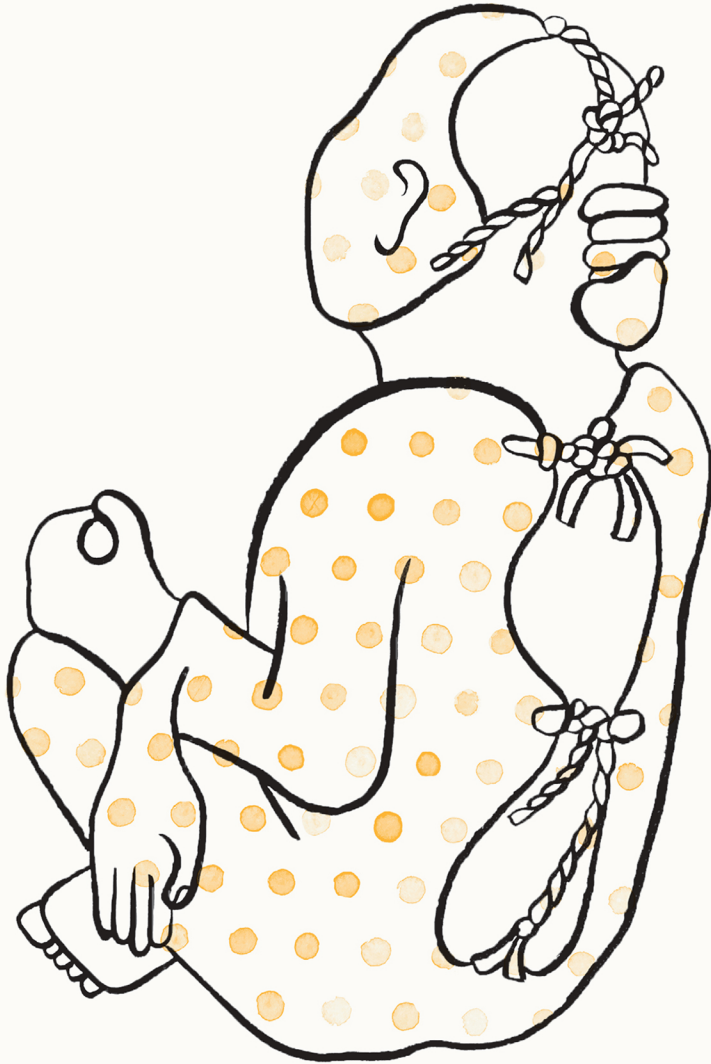




Mariana Castillo Deball

Amarantus



Mariana Castillo Deball

Amarantus



Vista de la exposición—View of the exhibition *Amarantus*, MUAC, UNAM, Ciudad de México—Mexico City, 2021. Foto—Photo: Oliver Santana



El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, UNAM
agradece el generoso apoyo de:

—

The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, UNAM,
thanks the generous support of:



Embajada
de la República Federal de Alemania
Ciudad de México

PATRONATO
MUAC

Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información

Nombres: Castillo Deball, Mariana, 1975- , autor. | Falcón, Tatiana, autor. | Hastings, Isadora, autor. | Lozano, Catalina, autor. | Martínez, Hubert, autor. | Anguamea, Elizabeth, traductor. | Fraga, Christopher, traductor. | Saldaña París, Daniel, traductor.

Título: Mariana Castillo Deball : Amaranthus / textos-texts, Mariana Castillo Deball, Tatiana Falcón, Isadora Hastings, Catalina Lozano, Hubert Martínez ; traducción-translation, Elizabeth Anguamea, Christopher Fraga, Daniel Saldaña París.

Otros títulos: Amaranthus.

Descripción: Primera edición = First edition. | Ciudad de México : Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Universitario Arte Contemporáneo : Editorial RM, 2021. | “Publicado con motivo de la exposición Mariana Castillo Deball. Amaranthus (16 de octubre de 2021 al 1 de mayo de 2022) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.” – Colofón. | Texto en español e inglés.

Identificadores: LIBRUNAM 2113671 (impreso) | LIBRUNAM 2113415 (libro electrónico) | ISBN (impreso) (UNAM) 978-607-30-5182-8 | ISBN (impreso) (RM) 978-84-17975-92-0 | ISBN (libro electrónico) (UNAM) 978-607-30-5184-2

Temas: Castillo Deball, Mariana, 1975- -- Exposiciones. | Arte e historia -- Exposiciones.

Clasificación: LCC N6559.C379.A4 2021 (impreso) | LCC N6559.C379 (libro electrónico) | DDC 760.092—dc23

Primera edición 2021—First edition 2021

D.R. © UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México

Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria, 04510, Coyoacán, Ciudad de México

MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo

Insurgentes Sur 3000, Centro Cultural Universitario, 04510, Ciudad de México

D.R. © de los textos, sus autores—the authors for the texts

D.R. © de la traducción, sus autores—the translators for the translations

D.R. © de las imágenes, sus autores—the authors for the images

ISBN UNAM 978-607-30-5184-2

Kurimanzutto S. de R.L. de C.V. Rafael Rebolgar 94,
col. San Miguel Chapultepec, 11850, Ciudad de México

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

—

All rights reserved.

This publication may not be photocopied nor reproduced in any medium or by any method, in whole or in part, without the written authorization of the editors.

Mariana Castillo Deball

Amarantus



You Have Time to Show Yourself Before Other Eyes [Tienes tiempo de hacerte presente a otros ojos], 2014. Lápida con bajorrelieve de jaguar—Tombstone with a jaguar bas-relief (Gran Plaza, Chichén Itzá, Yucatán), Posclásico temprano—Early Postclassic, 900–1200. Colección del—Collection of the Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México—Mexico City. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Vista de la exposición—View of the exhibition *Amarantus*, MUAC, UNAM, Ciudad de México—Mexico City, 2021. Foto—Photo: Oliver Santana [Cat. 22, 33]

Presentación 08

Foreword 10

—
Heinz-Peter Tempel

Atrapar el azar 12
Capturing Chance 26

—
Catalina Lozano

Vùjá de: más allá de los libros 40

Vújá de: Beyond Books 56

—
Mariana Castillo Deball

Mbo Xtá rídà Gente piel 134

Mbo Xtá rídà Skin People 138

—
Hubert Matiúwàa

El jardín del pintor 150

The Painter's Garden 182

—
Tatiana Falcón

La doble vida del Códice Azoyú 204

The Double Life of the Azoyú Codex 222

—
Mariana Castillo Deball

Isadora Hastings

Semblanza 233
Biographical Sketch

Catálogo 235
Catalog

Créditos 238
Credits

Presentación

Con la exposición *Amarantus* en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM, en la Ciudad de México, Mariana Castillo Deball presenta una muestra de su obra que no sólo coincide con el marco del 500 aniversario de la caída de Tenochtitlan, sino que también da cuenta de la amistosa relación cultural entre México —su país de origen y el entorno para el desarrollo de su pensamiento y creación artísticas— y Alemania.

Las complejas discontinuidades históricas de este país, sus testigos presentes y su interpretación son la base de la obra de Castillo Deball, sin importar su lugar de residencia. La artista explora cómo estos testigos son reinterpretados en otros tiempos y culturas, se sitúan en otros contextos y cómo se apropiaron de ellos. Actualmente, la práctica de Castillo Deball se desarrolla en distintos lugares y ha sido galardonada con múltiples premios de arte a nivel internacional. En 2013, recibió el Premio de la Galería Nacional en Berlín; una parte del reconocimiento consistió en el montaje de la exposición *Parergon* en el Museo Hamburger Bahnhof, la cual no sólo consistió en una muestra de la obra de la artista, sino que fue concebida *in situ* a partir de las características y la historia del recinto. En su práctica, Castillo Deball une ciencia, arqueología y artes visuales y, en esta exposición, esta estrategia permitió comprender cómo los objetos, los lugares históricos y su interpretación contemporánea son fundamentales para forjar nuestra identidad y cómo su recepción es distinta en función del espectador. Una recepción que se hace presente a través de su recontextualización y remisión al pasado, porque el contexto temporal ilumina nuestra percepción del presente.

Con esta exposición en Berlín, la artista trasladó al entorno alemán el pensamiento que adquirió en México y contribuyó a la autorreflexión de nosotros los alemanes. ¿Qué mejor contribución se puede hacer a la amistad entre México y Alemania?

Me complace que Castillo Deball haya encontrado el núcleo de su obra en Berlín y que comparta sus reflexiones sobre el conocimiento humano a estudiantes alemanes y europeos en la Escuela Técnica Superior de Münster.

Así, *Amarantus* nos ofrece un panorama sobre la obra de la artista, en donde se reflejan tanto diversas facetas como la experiencia de una mexicana en Alemania. Sirva esta muestra en el MUAC para abrir otros horizontes a los espectadores.

Excmo. Sr. Heinz-Peter Tempel
Embajador de la República Federal
de Alemania en México

Foreword

Mariana Castillo Deball's exhibition *Amarantus* at the UNAM's Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) in Mexico City not only coincides with the 500-year anniversary of the fall of Tenochtitlan, but also demonstrates the amicable cultural relationship between Mexico—Castillo Deball's birthplace and the milieu in which her artistic thought and creativity first developed—and Germany.

Regardless of where she currently resides, Castillo Deball's work is grounded in the complex historical discontinuities of her home country, its present witnesses, and the ways it has been interpreted. The artist explores how these witnesses have themselves been reinterpreted in different eras and cultures, how they have been situated in other contexts, and how they have been appropriated. At present, Castillo Deball's practice continues to evolve in different places, and she has been awarded several international art prizes. In 2013, she received the Preis der Nationalgalerie in Berlin. Part of the award consisted in the solo exhibition *Parergon* at Hamburger Bahnhof. This project entailed more than a straightforward selection of the artist's previous work: the show was conceived in situ as a dialogue with the history and the characteristics of the exhibition space. Castillo Deball's practice combines science, archaeology, and the visual arts, and in *Parergon* such a strategy made it possible to understand both how objects, historic places, and their contemporary interpretations are fundamental constituents of our identities, and how their reception varies for different spectators. Such reception is made present through its recontextualization and its referral to the past, because the temporal context illuminates our perception of the present.

With her Berlin exhibition, Mariana Castillo Deball shared some of what she had learned in Mexico and contributed to a moment of self-reflection among the German public. What better

contribution to the friendship between Mexico and Germany could there be? I am delighted that Castillo Deball found the core of her work in Berlin, and that she shares her reflections on human knowledge with German and European students at FH Münster.

Amarantus thus offers us a panorama of the artist's body of work, reflecting some of its many facets as well as the experience of a Mexican in Germany. May this exhibition at the MUAC likewise serve to broaden its viewers' horizons.

H. E. Mr. Heinz-Peter Tempel
Ambassador of the Federal Republic
of Germany in Mexico

Atrapar el azar

Catalina Lozano



El dónde estoy va desapareciendo [*The Where I Am Is Vanishing*], 2011. Vista de la instalación en—
Installation view at *ILLUMInazioni*, exhibición de arte internacional 54—*ILLUMInations*, 54th International
Art Exhibition, Bienal de Venecia—Venice Biennale, 2011. Foto—Photo: Giovanni Pancino [Cat. 10]

Amarantus presenta una selección significativa de la obra de Mariana Castillo Deball, quien, en los últimos 20 años, ha conformado un vasto cuerpo de trabajo que se inserta en los intersticios entre ciencia, narración, ficción, las artes visuales y su relación con las maneras en que la historia precolonial mexicana ha sido apropiada e investigada. La artista se ha acercado a las ciencias, la literatura y la tecnología, y para ello ha colaborado con museos e instituciones —muchas veces ajenas al arte contemporáneo. La palabra *amarantus*, que da nombre a la exposición, proviene del griego *Αμάρανθος* y designa a una flor que nunca muere, representa la persistencia de esos “objetos incómodos” que Castillo Deball hace evidentes en sus aproximaciones históricas y que nos siguen hablando en el presente.¹

Los trabajos reunidos en la exposición corresponden a cuerpos amplios de obra que se relacionan entre sí a través de intereses comunes que permean la producción de la artista; la noción de ciencias diagonales de Roger Caillois, el concepto nahua *ixiptla*, la producción y el consumo de los llamados “objetos culturales” y las diferentes formas de articulación del espacio-tiempo son algunos de los ejes que permiten estructurar una visión integral de su quehacer. Si bien estos nodos temáticos no estructuran la espacialización de la exposición, ofrecen pistas para abordar los contenidos y las síntesis formales de cada uno de sus proyectos.

