bernau and Christian Schwartz. Printed on Lessebo Design Smooth 130g and 300g. This edition is lim- ited to 1100 copies. This pub- lication is available for digital download at www.ca2m.org</i>
Gestión y Administración/ <i>Management and administration</i> Irene Garcimartín Rivilla; María Dolores Díaz Martínez	Diseño gráfico/ <i>Graphic design</i> Atelier Carvalho Bernau	Reino Unido e Irlanda/ <i>UK & Ireland</i> Cornerhouse Publications Ltd./ HOME 2 Tony Wilson Place UK - Manchester M15 4FN Tel +44 (0) 161 212 34 66 publications@cornerhouse.org	
Colección/ <i>Collection</i> María Asunción Lizárrazu de Mesa; Teresa Cavestany Velasco; Carmen Fernández Fernández	Traducciones/ <i>Translations</i> Manuel Angulo (de inglés a español/ <i>from English to Spanish</i>); Lambe&Nieto (de español a inglés/ <i>from Spanish to English</i>); Elba López Oelzer (de alemán a español e inglés/ <i>from German to English and Spanish</i>); Martin Thomas Pesl (de alemán a inglés/ <i>from Ger- man to English</i>)	Fuera de Europa/ <i>Outside Europe</i> D.A.P. / Distributed Art Publishers, Inc. 155 6th Avenue, 2nd Floor USA-New York, NY 10013 Tel. +1 (0) 212 627 1999 enadel@dapinc.com	
Exposiciones/ <i>Exhibitions</i> Víctor de las Heras Iglesias; Ignacio Macua Roy	Corrección de textos/ <i>Proofreading</i> Cuarto de Letras (español/ Spanish); Lambe&Nieto (in- glés/ <i>English</i>)		
Comunicación/ <i>Communication</i> Mara Canela Fraile; Marta Martínez Barrera; Rosa Naharro Diestro	Corrección de imágenes/ <i>Lithography</i> Serum Network		





portada/front cover:
fig.0. *Untitled (Camouflage)*, 2016

encima/above:
fig.22 a/b. *Untitled (Genetical Resources)*, 1997

RELACIÓN

JOCHEN
LEMPERT

CA2M 

CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Comunidad de Madrid
Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln