

Marina Castillo Deball

Vùjá de – Paper Thresholds

DE

30.11.2024 – 1.2.2024

Mit *Vùjá de – Paper Thresholds* zeigt die Galerie Barbara Wien die fünfte Einzelausstellung von Mariana Castillo Deball. Sie umfasst Aquarellzeichnungen, Drucke, Skulpturen, Wandmalereien und eine Installation, die das Material Papier auf unterschiedliche Weise thematisieren.

Statement der Künstlerin

Da ich häufig mit Dokumenten arbeite, die verändert, zerstört oder in fernen und unzugänglichen Bibliotheken und Museen aufbewahrt sind, habe ich häufig mit gedruckten Kopien, Faksimiles, und digitalen Reproduktionen zu tun. Aus einer westlichen, kunsthistorischen Perspektive gesehen, gelten diese Kopien lediglich als Ergänzungen des ursprünglichen Objekts, ohne jeglichen eigenen Wert. Jedoch waren es die Verwüstungen und Plünderungen während der Kolonisation, die uns überhaupt erst dazu veranlassten, solche Kopien anzufertigen – als Mittel, um Dokumente zu bewahren und zu schützen, sodass, falls etwas verloren geht, weitere Versionen davon existieren. Ich möchte diese Genealogie der Kopien daher als eine dissonante Polyphonie betrachten, als ein kollektives, anonymes Erbe. Wir können diese Dokumente als Objekte verstehen, die dasselbe Trauma erfahren haben wie jene, die ihr Gedächtnis bewahren. Der Nahuabegriff *ixiptla* spiegelt diese Vielschichtigkeit wider. *Ixiptla* kann mit „Darstellung“, „Verkörperung“ oder „Ersatz“ übersetzt werden und umfasst so alle Versionen, Repräsentationen und Echos als Teil des Originals – selbst wenn ein solches Original nicht mehr existiert.

Der Titel der Ausstellung ist von Roy Wagners Buch *Coyote Anthropology* (2010) inspiriert, in dem der US-amerikanische Anthropologe das Konzept des *Vùjá de* untersucht – eine Umkehrung der bekannteren Idee des *Déjà-vu*. Wagner setzt sich kritisch mit der Rolle von Anthropolog:innen und dem Gegenstand anthropologischer Forschung auseinander und zeigt, wie die Anwesenheit von Anthropolog:innen das Umfeld, in dem sie arbeiten, verändert. In diesem Zusammenhang bezeichnet *Vùjá de* das Erlebnis, etwas Vertrautem zu begegnen, es jedoch auf völlig neue und unerwartete Weise wahrzunehmen – als sähe man es zum ersten Mal. Wagner vertritt die Auffassung, dass *Vùjá de* ein entscheidender Aspekt des anthropologischen Denkens

ist, da es eine Entfremdung als selbstverständlich erachteter Aspekte einer Kultur fördert. Indem man das Vertraute als fremd betrachtet, wird es möglich, es auf neue Weise zu verstehen und zu interpretieren. Als ich *Coyote Anthropology* las, hatte ich das Gefühl, eine Übersetzung ins Spanische sei der einzige Weg für mich, den Text wirklich zu verstehen. 2010 nahm ich Kontakt zu Roy Wagner auf und schlug ihm eine Zusammenarbeit vor. Unser Briefwechsel dauerte mehrere Jahre und führte 2018 zur Veröffentlichung des Buches *Antropología del Coyote: Una conversación en palabras y dibujos*.

Beim Betreten der Galerie passieren die Besucher:innen *Paper Portal* (I), eine Installation aus handgeschöpften Papierbögen, die unter der Decke aufgehängt sind. Wenn wir an Papier denken, verbinden wir damit oft ein aus vielen Seiten gebundenes Buch. Doch wie die Künstlerin Dorothy Field in ihrer Publikation *Paper and Threshold* (2007) untersucht, wurde Papier vielfach in öffentlichen Räumen verwendet, um Portale und Schwellen zu definieren. In diesen Erscheinungsformen trägt handgeschöpftes Papier eine spirituelle und kulturelle Bedeutung, die über den praktischen Nutzen hinausgeht und in den Kulturen Japans, Koreas, Birmas, Nepals und Indiens als Brücke zwischen der menschlichen und der spirituellen Welt fungiert.

Für *Paper Portal* habe ich Papier verwendet, das Gangolf Ulbricht, mit dem ich seit 2022 zusammenarbeite, in Berlin handgeschöpft hat. Ulbricht ist ein erfahrener Papiermacher, der traditionelle Techniken anwendet und zusammen mit Künstler:innen und anderen Papierbegeisterten durch Experimente weiterentwickelt. Der Papierbrei wurde mit Cochenille gefärbt: einem natürlichen roten Farbstoff, mit dem man – je nach pH-Wert seiner Mischung – auch Rosa- und Violett-Töne erzeugen kann. Cochenille stammt aus Südamerika und wird aus der Cochenille-Laus (*Dactylopius coccus*) gewonnen, einer Schildlaus-Art, die auf Kakteen lebt und in Mittel- und Südamerika heimisch ist. Von den indigenen Völkern Amerikas – insbesondere den Azteken und Maya im heutigen Zentralmexiko – wurde Cochenille ursprünglich als Farbe für Textilien und Kunst entwickelt. Im Zuge des kolonialen Handels wurde das Pigment zu einem der wertvollsten Exportgüter des 16. Jahrhunderts und war in Europa sehr begehrt. Da es in Farbbrillanz und Haltbarkeit den roten Farbstoffen Europas weit überlegen war, bewachte die

Kolonialmacht Spanien, um ihr Monopol aufrechtzuerhalten, die Herkunft von Cochenille als Staatsgeheimnis. Einige der Blätter in der Installation *Paper Portal* habe ich mit Zeichnungen versehen, die sich auf die *Retórica Cristiana* (1579) von Diego de Valadés beziehen, einem tlaxcalanisch-spanischen Mönch, der versuchte, die Eingeborenen zu evangelisieren und ihnen das Schreiben und Lesen beizubringen. Die Zeichnungen thematisieren die vom Kolonialstaat auferlegte Zensur, die einheimische Sprachen und Zeremonien unter Strafe stellte. Die „verbotenen“ indigenen Wörter und Handlungen werden als Insekten und Schlangen dargestellt, die aus den Figuren hervortreten.

Aus dem Papierbrei, der bei der Produktion der Bögen übrig geblieben ist, haben wir im Atelier eine Serie von Pappmaché-Reliefs hergestellt. In der Ausstellung zeige ich sowohl die Keramikformen, die wir zur Herstellung dieser Reliefs verwendet haben, *Vújá de* (2), als auch die Pappmaché-Arbeiten, *Déjà vu* (8). Durch diese Kombination verschwimmt die westliche Hierarchie von Original und Kopie – ganz im Sinne von *ixiptla*.

Mit natürlichen Pigmenten aus Mexiko – wie Cochenille – und ihrer Geschichte beschäftige ich mich schon seit 2018. Damals habe ich mit der Forscherin Tatiana Falcón für die Ausstellung *In Tlilli in Tlapalli, Imágenes de la nueva tierra: Identidad indígena después de la Conquista* im Museo Amparo in Puebla, Mexiko, natürliche Farbstoffe entwickelt. Dafür legten wir einen Garten für Bäume, wilde saisonale Pflanzen, Sträucher, Insekten und Flechten an, die im *Florentiner Codex* (ca. 1540–1569) als die notwendigen Zutaten zur Herstellung der wichtigsten Farbpigmente und Färbemittel der Nahuatl (einem der indigenen Völker Mexikos) genannt werden.

Auch für *Contra Infantium Adustione* (3a–d), eine Serie gerahmter Aquarellzeichnungen im Süd-Raum, habe ich Pigmente verwendet, die Falcón hergestellt hat. Hier basieren die Pigmente und die Motive der Zeichnungen auf Pflanzen, die im *Codex Cruz-Badiano* abgebildet sind. Dieser Codex aus dem Jahr 1552 enthält Rezepte der Nahuatl für medizinische Heilmittel, die von indigenen Gelehrten des Kollegiums von Santa Cruz de Tlatelolco zusammengestellt wurden. Ich habe zunächst Skizzen angefertigt, die auf einer Zeichnung von Tafel 53 des Codex basieren. Diese Zeichnung gefiel mir besonders gut, weil die Wurzeln der Pflanze aus einem Stein, aus dessen Mitte Wasser austritt, herauswachsen und sich um ihn winden. Ich versuchte mir vorzustellen, wie es wäre, in dieses Zentrum aus Stein – Wurzel – Wasser zu gelangen und die Pflanze von dort aus zu zeichnen. Dieser Ansatz gefiel mir, weil es dabei nicht mehr um die Wiederholung oder Kopie der ursprünglichen Zeichnung ging, sondern darum, einen neuen Ort zu finden, von dem aus ich das Wachstum der Pflanze spüren konnte. Nach vielen Skizzen habe ich mich schließlich getraut, mit den Pigmenten von Tatiana zu

malen, was etwas Zeit gebraucht hat, da ich erst einmal verstehen musste, wie und womit ich sie anrühren muss. Die Zeichnungen entfernten sich nach und nach von ihrem ursprünglichen Bezugspunkt, dem *Codex Cruz-Badiano*, und wurden für mich zu einem Mittel, die wertvollen, leuchtenden Farben fließen und die Pigmente, ihre Brillanz und ihre Materialität zu Hauptakteuren werden zu lassen.