Ciencias diagonales

Una referencia importante en el trabajo de Castillo Deball es la noción de “ciencias diagonales”, una aproximación a la producción de conocimiento propuesta por Roger Caillois. Es decir:

una forma de análisis y exégesis que unía un método culto de comparación con un imperativo surrealista de reunir fenómenos aparentemente desconectados [...] El método comparativo le permitió a Caillois seguir un gusto sumamente surrealista por la paradoja y el *rapprochement* que buscaba perturbar ontologías establecidas —como las que distinguen a los humanos de los

1— Para saber más del título de la exposición, ver el ensayo “*Vùjá de: más allá de los libros*”, de Mariana Castillo Deball, incluido en este volumen, p. 40.

insectos— y, a través de una forma de encuentro inesperado, abrir nuevas perspectivas de investigación.²

Esta descripción resume algunas actitudes desde las que Castillo Deball aborda sus proyectos, así como los procesos que acompañan la materialización de sus piezas, intrínsecamente relacionados entre sí, en la medida en que evolucionan de forma paralela a preocupaciones de orden conceptual. Las conexiones que las ciencias diagonales favorecen, y que no han sido establecidas por las ciencias homologadas dentro de instituciones académicas, permiten transitar un territorio indefinido entre diferentes campos del conocimiento y evadir las definiciones estables para propiciar una relación de extrañamiento con sus intereses de investigación “que implica[n] una oscilación entre entender y no entender”,³ una especie de distancia afectiva que diferencia radicalmente su labor artística de otras estrategias de aprehensión de la realidad.

Azar

El azar ha desempeñado un papel importante en la obra de Castillo Deball, quien lo ha utilizado como metodología para aproximarse a los objetos marginados —en ocasiones, concebidos como retazos de un conocimiento hegemónico— dentro de las colecciones históricas y etnográficas. El azar —producto del tiempo transcurrido, la erosión, la fragmentación y las intervenciones humanas— determina en gran medida la forma en que aprendemos a describir el mundo y los relatos que elaboramos sobre él. De esta forma, lo anecdótico se convierte en una forma de acercarse a lo excepcional.

En *Institute of Chance [Instituto del azar]* (2004), la artista trabajó con “restos del sistema de clasificación”, fotografías no identificadas dentro del archivo del Instituto de Historia Social de Ámsterdam, que sirven como receptáculos de ficciones e

2— Donna Roberts, “Roger Caillois’s ‘Diagonal Science’: surrealist method as a model of interdisciplinarity”. https://www.academia.edu/33820547/Roger_Caillois_Diagonal_Science_surrealist_method_as_a_model_of_interdisciplinarity. Traducción de la autora.

3— Mariana Castillo Deball en conversación con Antonella Berutti sobre la exposición *Figures Don't Lie but Liars Can Figure*, Pinksummer, Génova, Italia, 2011.

interpretaciones porque no están catalogadas o contextualizadas. Castillo Deball distribuyó diferentes selecciones de copias de estas fotografías de manera aleatoria a diferentes personas en Ámsterdam, acompañadas de un boleto de lotería y una carta escrita por un personaje ficticio: el anarquista Jan Huygens. De este modo, se activaba el potencial discursivo de las imágenes, pero renunciando a controlar por completo su devenir.

Por otro lado, el azar ha determinado la forma en que la arqueología ha dado con sus “hallazgos” y, a la vez, ella misma ha sido objeto de un sinnúmero de situaciones azarosas, como saqueos, robos y falsificaciones, lo que ha alimentado un mercado fascinado por la otredad. Los relatos, las especulaciones y evidencias que arrojan estos casos anómalos permiten develar aspectos que dialogan con otros sistemas de investigación, clasificación, reproducción y exhibición. La arqueología, como producción científica, está conectada a procesos y literaturas que alimentan tanto discursos oficiales como marginales.

Objetos incómodos

El devenir azaroso de los testimonios materiales termina por generar lo que conocemos como “objetos incómodos”,⁴ que desde su posición particular cuestionan la historia oficial y las entidades que la validan. Para acercarse a ellos, Castillo Deball trabaja con las instituciones que los resguardan o las personas que los estudian y, de este modo, los aborda no sólo desde su contenido, sino interrogando su materialidad, sus devenires, versiones, reproducciones y sustitutos.

