

Mariana Castillo Deball
MGKSiegen

Amarantus



Snake (Serignan), 2015



Once I thought the world was somewhere else, 2021



Do ut des, 2009-2019



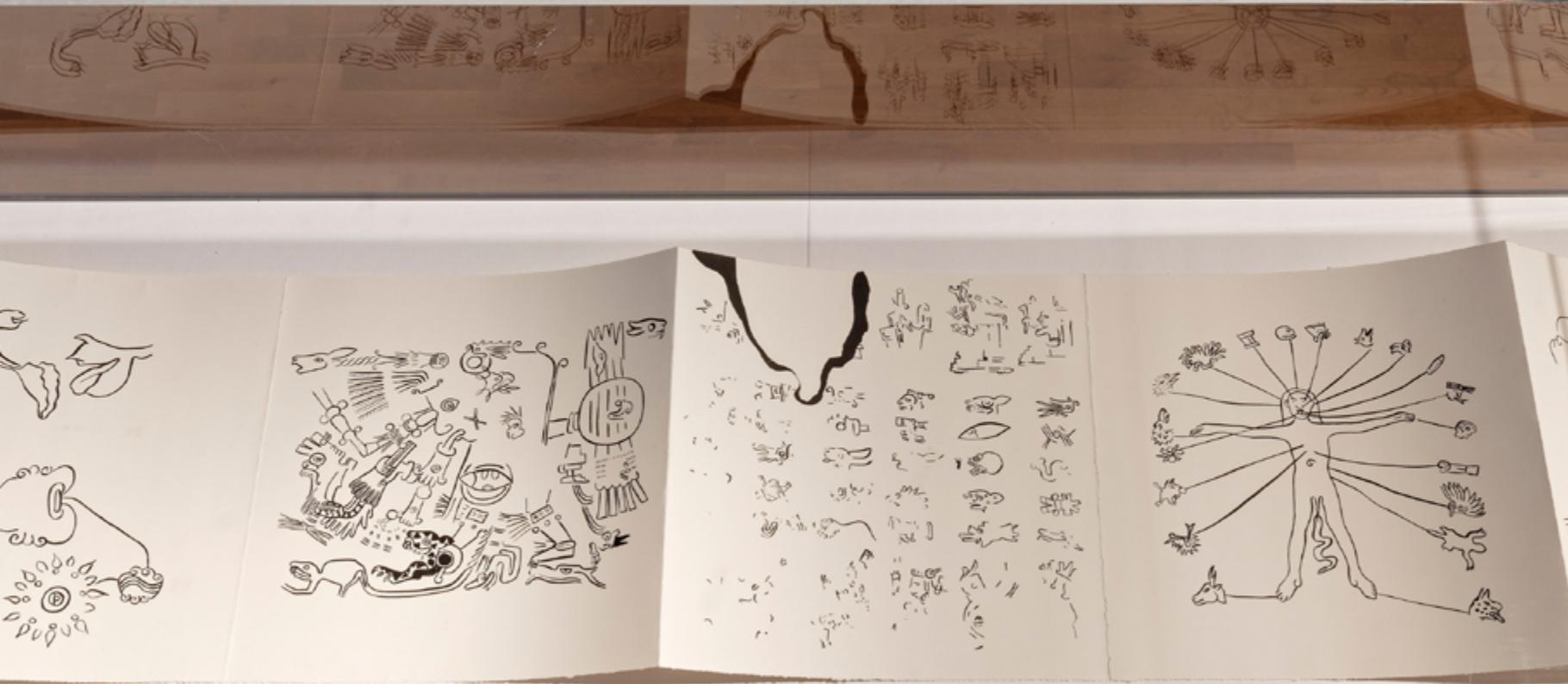
The world of words, 2001-2020



Imprint, Zoomorph P - a,b,c, 2013, Zoomorph P, 2013, Jaguar Storage, 2014



Zoomorph P, 2013



El "donde estoy" va desapareciendo, 2011



Nuremberg Map of Tenochtitlan, 2013, Untitled, 2014, No. acabaram mis flores, 2013

Das Museum fasziniert Mariana Castillo Deball als ein Ort, an dem uns ungewöhnliche, teils unbequeme Objekte begegnen. In ihrer Arbeit folgt die Künstlerin deren Geschichten, um einen neuen Blick und ein tieferes Verständnis kultureller, zeitlicher und räumlicher Zusammenhänge zu gewinnen. Dazu recherchiert sie in Bibliotheken und Archiven, sucht die Zusammenarbeit mit Wissenschaftler*innen und nutzt Methoden der Archäologie, Ethnografie und historischen Forschung. In umfangreichen Installationen, Skulpturen, Videos, Fotografien, Druckgrafiken und Publikationen übersetzt Castillo Deball ihre Erkenntnisse in eine eigene, künstlerische Sprache.

Der Titel ihrer Ausstellung „Amarantus“ nimmt Bezug auf die weltweit verbreitete Pflanze Amarant, auch Fuchsschwanz genannt. Die Amarant-Samen sind eines der wichtigsten Nahrungsmittel in Mexiko und wurden lange auch in religiösen Ritualen eingesetzt, weswegen sie zeitweise

während der spanischen Kolonialzeit in Amerika verboten wurden. Die griechische Bedeutung des Wortes vermittelt die Vorstellung einer Blume, die nie verwelkt. In ähnlicher Weise begreift Mariana Castillo Deball auch die Objekte, denen sie folgt. Selbst außerhalb ihres ursprünglichen Kontexts gleichen sie nie verwelkenden Blumen. In diesem Sinne stellt sich die Künstlerin ein Museum vor, das andere Lesarten kulturellen Wissens zulässt und neue Verbindungslinien zwischen den Dingen aufzeigt.

Die Ausstellung im MGKSiegen ist die erste Einzelpräsentation zum Gesamtwerk der mexikanischen Künstlerin in Deutschland. In 14 Räumen werden Werke aus den letzten 15 Jahren präsentiert. Darunter befinden sich zahlreiche aktuelle Installationen, die für die Siegener Ausstellung überarbeitet und neu produziert wurden.

Die „Nuremberg Map of Tenochtitlan“ (2013) besteht aus einem raumgreifenden Pflaster aus Holzplatten, in welches die erste europäische Karte

der Aztekenhauptstadt Tenochtitlan eingraviert ist, die vor 500 Jahren im Zuge der Eroberung erstellt wurde. Erstmals übermittelt wurde das Original im Jahr 1521 in einem Brief von Hernán Cortés an den spanischen König Karl V. und später als Holzdruk weltweit verbreitet. Diese Darstellung von Tenochtitlan diente dazu, die teuren, spanischen Kolonialbemühungen zu rechtfertigen. Die Veröffentlichung der Karte in Nürnberg im Jahr 1524, zusammen mit der Übersetzung des Briefes ins Lateinische, beflügelte auch die Vorstellungen und brachte die Unterstützung eines großen europäischen Publikums. Sie war das erste und bekannteste Bild, das die Europäer damals von Tenochtitlan hatten.

Zwei andere Werke, die mit einem aktuellen Interesse der Künstlerin an der Evolution in Zusammenhang stehen, wurden ebenfalls für das MGKSiegen überarbeitet. „Pleasures of Association, and Poissons, such as Love–“ (2017) ist eine spiralförmige Installation, welche die Entwicklung

der Wirbeltiere – vom Fisch zum Vogel – veranschaulicht, die über einen Zeitraum von 200 Millionen Jahren stattfand. Die spiralförmige Bambusstruktur präsentiert Tuscheabreibungen von fossilen Exemplaren auf Papier, die im Museum für Naturkunde in Berlin hergestellt wurden.

„Once I thought the world was somewhere else“ (2021) ist wiederum eine Installation, die sich durch den Galerieraum schlängelt und die Ediacaran-Fossilien in Südaustralien anhand eines mehrschichtigen und immersiven Textildiorama aus zusammengesetzten Farbfotografien erforscht.

Die Künstlerin nimmt auch direkt Bezug zum Ausstellungsort. Sie entwickelt eine Arbeit zur „Silbernen Taufschale zu Siegen“, die Fürst Johann Moritz von Nassau-Siegen als Geschenk an die örtliche Nikolai-Kirche nach Siegen brachte. Das Objekt steht in Verbindung mit der kolonialen Handelsgeschichte im 17. Jahrhundert. Denn die Schale wurde um 1586 in Peru hergestellt,

reiste später im Zusammenhang eines diplomatisch-wirtschaftlichen Austausches und Sklavenhandel nach Afrika und Brasilien, bevor sie schließlich 1658 nach Siegen kam. Das Objekt ist derzeit eines der Schlüsselstücke einer Ausstellung zum Thema Sklaverei im Rijksmuseum in Amsterdam. Aufgrund ihrer Bedeutung und dieser Leihgabe hat die Kirchengemeinde eine digitale Kopie angefertigt und stellt zugleich eine Replik her. Vor diesem Hintergrund wird Mariana Castillo Deball eine neue Arbeit entwickeln, das sich mit diesem Kontext und der Idee von Reproduktion beschäftigt.

Außerdem wird eine Leihgabe aus dem Siegerlandmuseum, die Radierung „Amazonenschlacht“ (1623) von Lucas Vorsterman I nach Peter Paul Rubens gezeigt. Sie basiert auf dem gleichnamigen Originalgemälde von Rubens, der in seinem Atelier eine Druckwerkstatt betrieb, in der Reproduktionen seiner Werke für ein breites Publikum zum Verkauf und Veröffentlichung in Büchern

hergestellt wurden. Castillo Deball interessiert dieser Unterschied zwischen der Einzigartigkeit des Originals und seiner Vervielfältigung als eine demokratischere Möglichkeit Kunstwerke zu vertreiben.

Mariana Castillo Deball (*1975 in Mexiko-Stadt, lebt in Berlin) wurde international mit renommierten Preisen ausgezeichnet, unter anderem mit dem Preis der Nationalgalerie, Berlin (2013). Sie hat an zahlreichen Großausstellungen und Biennalen teilgenommen, darunter die Sharjah Biennale (2017), Berlin Biennale (2014), dOCUMENTA (13), Kassel (2012) oder die Venedig Biennale (2011). Letzte Einzelausstellungen der Künstlerin präsentierten Modern Art Oxford (2020), Monash University Museum of Art in Melbourne (2019) oder das New Museum in New York (2019). Seit 2015 lehrt sie als Professorin für Bildhauerei an der Kunstakademie Münster.

The museum as such fascinates Mariana Castillo Deball as a place where we encounter strange and sometimes disturbing objects. In her work, the artist follows their stories in order to gain a new perspective on and a deeper understanding of cultural, temporal and spatial contexts. To this end, she re-searches in libraries and archives, seeks cooperation with scientists, and uses the methods of archaeology, ethnography and historical research. In large-scale installations, sculptures, videos, photographs, prints and publications, Castillo Deball translates her findings into her own personal artistic language.

The title of her exhibition “Amarantus” refers to the plant amaranth, sometimes known as foxtail, which is commonly found all over the world. Amaranth seeds are one of the most important foodstuffs in Mexico and have long been used in religious rituals, which is why it was banned temporarily during the Spanish colonization of the Americas. The Greek meaning of the word conveys the idea of a flower that never wilts. It is in a similar way that

Mariana Castillo Deball understands the objects she is following. Even out of their original context they resemble flowers that never die. In this way the artist imagines a museum that permits different readings of cultural knowledge and reveals fresh connecting threads between objects.

The exhibition at MGKSiegen is the first solo presentation in Germany covering the Mexican artist’s complete oeuvre. Works from the last 15 years are being presented in 14 rooms. Among them are many current installations newly adapted and produced for the Siegen exhibition.

The “Nuremberg Map of Tenochtitlan” (2013) consists of a large area of pavement made from wooden boards into which the first European map of the Aztec capital Tenochtitlan is engraved. The original map was created 500 years ago in the course of the region’s conquest. It was first sent in a letter from Hernán Cortés to the Spanish King Charles V in 1521 and later distributed worldwide as a woodcut.

This representation of Tenochtitlan was used to justify the expense of Spain's colonial efforts. The publication of the map in Nuremberg in 1524, along with a translation of the letter into Latin, fired imaginations and triggered support from a wider European public as well. It was the first, and the best-known image of Tenochtitlan available to Europeans at the time.

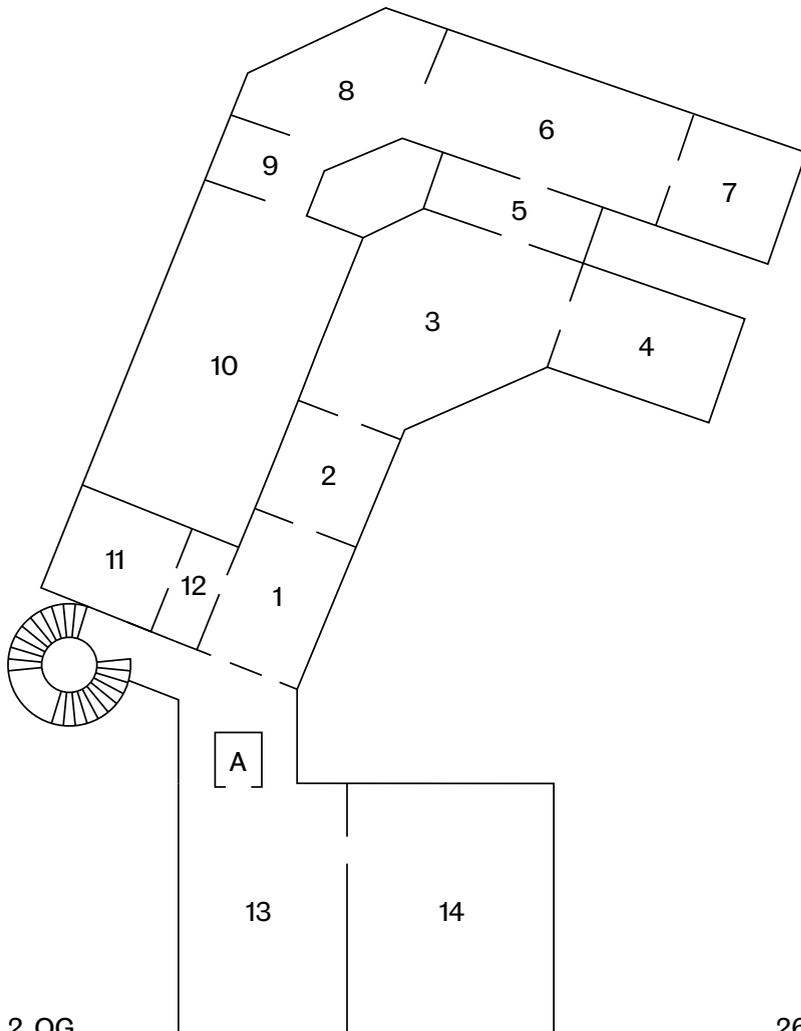
Two other works relating to the artist's current interest in evolution have also been adapted for the MGKSiegen. "Pleasures of Association, and Poissons, such as Love—" (2017) is a spiral-shaped installation illustrating the evolution of vertebrates – from fish to birds – that occurred over a period of 200 million years. The spiral bamboo structure presents ink rubbings of fossil specimens on paper made at the Museum of Natural History in Berlin. "Once I thought the world was somewhere else" (2021) is another installation which meanders through the gallery space, exploring the Ediacaran fossils of South Australia via multi-layered, immersive textile diorama

assembled from colour photographs. The artist also works in direct references to the exhibition venue in Siegen. She will develop a work in context to the "Silver Baptismal Bowl of Siegen", which Prince Johann Moritz of Nassau-Siegen brought to Siegen as a gift for the local church, the Nikolaikirche. The object is directly linked to seventeenth century colonial trade history: it was made in Peru around 1586, later came to Africa and Brazil in the context of diplomatic-economic exchange and the slave trade, and finally arrived in Siegen in 1658. The bowl is currently one of the key pieces in an exhibition on slavery at the Rijksmuseum in Amsterdam. Because of its significance and this loan, the parish has made a digital copy and is producing a replica in the meantime. Against this background, Mariana Castillo Deball will develop a new work dealing with this context and the concept of reproduction.

The works on show also include a loan from the Siegerland Museum, the etching “Battle of the Amazons” (1623) by Lucas Vorsterman I after Peter Paul Rubens. It is based on an original painting of the same name by Rubens, who operated a printing workshop in his studio: here, reproductions of his works were made for sale to a wider public and for publication in books. Castillo Deball is interested in this distinction between the uniqueness of the original and its reproduction as a more democratic way of distributing artworks.

*Mariana Castillo Deball (*1975, Mexico City, Mexico) has been awarded internationally renowned prizes, including the Prize of the National Gallery, Berlin (2013). She has participated in numerous major exhibitions and biennials, including the Sharjah Biennial (2017), Berlin Biennale (2014), dOCUMENTA (13), Kassel (2012) or the Venice Biennale (2011). The artist’s most recent solo exhibitions include Modern Art Oxford, England (2020), Museum Monash University Museum of Art, Melbourne*

and New Museum, New York (both 2019). She has been teaching as a professor of sculpture at Münster Academy of Art since 2015.