Auch die beiden Wandmalereien im Süd- und Nord-Raum der Galerie beziehen sich jeweils auf Manuskripte aus der Region des heutigen Mexiko.

Das Wandbild mit dem Titel *Burning of Idols* (4) im Süd-Raum basiert auf einer Zeichnung mit demselben Titel aus dem historischen Manuskript *Descripción de la Ciudad y Provincia de Tlaxcala* (1581–1584), das von Diego Muñoz Camargo, einem Mestizen – einer Person sowohl indigener amerikanischer als auch spanischer Herkunft – und Historiker aus Neuspanien, verfasst wurde. Das Manuskript betont die Rolle der Provinz Tlaxcala als Verbündete Spaniens und ihren Beitrag zum Fall des Aztekenreiches. Es verbindet traditionelle meso-amerikanische Bildstile mit europäischen Einflüssen. Die Zeichnung zeigt die Zerstörung von Bildern, Masken und religiösen Artefakten der Nahuatl-Gottheiten durch katholische Mönche im 16. Jahrhundert, kurz nach der spanischen Eroberung. Als Katholik und treuer Diener der spanischen Krone unterstützte Muñoz Camargo die Zerstörung dieser „Götzenbilder“, dennoch stellte er die Masken der Nahuatl-Gottheiten wie Quetzalcoatl und Ehecatl über den Flammen detailliert dar. Muñoz Camargos Bericht hält damit sowohl die präkoloniale Vergangenheit als auch deren Zerstörung und den Beginn eines neuen christlichen Zeitalters fest.

Das zweite Wandbild *Crocodile Skin of the Days* (5), das sich entlang einer Wand des Nord-Raums erstreckt, bezieht sich auf die Platten 39 und 40 eines *Tonalamatl* (Nahuatl für „Buch der Tage“), bekannt als der *Codex Borgia* (ca. 1300–1500). Dieser Codex ist einer der wenigen präkolonialen Kalender der indigenen Völker Mexikos, der die koloniale Zerstörung überstanden hat. *Crocodile Skin of the Days* (2024) basiert auf einem Bild aus dem historischen Kalender, das eine Reptilienhaut zeigt, in die Glyphen und Symbole für die 20 Tageszeichen und 13 Zahlen eingraviert sind. Diese sind auf verschiedene Weise kombiniert, um einen Zyklus von 260 Tagen zu bilden.

Seit einigen Jahren arbeite ich mit verschiedenen Versionen dieses Motivs. Die erste Version war eine kleine Aquarellzeichnung, die Teil meiner letzten Ausstellung, *das Haut-Ich* (2018), in der Galerie Barbara Wien war. Danach entwickelte ich das Motiv weiter – in Bodenplatten aus Holz für die Ausstellung *Amarantus* in Mexiko-Stadt (2021) und als Bodenmalerei in der aktuellen Ausstellung *Forgive Us Our Trespasses* im HKW in Berlin.

Im Nord-Raum der Galerie Barbara Wien erscheint *Crocodile Skin of the Days* in drei verschiedenen Formen: als Papierdrachen (6), fragmentiert in den Keramik- und Pappmaché-Reliefs (2; 8) und schließlich als Wandmalerei (5).

Im Nord-Raum ist außerdem eine Auswahl von Drucken aus der Serie *She Bends to Catch a Feather of Herself as She Falls* (7) zu sehen. Diese Arbeit habe ich ursprünglich für die Ausstellung *Ceremony (Burial of an Undead World)* 2022 im Haus der Kulturen der Welt in Berlin in Zusammenarbeit mit den Papierherstellern Gangolf Ulbricht und Ulrich Kühle in der Druckwerkstatt von Keystone Editions in Berlin entwickelt. Es war ein sehr interessanter Prozess mit mehreren Schritten, in denen ich die Motive in Blau, Rot und Gelb auf drei verschiedene, von Gangolf Ulbricht entwickelte Papiere druckte. Sobald die Drucke fertig waren, zerriss ich sie in kleine Stücke und zerhexelte sie zu winzigen Partikeln. Die zerkleinerten Drucke wurden dann wieder in den Papierbrei eingearbeitet, um neue Blätter herzustellen. Anschließend haben wir die entstandenen Blätter bei Keystone Editions erneut bedruckt. Das gedruckte Motiv greift Formen aus einer Serie von Drucken aus dem Jahr 2010 mit dem Titel *Coatlicue #1-3* auf. Diese beziehen sich auf eine monumentale Statue von Coatlicue, der aztekischen Mutter der Gottheiten. Die Statue ist vermutlich einige Jahrzehnte vor der spanischen Invasion entstanden und ein wichtiger Bestandteil der Sammlung des Nationalmuseums für Anthropologie in Mexiko-Stadt. In *She Bends to Catch a Feather of Herself as She Falls* erscheint Coatlicue als eine fragmentierte und dennoch majestätische Figur. Die zergliederte Erscheinung der vervielfältigten Gottheit erinnert an ihre zentrale und fruchtbare Stellung innerhalb der kosmologischen Matrix des aztekischen Glaubenssystems und der sozialen Ordnung.