La obra *El dónde estoy va desapareciendo* (2011) aborda el *Códice Borgia*⁵ —un manuscrito precolonial que contiene un almanaque nahua o *tonalamatl* (*tonal*, día; *amatl*, papel)— a partir de su condición de objeto incómodo. En un primer momento, el complejo relato sobre los tránsitos y las derivas de este objeto se narra en un dibujo que retoma las formas del códice original, plasmado sobre un papel plegado con forma de acordeón que

4— Aunque en *Amarantus* no se presenta ningún trabajo vinculado al proyecto *Uncomfortable Objects* (2011–2012) de Castillo Deball, utilizo el término porque permite explicar su aproximación particular a la cultura material.

5— También conocido como *Codex Borgianus*, *Manuscrit de Veletri* o *Códice Yohualli Ehecatl*.

tiene las dimensiones aproximadas del manuscrito precolonial. En un segundo momento, un video recorre la reinterpretación del códice, mientras éste toma la palabra para contar su propia historia en los idiomas que forman parte de su biografía: desde el náhuatl hasta el italiano, el castellano y el alemán.

La biografía del *Códice Borgia* comienza por su génesis material, a partir del desollamiento de un venado cuya piel se convierte en el soporte de su narración. Más tarde, durante la Colonia, el códice fue considerado un objeto sacrílego por las autoridades de la Nueva España y fue condenado a la hoguera, pero fue presuntamente salvado del auto de fe en 1762. Según Alexander von Humboldt, perteneció a la familia Giustiniani y llevó una vida silenciosa, escondido en los anaqueles de una húmeda biblioteca europea. Décadas más tarde, el códice fue donado por Stefano Borgia a la Biblioteca del Vaticano, en donde continúa resguardado. Mediante el gesto de la autonarración de la historia del objeto, Castillo Deball propone una subversión de la relación entre sujetos y objetos, reconociendo la agencia de los últimos para transformar a los primeros. En *El dónde estoy va desapareciendo* confluyen diferentes cronotopos que atraviesan la improbable biografía de un objeto de relevancia central para comprender la cosmogonía mesoamericana y sus modos de calendarización.

Para Castillo Deball, “los objetos incómodos son constantemente borrados, reemplazados, neutralizados y destruidos para darle cabida a cosas nuevas, pero esta desaparición nunca se completa del todo; estamos rodeados cada vez más de cosas, cuasi-cosas, fragmentos, distorsiones e híbridos”.⁶ A partir de esta idea, la artista se interesa por los objetos que las tecnologías de reproducción arrojan a partir de “originales”. Estas reproducciones terminan por convertirse en una suerte de sombra o negativo que cuentan con un devenir propio. En ocasiones, estos residuos o subproductos de las investigaciones arqueológicas han cobrado un lugar central en las reflexiones de la artista. Un ejemplo es su aproximación al trabajo del arqueólogo británico Alfred Maudslay, quien, para “atrapar” relieves encontrados en sitios mayas a finales del siglo XIX y principios del XX, utilizaba una masa de papel mojado y exprimido —técnica conocida como

6— Mariana Castillo Deball, *Uncomfortable Objects*, Zúrich, Museum Haus Konstruktiv, 2012, p. 26. Traducción de la autora.

paper squeeze— que se convertía en un negativo del original al presionarlo sobre éste. En la actualidad, algunos de estos moldes son el único testimonio de la existencia de sus “positivos”, desaparecidos por saqueo o destrucción. Fue a través del archivo del artista escocés Eduardo Paolozzi que Castillo Deball encontró documentación de la exposición *Lost Magic Kingdoms and Six Paper Moons from Nahuatl* [*Reinos mágicos perdidos y seis lunas de papel del náhuatl*] (1985), en la que Paolozzi rescató objetos de las bodegas del Museum of Mankind en Londres (hoy en el British Museum), entre ellos los moldes de Maudslay, que fueron el punto de partida para el desarrollo de *Jaguar Storage* [*Almacenamiento jaguar*], *Papantla Storage* [*Almacenamiento Papantla*] y *Hieroglyph Storage* [*Almacenamiento de jeroglifos*] (todas de 2014):⁷ conjuntos de negativos y reproducciones en yeso de facsímiles, fragmentos, falsificaciones u objetos cuya clasificación ha mutado, encontrados en las colecciones mesoamericanas del Ethnologisches Museum de Berlín. Para su realización, Castillo Deball colaboró con los talleres de reproducción de los museos estatales de esa ciudad (*Gipsformerei*).⁸