A Aufzug

Raum

- 1+2 Mechanical Column (Sérignan), 2015
Rhomboid (Sérignan), 2015
Snake (Sérignan), 2015
- 3 Once I thought the world was somewhere else, 2021
- 4 Institute of Chance, 2004
The wall and the books: 987 words stolen from a library, 2002
The world of words, 2001–2020
- 5 Crocodile skin book of the days, 2018
Pedernal I, 2017
Pedernal II, 2017
Scorpion Time I, 2018
Scorpion Time II, 2018
Tonalamatl V, 2018
What's the matter with you?, 2017
Why don't you say something?, 2017
- 6 Hieroglyph Storage, 2014
Imprint Zoomorph P, 2013
Jaguar Storage, 2014
Papantla Storage, 2014
Tree Trap Oaxaca, 2014
Zoomorph P, 2013
- 7 Blackboxing, 2005
- 8 Pleasures of Association, and Poissons, such as Love-, 2021
- 9 Tree Trap Cove Park, 2013
- 10 El "dónde estoy" va desapareciendo, 2011
Falschgesichter, 2008
- 11 Do ut des, Art Institute of Chicago, 2009
Do ut des, Galeria de Pintura Dahlem de Berlin, 2019
Do ut des, Galeria de Pintura de Dresde, 2019
Do ut des, Galeria de Pintura del Museo de Arte Historico en Viena, 2019
Do ut des, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Te Antwerpen, 2009
Do ut des, National Gallery of London, 2009
- 12 Tonalpohualli, 2018
- 13+14 No acabarán mis flores, 2013
Nuremberg Map of Tenochtitlan, 2013
Untitled, 2014
Untitled, 2014

Lucas Vorstermann I
Amazonenschlacht, 1623

Mechanical Column (Sérignan), 2015
Rhomboid (Sérignan), 2015
Snake (Sérignan), 2015

Wie kann man die Geschichte des Universums in hundert Jahren erzählen?

Wie kann man die Geschichte des Universums an einem Tag erzählen?

Eine Schlange, ein Ceiba-Baum, Zahnräder, ein Krieger mit runden Hörnern, Mutter Erde, eine Töpferscheibe, eine Schraube, ein Hund, ein Ohr, ein Frosch, Wurzeln, eine Eidechse, ein Kürbis, etwas Antikes, ein Truthahn, eine Unendliche Säule. Diese Auswahl an Objekten, die auf Vorbilder aus verschiedensten Bereichen zurückgehen, darunter Archäologie, Mechanik, Synthetik, Freizeitgestaltung waren die Grundlage zur Entwicklung von Geschichten, die nun als Keramiksäulen im Ausstellungsraum stehen.

Zunächst stellte sich die Frage, welche Beziehung die Töpfer*innen von Atzompa in Oaxaca, Mexiko, zu ihrem archäologischen Vermächtnis pflegen. Zusammen besuchten Künstler*innen und Töpfer*innen das archäologische Museum Rufino Tamayo und wählten ihre Lieblingsstücke aus. Zu dieser Sammlung von Objekten kamen Werkzeuge aus der Töpfereiwerkstatt Coatlicue dazu, um ein Repertoire, ein Vokabular zu formen und damit Geschichten zu erzählen. Die Idee bestand darin, eine Geschichte zu entwickeln, die über eine Spanne von 100 Jahren abläuft, und eine, die innerhalb eines Tages passiert. Jede Figur wurde zu einem Element aus Ton, und diese Elemente wurden zu Säulen gestapelt, bis sie die Decke erreichten. Das Projekt fordert die Vorstellung einer statischen Tradition heraus und erweitert die Debatte darum, was Archäologie heutzutage bedeuten kann.

„Who will measure the space, who will tell me the time?“ war ein Projekt in Kooperation mit der Töpfereiwerkstatt Coatlicue und dem 1050° Kollektiv, produziert vom Museo de Arte Contemporáneo, Oaxaca, und MRAC Serignan.

How to tell the story of the universe in a hundred years?

How to tell the story of the universe in one day?

A snake, a ball, a horned warrior, mother earth, a pot, a bat, a screw, a dog, an ear, a frog, a lizard, a pumpkin, something ancient, a turkey, a ceiba tree, an infinite column. This repertoire of objects, some of them archaeological, others mechanical, recreational or synthetic was the method to imagine a series of stories, which now stand in the exhibition space as modular ceramic columns.

The initial question centered around the relationship Atzompa potters in Oaxaca, Mexico have with their archaeological heritage. Together, artist and potters visited the archaeological museum Rufino Tamayo and selected their favorite pieces. To this set of pieces, nuts and gears found in Coatlicue's workshop were added, to form a repertoire, a vocabulary to tell stories. The main exercise was to

develop a story to proceed in the span of one hundred years, and one that happened in one day. And then every character became clay, and the different elements were stacked in columns to reach the ceiling. This project challenges the idea of a static tradition that should not be changed in order to exist, broadening the debate of what archeology is in the present.

“Who will measure the space, who will tell me the time?“ was a project in collaboration with the Coatlicue ceramics workshop and 1050° collective. Produced by the Museo de Arte Contemporáneo, Oaxaca, and MRAC Serignan.

Diese Installation beleuchtet neben der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Evolution auch ein spezielles Kapitel der Erdgeschichte, das Edicarium. Bei den Feldforschungen der Künstlerin in Australien entstandene Farbfotografien bilden die Grundlage dieses vielschichtigen, immersiven Dioramas aus Stoff, das sich durch die Ausstellungsräume zieht.

Fossile aus dem Edicarium sind eine faszinierende Gruppe von multi-cellularen Organismen, die man als die ersten Formen komplexen Lebens auf der Erde begreifen kann. Obwohl sie seit Jahrzehnten an verschiedenen Orten der Welt untersucht werden, behalten sie für Wissenschaftler*innen weiterhin eine gewisse Mystik, da sie nicht unbedingt sofort als Vorfahren heutigen tierischen Lebens erkannt werden können. Die Installation, die Teil des Projekts „Replaying Life’s Tape“ ist inspiriert von der Landschaft und den Fossilien der Ediacara-Hügel, sowie von den Illustrationen des Wissenschaftlers und Künstlers Peter Trusler, der zu eigenen Forschungszwecken selbst eng mit Wissenschaftler*innen gearbeitet hat, um sich das Leben im Edicarium vorzustellen. Der Titel bezieht sich auf das bekannte Gedankenexperiment des Evolutionstheoretikers Stephen Jay Gould, der folgende These aufstellte: wenn wir das „Band des Lebens“ zurückspulen könnten um von vorne zu beginnen, würden wir jedes Mal ein anderes Ergebnis bekommen – und es wäre unwahrscheinlich, dass die Menschheit sich weiter entwickelt. Die Installation dreht die Zeit, das Band zurück zum Beginn des Lebens auf der Erde.

The installation, weaving through the gallery space, explores evolutionary scientific thought as much as this specific Ediacaran chapter and site in Australia, through a layered and immersive textile diorama composed from color photographs.

The Ediacaran are a curious group of multi-cellular organisms understood to be the first forms of complex life on Earth. Despite having been studied for decades in various sites around the world, they reserve a sense of mystery for scientists, not being easily recognized as ancestors of animal life today. The installation, which is part of the project “Replaying Life’s Tape” draws inspiration from the landscape and fossils of the Ediacara Hills as well as from the illustrations of scientist and artist Peter Trusler, who has been working closely with scientists and doing his own fieldwork in order to imagine Ediacaran life. The title refers to evolutionary theorist Stephen Jay Gould’s famous thought experiment, which proposed that if we could rewind the tape of life and start again, we would get a different result each time – and humans would be unlikely to evolve. The installation rewinds the tape to the beginning of life on Earth.

Das „Institute of Chance“ hat sich zum Ziel gesetzt innerhalb anderer Institutionen zu arbeiten und dort Räume zu finden, die vom Zufall bestimmt sind. Orte, die marginales, ephemeres, unnützes oder nicht identifiziertes Material versammeln. Diese Zusammenstellungen widersetzen sich unserem enzyklopädischen Streben, dem Wunsch, alles zu klassifizieren. Da sich das hier versammelte Material auf das konzentriert, was scheinbar unwichtig oder fehl am Platz ist, kann es niemals vollständig sein und kann vielmehr als Überrest unserer Klassifikationssysteme betrachtet werden. Das „Institute of Chance“ befasst sich mit Orten, die offen für Interpretationen sind; mit fiktionalen Gedankenräumen.

Die Sammlungen des Internationalen Instituts für Sozialgeschichte in Amsterdam enthalten Material sozialer Bewegungen, das oft nicht in staatlichen Archiven vorhanden sind oder der Gefahr ausgesetzt, beschlagnahmt oder zerstört zu werden. In den Sammlungen findet sich auch die weltweit größte Zusammenstellung anarchistischer Dokumente. In diesem Anarchismusarchiv faszinierte Castillo Deball eine Schachtel, die außerhalb des Ordnungssystems des Instituts zu stehen schien. Sie enthielt nicht identifizierte Fotografien aus unterschiedlichen Quellen, die sich im Laufe der Zeit angesammelt hatten. Ohne Provenienz passten die Bilder in keine Kategorie des großen Archivs.

Das Projekt dokumentiert eine Aktion des Anarchisten Jan Huygens, der sein persönliches Archiv mittels eines zufälligen Lotterie-Systems in Amsterdam verteilte. 985 zufällig ausgewählte Personen erhielten je einen von Huygens unterzeichneten Brief, in dem er die Gründe für seine Aktion erklärte, zusammen mit einem Lotterielos des „Institute of Chance“ sowie einigen Bildern aus seinem Archiv. Jeder Empfänger erhielt eine andere Zusammenstellung an Bildern und damit einen zwar unvollständigen, aber einzigartigen Teil aus Huygens’ persönlicher Sammlung.

The “Institute of Chance” aims to work within other institutions to find spaces governed by chance. Spaces that gather marginal, ephemeral, useless, or unidentified material, countering the encyclopedic ambition to classify everything. Focusing on what seems unimportant or out of place, these spaces are never complete. They can be considered leftovers of our classification systems. The “Institute of Chance” is interested in spaces that are open to interpretation; fictional spaces.

The collections of the International Institute of Social History in Amsterdam comprise material about social movements, whose heritage is often not included in state archives, or it may even be under threat of being seized or destroyed. In the anarchism archive, Castillo Deball became fascinated by a box that seemed to stand outside of the institute’s system, containing unidentified photographs from diverse sources that had been accumulated over time. Without provenance, the images didn’t fit into any category of the large archive.

The project documents an action realized by the anarchist Jan Huygens, who distributed his personal archive within the city of Amsterdam through the random system of a lottery. A group of 985 randomly chosen people each received a letter signed by Huygens explaining the reasons behind his action, accompanied by a lottery ticket issued by the "Institute of Chance", and a selection of images from his archive, each person received a different set of images; a partial but unique set drawn from Huygens's personal collection.

The wall and the books: 987 words stolen from a library, 2002

„The wall and the books: 987 words stolen from a library“ ist ein Kommentar zu Jorge Luis Borges Essay „Die Mauer und die Bücher“ über den selbsternannten ersten Kaiser von China, Qin Shihuangdi von China. Ihm wird nicht nur die Errichtung der Chinesischen Mauer zugeschrieben, er soll auch die Zerstörung aller Bücher veranlassen haben, die vor seiner Zeit geschrieben wurden, und verantwortete die Entwicklung dessen, was wir heute als die chinesische Sprache kennen. Borges versucht in seinem Text, die Beziehung zwischen diesen drei Taten zu verstehen und die Denkweise nachzuvollziehen, die hinter Qin Shihuangdis Entscheidungen steht. Verteidigungsanlagen, Instrumente und Bücher sind unterschiedliche Mechanismen, um den Dingen Bestand zu verleihen. Sie können Territorien bestimmen und Ursprünge festlegen. So gesehen hängt die Konstruktion von Geschichte von der Zerstörung ihrer Vergangenheit ab; einer Vergangenheit, die ausgelöscht werden muss, damit die nachfolgende Periode als absolut gewertet werden kann. Jedes Denkmal hat einen Schatten – das Negativ einer früheren Erbauung. Castillo Deball löschte jedes der 987 Wörter, die dieser kurze Essay von Borges enthält, aus 987 verschiedenen Büchern in der Bibliothek der Jan van Eyck Academie in Maastricht.

“The wall and the books: 987 words stolen from a library” is a comment on Jorge Luis Borges’s “The Wall and the Books”, a text that refers to the self-proclaimed first emperor of China, Qin Shi Huang, to whom is attributed the erection of the Great Wall of China, the destruction of all the books that were written before his time, and the development of what we know as the Chinese language. Borges tries to understand the relation between these three different acts and the reasoning behind Shih Huang ti’s decisions. Defenses, monuments, and books are different mechanisms put to the task of making things last. They can define territories and establish origins. In this sense, the construction of history depends on the destruction of the past; a past that needs to be annulled in order for the following period to be validated as absolute. Each monument contains a shadow – the negative of a previous edification. Each of the 987 words that comprise this short essay by Borges is erased by Castillo Deball from 987 different books in the library at the Jan van Eyck Academie in Maastricht, the Netherlands.

Crocodile skin book of the days, 2018
Pedernal I, 2017
Pedernal II, 2017
Scorpion Time I, 2018
Scorpion Time II, 2018
Tonalamatl V, 2018
What's the matter with you?, 2017
Why don't you say something?, 2017

Die Aquarellserie bezieht sich auf den tōnalpōhualli oder Azteken-Kalender, eine 260 Tage umfassende Kalenderversion aus dem vorkolonialen Mesoamerika. Der tōnalpōhualli teilte die Zeit in zwanzig Phasen à dreizehn Tagen ein. Er diente sowohl der Weissagung als auch der visuellen Darstellung räumlicher Koordinaten und ritueller Praktiken. Der Kalender erschien in Form von Handschriften, den so genannten tonalamatl (tonal = Tag, amatl = Papier). Ein solches aus Hirschleder oder Papier bestehendes Werk symbolisierte die Verbindung zwischen Körper und Umfeld. Die Gottheit Xipe Totec wurde im Kalender häufig als Mann dargestellt, der die abgezogene Haut eines anderen auf seiner eigenen trug.

Diese Vorstellung bezeichneten die Nahuatl als *ixiptla* – *xip* bedeutet Haut, Bedeckung oder Hülle. *Ixiptla* konnte als Bild aufgefasst werden, als Stellvertreter oder Zeichen und als Behältnis, aber auch als Verwirklichung einer auf einen Gegenstand oder eine Person übertragenen Macht.

Die Haut des Hirschen oder das Papier sind sowohl physischer Untergrund als auch ritueller Bedeutungsträger. Der tonalamatl, auch als „Buch der guten und bösen Tage“ bezeichnet, geht von der Haut aus und wird zum Körper. Haut und Papier scheinen vom gleichen Wesen zu sein – die Hülle von Pflanze, Mensch und Tier. Die bis heute bekannten tonalamatl-Kalender bewegen sich somit auf einer ebenso materiellen wie symbolischen Ebene.

The series of watercolour drawings responds to the tonalpohualli, a 260-day calendar system used in pre-colonial Mesoamerica. The tonalpohualli marked time through twenty distinct periods that each last thirteen days and was a tool for divination as well as a visual representation of spatial coordinates and ritual practices. The calendar was depicted in visual manuscripts named tonalamatl, from tonal (day) and amatl (paper) and they were crafted of either deer skin or paper in order to maintain a connection between the body and the environment. In the calendar, the deity Xipe Totec was often depicted as a man wearing the flayed skin of another on top of his own.

*The Nahuatl concept of *ixiptla* derives from the particle *xip*, meaning skin, coverage or shell. *Ixiptla* has been understood as image, delegate, character, and representative. *Ixiptla* could be a container, but also could be the actualization of power infused into an object or person.*

The skin of the deer and the paper act both as support and ritual signifiers. "The book of days" departs from a skin and becomes a body. Skin and paper seem to share the same nature, as the wrapping or envelope of plants, humans and animals. These are the material and symbolic supports of the tonalamatl calendar known until today.

Hieroglyph Storage, 2014
Jaguar Storage, 2014
Papantla Storage, 2014
Tree Trap Oaxaca, 2014

Das Projekt „You have time to show yourself before other eyes“ (2014) entstand für die Berlin Biennale 2014. Seinen Anfang nahm es in der mesoamerikanischen Sammlung des Ethnologischen Museums in Berlin. Dort gibt es eine Sammlung von Schablonen, die die ursprünglichen Gebäude und Monumente nachempfunden. Die Negative dieser Formen sind in der Gipsformerei Berlin immer noch in Gebrauch, die sich auf Abgüsse von historischen und archäologischen Objekten spezialisiert hat. Die Installation besteht aus Objekten, die dort produziert wurden, sowie aus Gipswerken, die die Künstlerin auf Basis von Papierformen angefertigt hat.

Das Display ist aus industriellen Metallregalen konstruiert und inspiriert von den Lagerregalen des British Museums, in dem sich die Sammlung der Gipskopien befindet. Aus rein formalem Zufall erinnern sie an architektonische Strukturen der Maya-Stätten, an denen die Stücke ursprünglich gefunden wurden. Es stellt sich die Frage, wann ein fabriziertes Objekt ein „Kunstwerk“ ist und wann es etwas weniger ehrwürdiges hat, zu einem Artefakt oder zu einer Kopie wird?

The project “You have time to show yourself before other eyes” (2014) was created for the 2014 Berlin Biennale. The Mesoamerican collection at the ethnological Museum in Berlin, has a collection of paper molds that record the imprint of original buildings and monuments in the Americas. The plaster negatives of these forms are still in use at the Gipsformerei (replica Workshop) in Berlin, specialized in making plaster copies of historical and archaeological objects. The installation includes pieces produced at the Gipsformerei, together with plaster pieces made by the artist based on the paper molds.

The display made out of industrial metal racks, is inspired by the storage facilities at the British Museum, where the collection of plaster copies is held. As a mere formal accident they resemble architectural structures from the Maya sites where some of the pieces were originally found. When is a fabricated object a “work of art” and when is it something less dignified, a mere artefact or a copy?

Imprint Zoomorph P, 2013
Zoomorph P, 2013

„Zoomorph P“ ist ein zeremonielles Steindenkmal in Form eines kosmischen Tieres, das in Quirigua, Guatemala, zu finden ist und was der britische Forscher Alfred Maudslay als die „Große Schildkröte“ bezeichnete. Alfred Maudslay stellte aus diesem komplexen Stück zusammen mit Giuntini eine Abformung her, die sich aus über 600 individuellen Gipsformen zusammensetzte. Der Kopf der Kreatur von „Zoomorph P“ ist nach Norden ausgerichtet, das Maul weit geöffnet, sodass lange, stumpfe Zähne zum Vorschein kommen. Aus den Mundwinkeln dringt der Atem bogenförmig hinaus, und darin tummeln sich kleine „Chaaks“, die Gottheiten des Regens und des Blitzes. Seerosenblätter, gekrönt von Blüten, schmücken die Stirn des Biestes. Diese Bilder betonen die Verbindung des Monuments zum Wasser. Die Beine sind größtenteils durch verschnörkelte Details verdeckt, aber die Füße und Krallen des Biests sind deutlich sichtbar, da sie aus auffälligen Fesseln ragen.

Castillo Deball hat eine Miniaturfassung von „Zoomorph P“ angefertigt. Dazu hat sie aus einem Stück geschwungener, hölzerner Wurzel ein Druckstück geschnitzt, um eine Reihe einzigartiger „Zoomorph P“-Drucke zu fertigen, auf denen das Objekt eine Spur auf der Papieroberfläche hinterlässt.

Nicknamed by British scientist Alfred Maudslay as the “Great Turtle”, “Zoomorph P” is a ceremonial stone monument in the form of a cosmic animal found in Quirigua, Guatemala. Alfred Maudslay, together with Giuntini, made a mould of this complex piece, accomplished with over 600 individual plaster piece-moulds. “Zoomorph P” is oriented with the creature’s head pointing north, with the mouth opened widely and displaying long blunt teeth. From the corners of the mouth scalloped breath curls, in which cavort small Chaahks, the gods of rain and lightning. Water lily pads, tipped with flowers, adorn the forehead of the beast. This imagery emphasizes the aquatic nature, which the monument represents. The legs are mostly obscured by ornate details, but the feet and claws of the beast are clearly visible, extending over elaborate cuffs.

Castillo Deball made a miniature version of “Zoomorph P”. Carved in an intricate wooden root piece, the object was used by the artist as a printing tool, to create a series of “Zoomorph P” unique prints in which the object leaves a trace through the paper surface.

Der Begriff „Blackboxing“ kommt aus der Wissenschaftsgeschichte und bezieht sich auf den Prozess, der die Arbeit von Akteuren und Gegenständen gänzlich unverständlich macht. Bruno Latour schreibt dazu: „Wenn eine Maschine effizient läuft, wenn eine Tatsache geschaffen ist, liegt der Fokus nur auf den Inputs und Outputs und nicht auf der Komplexität im Inneren.“ In der Folge sind „Wissenschaft und Technologie umso undurchsichtiger und obskurer, je erfolgreicher sie sind.“

Mit einer Kombination aus fiktiven und realen Charakteren legt „Blackboxing“ das Augenmerk auf Geräte, Individuen und Ereignisse, die sich nicht mehr kontrollieren lassen: unvollendete Geschichten, ambivalente Charaktere und unfertige Objekte. Sie alle sind Fragmente einer imaginären Maschinerie und setzen Kettenreaktionen in Gang, so als ob jeder Teil versuche, eine Verbindung zu finden, einen Ort, an dem er für eine Zeit verweilen kann.

Blackboxing tauchte zum ersten Mal in einer Lecture-Performance auf, in der fiktive Geschichten anhand einer Diaschau erzählt wurden. Am Ende wurde eine Piñata, eine Figur aus Pappmaschee, zerschlagen. Aus der Performance wurde später ein Video, und die Piñata wurde zum eigenständigen Kunstwerk.

“Blackboxing”, a term lent from the history of science, refers to the process that makes the work of actors and artifacts entirely unfathomable. Following Bruno Latour’s definition, “When a machine runs efficiently, when a matter of fact is settled, one need to focus only on its inputs and outputs and not on its internal complexity.” As a result, “the more science and technology succeed, the more opaque and obscure they become.”

Through a combination of fictional and real characters, Blackboxing keeps an eye on devices, individuals, and events that break free from control: unfinished stories, ambiguous characters, and incomplete objects. Fragmented pieces of an imaginary machinery put chain reactions into motion, as if each part is trying to find a connection, a place to settle for a while.

The first manifestation of “Blackboxing” was a lecture performance where all the fictional stories were told with a slide show, at the end, the piñata was broken. Afterwards the performance became a video and the piñata became an individual artwork.

Die spiralförmige Installation „Pleasures of Association, and Poissons, such as Love-“, stellt den Stammbaum bzw. die Evolution der Wirbeltiere – vom Fisch zum Vogel – über 200 Millionen Jahre dar. Ein unvorstellbarer Zeitraum wird greifbar. Die Spiralstruktur präsentiert Abreibungen mit Tinte auf Papier, welche die Künstler von Fossilien im Museum für Naturkunde Berlin angefertigt hat.

Als Vorbild für Deballs Bambusspirale diente das Kladogramm. Dieses Verzweigungsmuster gibt die stammesgeschichtlichen Beziehungen zwischen unterschiedlichen biologischen Arten basierend auf Ähnlichkeiten und Unterschieden ihrer körperlichen oder genetischen Merkmale wieder. Die künstlerische Technik geht auf die US-amerikanische Archäologin Merle Greene Robertson zurück, die intensiv in der Maya-Region forschte. Aus der von ihr entwickelten Methode der Abreibung mit Tinte auf japanisches Papier entstanden rund 5.000 Abbildungen. „Pleasures of Association, and Poissons, such as Love-“ vereint die greifbare Materialität von Fossilien, die ihre Spuren im Stein zurückgelassen haben, mit der kybernetischen Genomforschung der Zukunft.

“Pleasures of Association, and Poissons, such as Love-“, creates a spiral installation of a genealogical tree which follows the development of the vertebrate – from fish to bird – which occurred over a period of 200 million years. An inconceivable period becomes tangible. The spiral structure presents ink rubbings on paper made by the artist from fossil samples held at the Museum of Natural History in Berlin.

The spiraling bamboo structure is based on a phylogenetic tree that diagrams the inferred evolutionary relationships among various biological species based upon similarities and differences in their physical or genetic characteristics. The drawing technique used for the piece was borrowed from Merle Greene Robertson, an American archaeologist, who conducted extensive research in the Maya region and developed this method of paper rubbing using Japanese paper and ink, leading to the creation of around 5,000 images of monuments. “Pleasures of Association, and Poissons, such as Love-“, reunites the tangible materiality of fossils, which have left their imprint on stone, with the cybernetic study of genomes on the horizon.

Alfred Maudslay war ein britischer Forscher und Entdecker, der zwischen 1880–1920 weitreichende Reisen in den Maya-Regionen in Mexiko und Guatemala unternahm. Maudslay spielte eine entscheidende Rolle im Verstehen der Hieroglyphen der Maya. Er nahm die Inschriften der Stätten als Zeichnungen, Fotografien und Gipsabformungen auf. Zusätzlich entwickelte er die Technik des mechanischen Durchschreibens der Inschriften auf Papier.