Mariana Castillo Deball verfolgt in ihrer künstlerischen Praxis einen kaleidoskopischen Ansatz, indem sie zwischen Wissenschaft, Archäologie und bildender Kunst vermittelt und erforscht, wie diese Disziplinen die Welt beschreiben. Ihre Installationen, Performances, Skulpturen und redaktionellen Projekte entstehen aus der Neukombination verschiedener Sprachen – mit dem Ziel, die Rolle von Objekten in unserer Identität und Geschichte zu verstehen. Ihre Arbeiten sind das Ergebnis eines langen Forschungsprozesses. Dieser ermöglicht es ihr zu untersuchen, wie ein historisches Objekt als eine Version der Realität gelesen werden kann, die sich in ein vielstimmiges Panorama einfügt. Auf der Suche nach einem Dialog mit Institutionen und Museen, der über die zeitgenössische Kunst hinausgeht, arbeitet Castillo Deball mit ethnografischen Sammlungen, Bibliotheken und historischen Archiven zusammen.

Mariana Castillo Deball (geb. 1975 in Mexiko-Stadt) lebt und arbeitet in Berlin. Sie hat zahlreiche Stipendien und Auszeichnungen erhalten, darunter den ARCO Award (2015), den Preis der Nationalgalerie (2013), den ars viva-Preis (2009) und den Prix de Rome (2004). 2022 vertrat Castillo Deball Mexiko auf der 59. Biennale von Venedig. Sie hatte unter anderem Einzelausstellungen im Museu delle Culture, Mailand (2023), Pivo, São Paulo, Brasilien (2023), MUAC, Mexiko-Stadt (2021), Artium – Basque museum-Center of Contemporary Art, Araba (2021), Museum für Gegenwartskunst Siegen (2021), New Museum, New York (2019), Kunstinstituut Melly, Rotterdam (2019), Hamburger Bahnhof, Berlin (2014), CCA Glasgow (2013), Chisenhale Gallery, London (2013), Kunsthalle Sankt Gallen (2009), Stedelijk Museum, Amsterdam (2004).

Castillo Deball hat an zahlreichen Gruppenausstellungen teilgenommen, darunter *Forgive Us Our Trespasses/ Vergib uns unsere Schuld*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin (2024), *Spaces of Possibility*, Triennale Brügge (2024), *Ten Thousand Suns*, Biennale von Sydney (2024), *Mixed up with others before we even begin*, mumok, Wien (2022), *Undefined Territories. Perspectives on Colonial Legacies*, MACBA, Barcelona (2019), *Is this tomorrow?*, Whitechapel Gallery, London (2019), *Universal History of Infamy*, LACMA, Los Angeles (2017), Liverpool Biennale (2016), 32. Biennale von São Paulo (2016), *Storylines: Contemporary Art at the Guggenheim*, Guggenheim Museum, New York (2015), 8. Berlin Biennale (2014), *DOCUMENTA 13*, Kassel (2012).

1 **Paper Portal**
2024
Ortsbezogene Installation

2a **Vùjá de 1**
2b **Vùjá de 2**
2c **Vùjá de 3**
2d **Vùjá de 4**
2e **Vùjá de 5**
2f **Vùjá de 6**
je 2024
Keramik-Relief

3a **Contra Infantium Adustione 1**
3b **Contra Infantium Adustione 2**
3c **Contra Infantium Adustione 3**
3d **Contra Infantium Adustione 4**
je 2024
Aquarell auf Papier; gerahmt

4 **Burning of Idols**
2024
Ortsbezogene Wandmalerei

5 **Crocodile Skin of the Days**
2024
Ortsbezogene Wandmalerei

6 **Crocodile Skin of the Days**
2021
Siebdruck auf Pergaminpapier;
Holzstäbchen, Holzspindel
Edition 12

7a **She Bends to Catch a Feather
of Herself as She Falls 2 1**
7b **She Bends to Catch a Feather
of Herself as She Falls 2**
7c **She Bends to Catch a Feather
of Herself as She Falls 1 7**
7d **She Bends to Catch a Feather
of Herself as She Falls 7**
je 2022
Linoldruck auf handgeschöpftem
Papier; Unikart

8a **Déjà vu 1**
8b **Déjà vu 2**
8c **Déjà vu 3**
8d **Déjà vu 4**
je 2024
Papiermaché-Relief