La técnica del papel exprimido ha sido trasladada por la artista para aplicarse sobre objetos de otra naturaleza, como árboles o superficies urbanas. La apropiación rudimentaria de este procedimiento permite a Castillo Deball valorar la agencia de los objetos⁹ y pensar, desde su materialidad, la forma en que la arqueología y la etnografía buscan capturarlos —al tiempo que ellos registran nuestra historia y nos cautivan.

Para el antropólogo James Clifford, en el museo moderno, las colecciones son mostradas como si “el mundo objetivo nos fuese dado como tal, no producido, y entonces las relaciones históricas de poder en el trabajo de adquisición se ocultan. La *producción*

—

7— Estas obras también forman parte del proyecto *You Have Time to Show Yourself Before Other Eyes* [*Tienes tiempo de hacerte presente a otros ojos*], producido para la 8ª Bienal de Berlín en 2014 que, a su vez, se inscribe en el cuerpo de trabajo de largo aliento titulado *What We Caught We Threw Away, What We Didn't We Kept* [*Lo que agarramos lo tiramos; lo que no, lo conservamos*] (2011–2014).

8— En la exposición en el MUAC se forma una constelación entre estas piezas y una lápida con bajorrelieve de jaguar (900–1250) proveniente de Chichén Itzá, así como una reproducción de un *frottage* hecha por Merle Greene Robertson en el templo de los jaguares del mismo sitio arqueológico en los años noventa. También se incluye un dibujo de Eduardo Paolozzi, un estudio para un bajorrelieve, proveniente de la colección del Museo de Arte Carrillo Gil.

9— Una noción ampliamente desarrollada por el antropólogo Alfred Gell.

de significado en la clasificación y exposición del museo se mitifica como *representación* adecuada. El tiempo y el orden de la colección borra el trabajo social concreto de su producción”.¹⁰ En ese proceso, a los objetos se les niega su agencia, pero ésta persiste y se reafirma en sus tránsitos a través del tiempo y el espacio.

Los objetos incómodos hacen preguntas desde las bodegas de los museos, desde las bibliotecas, repositorios o archivos históricos. Su autenticidad y sus usos no les permiten “hablar” de la historia de su aparición ni de la desaparición de otros objetos de los que son sucedáneos. Por esta y otras razones, actualmente los museos etnográficos y arqueológicos en el mundo se enfrentan al reto de reactualizar los discursos sobre los orígenes coloniales de sus colecciones. A menudo, esta labor fundamental se reduce a pequeños gestos de restitución de objetos, los cuales no satisfacen la demanda de quienes pugnan por que la historia sea reconocida y sus consecuencias asumidas.

La antropóloga y curadora Clémentine Deliss se pregunta: “¿Qué significa experimentar con colecciones que han sido embargadas en estructuras institucionales directamente fundadas en relaciones históricas y legislativas con el colonialismo?”.¹¹ Esta pregunta implica un compromiso para abordar las colecciones más allá de los marcos que limitan la discusión a la reflexión sobre los patrimonios nacionales, que dejan a un lado las implicaciones afectivas del expolio. De cierto modo, la pregunta sobre la restitución se vuelve cada vez más urgente e impostergable.

La mayoría de los códices precoloniales y coloniales conocidos reside hoy en Europa, lejos de donde fueron originados. Es el caso del *Códice Humboldt Fragmento 1/Azoyú Reverso 2* del cual se conocen dos secciones: el fragmento denominado *Azoyú Reverso 2*, resguardado en la biblioteca del Museo Nacional de Antropología (MNA), en la Ciudad de México; y el *Fragmento Humboldt 1*, en la biblioteca estatal Preussischer Kulturbesitz Berlín, Alemania. El documento en su totalidad registra la tributación del Reino de Tlachinollan en Tlapa, La Montaña de

10— James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge y Londres, Harvard University Press, 1988, p. 220. Traducción de la autora.