Castillo Deball interessiert sich für den Entwicklungsverlauf dieser Objekte, die aus dem direkten Kontakt mit den Inschriften entstanden sind und dann zu Negativen, Positiven, Fotografien und Zeichnungen wurden. Diese umfangreiche Menge an physischer Information reiste zunächst als Rohmaterial aus England in die Region der Maya, in Form von Packpapier von London nach Guatemala, und kehrte dann nach London als eine präzise und facettenreiche Aufnahme der antiken Mayastätten zurück. Seine Dokumente, Fotografien und Abformungen sind Teil der Sammlung des British Museums. Es ist verwunderlich, dass die Institutionen nicht besonders daran gelegen schienen, all die Behelfsformen und „Geisterobjekte“, die Maudslay produziert hatte, zu behalten. Heutzutage ist das Material von großem Wert, aufgrund der Tatsache, dass viele der originalen Objekte der Stätten geschmuggelt oder zerstört wurden, so dass Maudslays Objekte die einzig erhaltenen Belege dafür sind.

Seit 2011 experimentiert die Künstlerin mit Maudslays Techniken, indem sie eine Reihe von Papierabformungen an unterschiedlichen urbanen und natürlichen Landschaften in Mexico City, Oaxaca, Berlin, Scotland und Costa Rica realisiert. Sie interessiert sich für eine eins-zu-eins Abformung der Objekte, mithilfe von simplen Materialien und Werkzeugen wie Papier, Klebstoff und ihren Händen. Das Ergebnis sind eine Reihe von „Schattenformen“ oder „Papierummantelungen“.

Alfred Maudslay was a British explorer who travelled extensively in the Maya region in Mexico and Guatemala between 1880–1920. Maudslay played a crucial role in the understanding of Maya hieroglyphic writing. He recorded the monument's inscriptions with drawings, photographs and plaster casts. He also developed the technique known as paper squeezes, molds made out of papier-mâché.

Castillo Deball is interested in the trajectory of these objects, which depart from a direct contact with the original monuments and end up as negatives, positives, photographs and drawings. This immense amount of physical information travelled first as raw materials from England to the Maya región, in the form of wrapping paper from London to Guatemala, returning to London as a precise and diverse record of the ancient Maya monuments. His documents, photographs and casts are part of the collection of the British Museum. Curiously enough, the institutions were not particularly interested in keeping all the surrogates and ghost objects produced by Maudslay.

Nowadays, this material is of great value due to the fact that many of the original monuments were smuggled or destroyed, Maudslay's objects being the only existing record of them.

Since 2011, the artist has been experimenting with Maudslay's techniques, realizing a series of paper squeezes out of different urban and natural landscapes in Mexico City, Oaxaca, Berlin, Scotland and Costa Rica, interested in a one to one appropriation of an object, with such basic resources as paper, glue and her hands. The result is a series of shadow molds, or paper traps.

El “dónde estoy” va desapareciendo, 2011

Die prähispanische Geschichte Mexikos wurde in illustrierten Kodizes – gemalten und zu Büchern gebundenen Handschriftensammlungen – von den Azteken, Maya, Mixteken und anderen Kulturen festgehalten. Leider haben sehr wenige präkolumbianische Kodizes die spanische Eroberung überlebt und nur circa zwei Dutzend dieser Schriftstücke existieren heute noch. Auch in der Kolonialzeit wurden Kodizes angefertigt; sie sind hybride Manuskripte, in denen die Veränderungen in Glauben, Stil und Techniken nachvollziehbar werden.

Bemerkenswerterweise befinden sich die meisten Originalmanuskripte heute in europäischen Privatsammlungen und Bibliotheken. Einige der wichtigsten sind in Italien: in der Vatikanischen Apostolischen Bibliothek in Rom, in Florenz und in Bologna. Heute sind diese Bücher, die von der Inquisition verdammt wurden, Schätze verschwundener Kulturen. Ihre Geschichte ist sehr komplex, im Laufe der Zeit waren sie in vielen verschiedenen Händen und an unterschiedlichen Orten. So ist jedes Buch auch ein Palimpsest von Stimmen, Stilen und Zeitzeugenberichten.

Die zehn Meter lange Zeichnung „El “dónde estoy” va desapareciendo“ bezieht sich auf den „Codex Borgia“, einen der wenigen präkolumbianischen Kodizes aus Mesoamerika, die überlebt haben. Im 16. Jahrhundert kam er von Mexiko nach Europa und befindet sich heute in der Vatikanischen Apostolischen Bibliothek in Rom.

Aus der Zeichnung ist ein animierter Film entstanden, der aus der Perspektive des Kodex von dessen vielen Abenteuern und Wandlungen erzählt: von seiner Rettung aus den Flammen, als die spanischen Eroberer versuchten, ihn zu verbrennen, bis zu seiner Reise quer über den Ozean; und von den verschiedenen Versuchen über die Jahrhunderte hinweg, seine Bedeutung zu verstehen.

The pre-Hispanic history of Mexico is contained in pictorial codices or painted books produced by the Aztecs, the Maya, the Mixtecs, and others. Unfortunately, very few pre-Columbian codices survived the Spanish Conquest, and only about two-dozen of these Mesoamerican codices remain in existence. Codices continued to be made in colonial times, leading to hybrid manuscripts and those in which a transition of beliefs, styles, and techniques can be seen.

Curiously enough, most of the original manuscripts ended up in private collections and libraries in Europe, where they remain today. Some of those considered most important are in Italy: in the Vatican Library in Rome, in Florence, and in Bologna. These books, condemned by the Inquisition, are now treasures of vanished civilizations. The story of the books that survived is very complex, due to them changing hands and places several times throughout the years. Each book represents a palimpsest of voices, styles, and oral histories.

“El “dónde estoy” va desapareciendo” is composed of a ten-meter-long drawing based on the “Codex Borgia” – one of the few pre-Columbian Mesoamerican codices to survive. It travelled from Mexico to Europe in the sixteenth century and is now held at the Vatican Library in Rome. The drawing is animated in a film telling, from the point of view of the codex, of its different adventures and transformations; from its rescue from the flames when the Spanish conquerors tried to burn it, to its journey across the ocean, and the several attempts made throughout the centuries to understand its meaning.

Der Ausgangspunkt dieser Serie aus gefaltetem Papier ist das 1953 in Deutschland erschienene Buch „Exotische Masken“. Deball ersetzt die Maskenstrukturen durch Papierfaltungen. Das Bild der Maske verschwindet und auf dem glänzenden Papier bleibt die abstrakte Faltung. Ebenso läßt Deball die ethnografische Maskenbeschreibung am unteren Bildrand stehen. Ethnografische Objekte eignen sich oft nur zu gut als Projektionsfläche aller möglichen Fantasien – nationalistische, imperialistische, romantische oder rationale. Egal wie, am Ende erfährt man wenig über die Objekte selbst oder ihre Hersteller, aber umso mehr über die Bedürfnisse und Belange derer, die diese Projektionen für sich benutzen. Im Falle der papiernen „Falschgesichter“ ist Deballs Absicht eben gerade auf jene Praktiken von Projektionen und deren Wirkungsweise gerichtet.

The departure point of this paper work series is the book “Exotic Masks”, published in Germany in 1953. Deball replaces the structure of each mask through paper foldings. The original images of the masks vanished. It remains an abstract image on glossy folded paper in the size of the book and the ethnographic description of the mask. Ethnographic objects often serve as the ideal blank screen upon which all sorts of fantasies may be projected – nationalistic, imperialistic, romantic or rational ones. In all of these instances, the end results tell us little about the objects or their builders, and much about the needs, concerns and ideals of those engaged in these projections. In the case of the “Falschgesichter” paper works, the attention is directed toward this very practice of projection and its workings.

Do ut des, Art Institute of Chicago, 2009
Do ut des, Galeria de Pintura de Dresde, 2019
Do ut des, Galeria de Pintura del Museo de Arte Historico en Viena, 2019
Do ut des, Galeria de Pintura Dahlem de Berlin, 2019
Do ut des, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Te Antwerpen, 2009
Do ut des, National Gallery of London, 2009

Mit „Do ut des“ bezieht sich Castillo Deball auf das kreative Potential von Entfremdung und auf die gegenseitige Abhängigkeit zwischen Kunst und den Betrachter*innen, wie es durch den Titel bereits angedeutet wird: entliehen aus dem Lateinischen bedeutet der Ausdruck soviel wie „Ich gebe, damit du gibst“. In dieser fortlaufenden Arbeit bohrt Castillo Deball Löcher und Vertiefungen in eine Reihe von Büchern aus den späten 1960er Jahren, Exemplare aus der Reihe „El Mundo de los Museos“ (dt. „Die Welt der Museen“) des brasilianischen Designers Eugênio Hirsch. Jedes Buch zeigt Werke aus einer bestimmten Sammlung der Institution, die in Relation zu einem menschlichen Körper abgebildet sind, sodass die Leser*innen Perspektive und Maßstab nachempfinden können, mit denen die hypothetischen Besucher*innen den Werken im Museum begegnen würden.