11— Clémentine Deliss, *The Metabolic Museum*, Berlín, Hatje Cantz, 2020, p. 87. Traducción de la autora.

Guerrero, a Tenochtitlan, entre 1486 y 1522. En colaboración con la organización Cooperación Comunitaria, Castillo Deball realizó una reinterpretación del códice a partir de un mural de tierra sin cocer, elaborado junto con los miembros de la comunidad de La Montaña. Esta obra se instaló en la misma localidad. Ante la imposibilidad de restituir el original, este trabajo procura brindarle un sentido directo al contenido del códice y a los objetos, a través de formas afectivas de restitución y discusiones sobre la relación de los habitantes de una geografía con poderes externos, que siguen siendo vigentes.¹²

Ixiptla

Aunque durante la Colonia el término nahua *ixiptla* se entendía como una referencia a las “imágenes religiosas”, hoy sabemos que el concepto engloba la materialización de una energía en diferentes formas, tanto humanas como no humanas. Estas “encarnaciones” surgen a partir de procesos de elaboración con materiales específicos, que hacen posible esta transferencia de entidades: “tanto los seres humanos que son los representantes del dios durante los rituales o bien las esculturas de semillas o palo que reunían los atributos que correspondían a cada divinidad eran *ixiptla*”.¹³ *Ixiptla* es una imagen y un representante, pero también una presencia. El término se compone de las raíces *xíp* (piel, recubrimiento) e *ix* (ojos, rostro, algo que está en la superficie de un ser consciente, de ahí la presencia).¹⁴ La noción ha sido retomada por Mariana Castillo Deball en la última década como punto de partida para pensar a través de las imágenes, en los objetos y las tecnologías que los producen. Es un concepto

12— En *Amarantus* se presenta una versión de esta pieza. Otra versión en barro cocido será instalada en la sala mesoamericana del Humboldt Forum de Berlín, que acogerá las colecciones arqueológicas del museo etnológico de Dalhem. Para más información sobre este proyecto, ver la conversación entre Mariana Castillo Deball e Isadora Hastings en este volumen, p. 204.

13— Emilie Carreón Blaine, “Un giro alrededor del *ixiptla*,” *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción*, Linda Báez Rubí and Emilie Carreón Blaine (eds.), México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2014, p. 266. <http://www.ebooks.esteticas.unam.mx/items/show/20>.

14— Diana Magaloni Kerpel, *Los colores del Nuevo Mundo: artistas, materiales y la creación del Códice Florentino*, México, UNAM/Getty Research Institute, 2014.

que permite pensar los objetos en su especificidad histórica y en relación con el presente para reconocer su presencia-agencia.¹⁵ En ese sentido, uno de los proyectos más significativos fue la exposición *In tlilli in tlapalli* [*La tinta negra, los colores*] (2018), desarrollada en colaboración con las historiadoras del arte Diana Magaloni y Tatiana Falcón, presentada en el Museo Amparo de la ciudad de Puebla. A partir de la extensa investigación de Magaloni sobre el *Códice Florentino*,¹⁶ que ha revelado “la relación entre los procesos creativos, la naturaleza de los materiales usados y el contenido de sus imágenes y textos de manera que podamos abrir la puerta a la historia silenciosa de los nahuas que participaron en su creación junto a Fray Bernardino de Sahagún”.¹⁷

Magaloni considera que “la complejidad de este concepto [*ixiptla*], entre ‘representación’ y ‘presencia con un punto de vista propio’ puede aplicarse a las imágenes del *Códice Florentino*”.¹⁸ Mariana Castillo Deball reunió documentos y muestras de colores hechos a partir de minerales y vegetales, así como pinturas murales en las que retomó aquellas *ixiptlahuan* producidas por los *tlacuiioque*¹⁹ en el *Códice Florentino*. Este registro híbrido hizo evidentes dos formas muy diferentes de entender la imagen: por un lado, la de la tradición occidental moderna colonial y, por otro, la complejidad de la agencia de los *ixiptlahuan*. El proyecto también incluía el *Jardín de plantas y minerales* (2018), desarrollado en colaboración con Tatiana Falcón, que reúne materias primas con las que se elaboraron los colores del código —elementos que, además, están profundamente relacionados con las imágenes que creaban. Este último se reconstruyó para su presentación en uno de los patios interiores del MUAC.