Castillo Deballs „(Aus)Grabungen“ in diesen Büchern funktionieren wie Rorschach-artige Querschnitte, die mit den Werken auf den Buchseiten kontrastieren. Anders als bei den Werken, die in den Sammlungen der Museen beheimatet sind, und die eine gewisse kunsthistorische Kenntnis von Betrachter*innen voraussetzen, benötigt es zur Interpretation der mehrdeutigen Formen kein Vorwissen über kulturelle Codes oder Symbole. Die Künstlerin sieht es so, dass diese Formen stattdessen an den imaginativen Prozess anknüpfen, der die Basis kreativen Interpretierens darstellt. Eine ähnliche Balance zwischen Wissen und Nicht-Wissen generiert ein Gefühl von Entfremdung, das essentiell für den kreativen Prozess ist, sowohl für Künstler*innen als auch für Betrachter*innen, da es die Möglichkeit neuer Interpretationen und Korrespondenzen zwischen Werken und Ideen ermöglicht.

With “Do ut des”, Castillo Deball alludes to the creative potential of estrangement and the interdependence of art and its viewers, as evoked by the title borrowed from a Latin phrase meaning, “I give so that you will give.” In this ongoing body of work, Castillo Deball bores holes and cavities in a series of books from the late 1960s called “El Mundo de Los Museos” (eng. “The world of museums”) conceived by Brazilian designer Eugênio Hirsch. Each book features works from a particular institution’s collection, shown in relation to a human figure, revealing to the reader the perspective and scale on which a hypothetical viewer would encounter these works in a museum.

Castillo Deball’s excavations into these books double as Rorschach-like cross sections, which contrast the works visible on the books’ pages.

Unlike the works housed in these museums' collections, which demand a certain art historical knowledge on the part of the viewer, there is little prerequisite knowledge of cultural codes or symbols required for the interpretation of these ambiguous shapes. As the artist views it, these forms appeal instead to the imaginative process that is at the root of creative interpretation. As she sees it, a similar oscillation between knowing and not knowing generates a sense of estrangement that is essential to the creative process, both for artists and for viewers, because it allows for the possibility of new interpretations and correspondences between works and ideas.

Text

Natalie Bell

Tonalpohualli, 2018

Das Kalendersystem Tonalpōhualli aus dem vorkolonialen Mesoamerika umfasst 260 Tage und zwei Zyklen. Ein Zyklus besteht aus 20 Zeichen, der andere, kürzere, aus 13 Zahlen. Früheste Indizien für diesen Azteken-Kalender finden sich in Form von Zeichen- und Zahlenreliefs auf Steindenkmälern aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. in Oaxaca, Mexiko. Mit diesem System wurde nicht nur die Zeit gemessen, sondern es diente auch der Weissagung und bildete räumliche Koordinaten, landwirtschaftliche Aspekte und Opferriten ab. Die Götter und die prophezeiten Ereignisse beeinflussten, wie die Menschen handelten, und sogar, welche Art von Mensch sie wurden.

Die Künstlerin ließ sich für Tonalpōhualli insbesondere vom bildlichen Aufbau des Codex Fejérváry-Mayer inspirieren. Diese präkoloniale Handschrift stellt die 260 Kalendertage in Form kleiner Kreise auf Streifen dar, die jeweils eine Abbildung umrahmen. Die Streifen bilden ein Kreuz auf der Seite, wobei die Arme des Kreuzes in unterschiedlichen Farben für je eine Himmelsrichtung stehen: Rot für den Osten, Gelb für den Norden, Blau für den Westen und Grün für den Süden. Deball reflektiert in ihren Zeichnungen und Installationen die Ikonografie, den Aufbau und die Farben des Kalenders. Mit perforierten Aluminiumstreifen überträgt sie die Verbildlichung räumlicher Abmessungen und die Struktur des Tonalpōhualli auf den Ausstellungsraum.

Tonalpohualli is a 260 day calendar system used in pre-colonial mesoamerica composed of two cycles: a cycle of 20 day signs and a shorter cycle of 13 numbers. The first evidence of the Mesoamerican calendar dates to the sixth century BC in the form of calendrical signs and numerals carved in relief on stone monuments in Oaxaca. Apart from measuring time, it is a divinatory system entangling spatial coordinates, agriculture and ritual sacrifices. The Gods, events and other elements it carries as augural messages, define the way people conduct their affairs and even what kind of people they are likely to become.

For the Tonalpohualli the artist draws specifically from the visual organization of the Codex Fejérváry-Mayer, a pre-colonial manuscript in which the 260 days of the tonalpohualli are represented by circular spacers along a ribbon that flows around the border of a central panel. The ribbon forms a cross shape across the page and each arm stands in for one of the cardinal directions, which are also indicated through distinct colors: red for the east, yellow for the north, blue for the west, and green for the south. In addition to responding to the iconography, visual schema, and color of the calendar in her drawings and floor sculptures, Deball uses perforated aluminum strips to make literal the visualization of spatial measurements and extends the structure of the tonalpohualli into the space of the gallery.

No acabarán mis flores, 2013
Nuremberg Map of Tenochtitlan, 2013
Untitled, 2014
Untitled, 2014

Im Jahr 1521 erhielt der spanische König Karl V. einen Brief des Konquistadoren Hernán Cortés, der zwei Karten enthielt. Es war der zweite von insgesamt fünf Briefen, in denen der spanische Eroberer die Hauptstadt der Azteken, Tenochtitlán, beschrieb, die er und seine Truppen entdeckt hatten und im Begriff standen zu erobern. Eine der beiden Karten war eine detaillierte Illustration der Stadt, die andere eine Skizze der nahegelegenen Küste des Golfs von Mexiko. Der Stadtplan zeigt Tenochtitlán als eine verzauberte Metropole: ein Juwel, das sich inmitten eines azurblauen Sees erhebt, mit gesitteten und wohlhabenden Einwohnern, die allerdings eine Vorliebe für heidnische Opferrituale hatten, anstatt sich dem aufgeklärten Christentum hinzugeben.

Diese Darstellung Tenochtitláns sollte die teure Kolonialisierung Mexikos durch die Spanier nicht nur vor Karl V. rechtfertigen. Die Karte wurde zusammen mit einer lateinischen Übersetzung des Briefes 1524 in Nürnberg veröffentlicht und beflügelte auch die Vorstellungskraft einer breiten europäischen Öffentlichkeit, was der Unterstützung der kolonialen Vorhaben ebenso zuträglich war. Sie war das erste und am weitesten verbreitete Bild, das die Europäer von Tenochtitlán zu Gesicht bekamen, und ist heute einer der wenigen erhaltenen Pläne des präkolonialen Reichs der Azteken.

Einige Archäologen sind der Meinung, dass die veröffentlichte Karte auf Kopien basiert, die auf der Fahrt von Mexiko über Spanien nach Nürnberg angefertigt wurden, und dass die ursprüngliche Karte von einem indigenen Künstler gezeichnet worden war. Die Darstellung der Häuserreihen und der Inselhauptstadt in der Mitte eines kreisrunden Sees findet sich nicht nur in der kartografischen Tradition Europas, sondern auch in der aztekischen. Außerdem enthält die Karte Details, die Cortés in seinem Brief nicht erwähnte, Bezüge aus der aztekischen Geschichte und Religion, die von den Europäern jener Zeit nicht verstanden wurden.

Der Ausstellungsraum ist zur Gänze mit einem Holzschnitt der Nürnberger Karte von Tenochtitlán ausgelegt. Die hölzerne Oberfläche diente gleichzeitig als Matrix für einen Eins-zu-eins-Druck auf Papier. Der „Brinco de los Chinos“ ist ein traditioneller Karnevalstanz aus Mexiko, der seinen Ursprung in der Kolonialzeit hat. Die Spanier richteten opulente Karnevalsfeiern aus, zu denen die indigenen Einwohner*innen nicht eingeladen waren, sodass diese eigene Feste als Persiflage feierten. Die „Weißen“ wurden dort parodiert durch pinkfarbene Masken mit ausgeprägten Kinnbärten und übertriebenen Kostümen aus minderwertigen Materialien. Elemente aus traditionellen mexikanischen Chinelo-Kostümen, die den europäischen Stil der Kolonialzeit persiflieren, schwebten über der Karte im Raum: ein Hut, eine Maske, einige Kostüme und dekorative Elemente.

In 1521, a letter and two maps arrived in Spain for the Spanish king Charles V. This was the second of five letters that the conquistador Hernán Cortés sent describing the Aztec capital Tenochtitlán, which he and his crew had discovered and were near to conquering. One map was a detailed illustration of the city, and the other a sketch of the nearby Gulf of Mexico coast. The map of the city appears to reflect the conquistador's view of Tenochtitlán as an enchanted metropolis: a jewel rising up from the center of an azure lake, housing an ordered, wealthy civilization, who were nevertheless misled in their predilection for heathen ritual sacrifice instead of enlightened Christianity.

This depiction of Tenochtitlán served to justify the expensive Spanish colonial efforts, but not only to Charles V, the king of Spain. The publication in Nuremberg of the map in 1524, along with the letter's translation into Latin, also sparked the imagination and support of a large European audience. This map was the first and the most widespread image that Europeans had of Tenochtitlán, and remains one of the few maps we have of the precolonial Aztec empire.

Some archaeologists now believe that the published map resulted from many copies made on the way from Mexico, through Spain, to Nuremberg, and that the original map was in fact drawn by an indigenous artist. The portrayal of rows of houses and the depiction of the island capital in the center of a circular lake is not only to be found in the European mapping tradition, but also in the Aztec one. The map also contains details that were not mentioned in Cortés's letters, such as Aztec historical and religious references, which were not understood by Europeans at the time.

The exhibition space is paved entirely in wood, engraved with the image of the Nuremberg map of Tenochtitlán. The wooden surface is also used as a matrix from which a one-to-one print of the engraved surface is made onto paper. The "Brinco de los Chinelos" is a carnival traditional dance from Mexico, that has its origin in colonial times, when the Spaniards held splendid parties for Carnival, to which the indigenous population was not invited, so they began to celebrate their own parties as satire, parodying the white people by donning pink masks with prominent bearded chins, and exaggerated costumes with ornaments made of cheap materials. Elements from Chinelo costumes seem to float in the space: a hat, a mask, some costumes, and decorative elements.

Raum 1+2
Mechanical Column (Sérignan)
Rhomboid (Sérignan)
Snake (Sérignan)
2015
Keramiksäulen, Metallstruktur
Courtesy die Künstlerin und Galerie Barbara Wien, Berlin

Raum 3
Once I thought the world was somewhere else
2021
Rauminstallation mit bedruckten Stoffen
Courtesy die Künstlerin

Raum 4
Institute of Chance
2004
Karte mit Stecknadeln, Briefen, Siebdruckpostern

The wall and the books: 987 words stolen from a library
2002
Papierstreifen mit 987 aus der Bibliothek gestohlenen Wörtern und den dazugehörigen Referenzen und andere Ephemera

The world of words
2001-2020
30 Publikations auf Holzregal
Courtesy die Künstlerin

Raum 5
Crocodile skin book of the days
2018
Aquarell, Tinte auf Papier
Courtesy die Künstlerin und Galerie Barbara Wien, Berlin

Pederal I
2017
Aquarell auf Papier
Courtesy Mariana Castillo Deball und Mendes Wood DM, Brüssel

Pederal II
2017
Aquarell auf Papier
Courtesy Mariana Castillo Deball und Mendes Wood DM, Brüssel

Scorpion Time I
2018
Aquarell, Tinte auf Papier
Courtesy Michael Meurer, Dresden

Scorpion Time II
2018
Aquarell, Tinte auf Papier
Courtesy die Künstlerin und Galerie Barbara Wien, Berlin

Tonalamatl V
2018
Aquarell auf Papier
Courtesy Louisa Hutton und Matthias Sauerbruch

What's the matter with you?
2017
Aquarell auf Papier
Courtesy die Künstlerin und Mendes Wood DM, Brüssel

Raum 6
Hieroglyph Storage
2014
Metallstruktur, Gipsplatten
Courtesy die Künstlerin und kurimanzutto, Mexico City/ New York

Imprint Zoomorph P
2013
Holzschnitte auf Baumwollpapier
Juan Varez Collection, Madrid

Jaguar Storage
2014
Metallstruktur, Gipsplatten
Courtesy die Künstlerin und kurimanzutto, Mexico City/ New York

Papantla Storage
2014
Metallstruktur, Gipsplatten
Courtesy die Künstlerin und kurimanzutto, Mexico City/ New York

Tree Trap Oaxaca
2014
Papierabdruck, Baumwollpapier
Courtesy die Künstlerin und Galerie Barbara Wien, Berlin

Zoomorph P
2013
Geschnittes Dornbusch-Wurzelholz
Juan Varez Collection, Madrid

Raum 7
Blackboxing
2005
Video auf Harddrive, Musik:
Time rehearsal, Santiago Santero; Mambo 27, Perez Prado; Stimme: Nawroz Abbany und Seamus Cater, 23 min.
Courtesy die Künstlerin

Raum 8
Pleasures of Association, and Poissons, such as Love-
2021
Bambuskonstruktion, Seile und Frottage mit Sumi-Tinte auf Japanpapier
Courtesy die Künstlerin

Raum 9
Tree Trap Cove Park
2013
Papierabdruck, Baumwollpapier
Courtesy die Künstlerin und Galerie Barbara Wien, Berlin

Raum 10
El "dónde estoy" va desapareciendo
2011
Originalzeichnung, Tinte auf Papier, Leporello, digitales Video, Ton in Nahuatl, Spanisch, Italienisch, Deutsch und Englisch
Museum für Gegenwartskunst Siegen

Falschgesichter
2008
Serie von 22 Papierfaltungen auf glänzendem Papier, gedruckter Text
Courtesy die Künstlerin

Raum 11
Do ut des, Art Institute of Chicago
2009
Durchbohrtes Buch auf Eichensockel
Courtesy die Künstlerin und Galerie Barbara Wien, Berlin

Do ut des, Galeria de Pintura Dahlem de Berlin
2019
Durchbohrtes Buch auf Eichensockel
Courtesy die Künstlerin und Mendes Wood DM, Brüssel

Do ut des, Galeria de Pintura de Dresde
2019
Durchbohrtes Buch auf Eichensockel
Courtesy die Künstlerin und Mendes Wood DM, Brüssel

Do ut des, Galeria de Pintura del Museo de Arte Historico en Viena
2019
Durchbohrtes Buch auf Eichensockel
Courtesy die Künstlerin und Mendes Wood DM, Brüssel

Do ut des, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Te Antwerpen
2009
Durchbohrtes Buch auf Eichensockel
Courtesy die Künstlerin und Galerie Barbara Wien, Berlin

Do ut des, National Gallery of London
2009
Durchbohrtes Buch auf Eichensockel
Courtesy die Künstlerin und Galerie Barbara Wien, Berlin

Raum 12
Tonalpohualli
2018
Pulverbeschichtetes Aluminium
Courtesy die Künstlerin und Galerie Barbara Wien, Berlin

Raum 13+14
No acabarán mis flores
2013
5 Chinelo-Kostüme
Courtesy die Künstlerin

Nuremberg Map of Tenochtitlan
2013
Gefräster Holzschnitt auf Bodenplatten
Courtesy die Künstlerin und Galerie Barbara Wien, Berlin

Untitled
2014
Großformat
Laserchromdruck auf Dibond
Courtesy die Künstlerin und kurimanzutto, Mexico City/ New York

Untitled
2014
Großformat
Laserchromdruck auf Dibond
Courtesy die Künstlerin und kurimanzutto, Mexico City/ New York

Lucas Vorsterman I
Amazonenschlacht
1623
Kupferstich
Siegerlandmuseum im Oberen Schloss Siegen

Impressum

Diese Broschüre erscheint
anlässlich der Ausstellung
Mariana Castillo Deball
Amarantus
29.1.–30.5.21

Herausgeber
Thomas Thiel

Redaktion
Ann-Katrin Drews
Ines Rüttinger

Texte
Mariana Castillo Deball
Natalie Bell
Thomas Thiel

Übersetzung
Kerstin Knepper
Lucinda Rennison

Design
Tim+Tim

Copyright
© MGKSiegen, Mariana
Castillo Deball, Autor*innen

Bildnachweis
Ausstellungsansichten
MGKSiegen
Courtesy die Künstlerin
Fotos: Philipp Ottendörfer

Museum für
Gegenwartskunst Siegen
Unteres Schloss 1
57072 Siegen

T 0271 405 77 10
info@mgksiegen.de
mgksiegen.de

Öffnungszeiten
Dienstag bis Sonntag
11–18 Uhr
Donnerstag 11–20 Uhr
Karfreitag, Ostermontag,
1. Mai (Tag der Arbeit),
Christi Himmelfahrt,
Pfingstmontag, Fronleichnam
jeweils 11–18 Uhr

Wir danken für
die Förderung
der Ausstellung

Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



Wir danken für
die Förderung
des Vermittlungs-
programms

 Sparkasse
Siegen



BALD

Kulturpartner



„Amarantus“ entsteht in Zusammenarbeit mit dem
MUAC – Museo Universitario Arte Contemporáneo, Mexiko sowie
dem Artium – Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo de
Vitoria-Gasteiz, Spanien.

Mariana Castillo Deball
MGKSiegen

Amarantus