A partir de la reflexión sobre la importancia de la noción de *ixiptla* como piel, aparecen también en una serie de acuarelas en

15— *Ixiptla* es también un término central para Castillo Deball en su labor editorial. Desde 2014, la artista edita *Ixiptla*, una revista sin periodicidad fija, en la que recoge muchos de los intereses que rodean su obra con una aproximación extradisciplinaria a la producción de conocimiento.

16— También conocido como *Historia general de las cosas de la Nueva España*.

17— Magaloni Kerpel, *op. cit.*, p. 6.

18— *Ibid.*, p. 12.

19— *Ixiptlahuan*, plural de *ixiptla* y *tlacuiioque*, plural de *tlacuiilo*, escribanos-pintores nahuas.

las que se representa a la divinidad mexicana Xipe Totec, que viste la piel de un desollado. Todas estas reinterpretaciones provienen de versiones de la imagen del dios encontradas en colecciones fuera de México.

Por otro lado, Castillo Deball ha abordado la representación cartográfica de la época colonial temprana en una serie de obras que funcionan como grandes imprentas, en las que el piso del espacio expositivo conforma un gran negativo —con la imagen invertida del original del que abrevan— de su potencial impresión.²⁰ En esta exposición, el interés de la artista por las representaciones espaciales del tiempo se manifiesta en *Cocodrilo piel de los días* (2021), una obra que presenta una interpretación de las láminas 39 y 40 del *Códice Borgia*, en las que aparece un *tonalamatl* dentro de la piel de un reptil que envuelve una escena de sacrificio.²¹

Asimismo, en la obra de Castillo Deball, la cuenta nahua de los días (*tonalpohualli*) ha ocupado un lugar importante para explorar las formas de conceptualizar el espacio-tiempo. En la cosmogonía mesoamericana, el *tonalpohualli* describe el ciclo de 260 días que corresponden a la sucesión de 20 periodos de 13 días, cada uno regido por una energía (I-Cocodrilo, II-Viento, III-Casa, etcétera): “Este sistema es la base de la cronología nahua, y llevaba por nombre *tonalpohualli* ‘cuenta del *tonalli*’, este último ‘una irradiación lumínico-calórica’”.²² *Tonalpohualli* (2018) retoma la organización de esta cuenta cosmológica de los días y la despliega en el espacio a partir de 20 secciones de metal pintadas con los colores del *tonalpohualli*: rojo para el norte; azul para el sur; verde para el este, y amarillo y blanco para el oeste.

—

20— Mariana Castillo Deball ha utilizado la misma técnica, en las que las piezas que componen el suelo son la matriz para la impresión de la imagen que forman a gran escala, para la realización de dos mapas, dos representaciones híbridas (en las que conviven idearios nahuas y europeos) de México-Tenochtitlan: *Nürnberg Map of Tenochtitlan* (2013) y *Vista de ojos* (2014), una versión del que se conoce como Mapa de Uppsala. Su interés en los mapas de la época colonial temprana también se manifestó en *Mapa de Teozacoalco* (2019), un suelo de marquertería que interpreta el mapa de esa localidad de Oaxaca comisionado por la corona española, ca. 1580.

21— Para una descripción detallada de la lámina, ver Ana Díaz Álvarez, *El maíz se sienta para platicar: códices y formas de conocimiento nahua, más allá del mundo de los libros*, México, Bonilla Artigas Editores, 2016, pp. 40-43.

22— Ana Díaz, “La cuenta de los días. La cuenta del tiempo entre los grupos del México Central, o el llamado Calendario Azteca”, *Revista de la Universidad*, marzo, 2018, p. 87.

una de estas tiras metálicas tiene 13 perforaciones. Las 20 tiras están unidas entre sí por juntas de madera que corresponden a cada uno de los días, hasta completar los 260.

Libros

Davi Kopenawa se refiere a los libros, objetos ajenos a la cultura yanomami, como “pieles de imágenes”, y al papel como “piel de papel”. Para él, en la piel de papel las palabras se escapan y viajan lejos de donde surgieron. Por otro lado, en la cosmogonía indígena mesoamericana, el papel es utilizado no sólo como soporte de los manuscritos, sino también para la elaboración de objetos rituales y ornamentales. El acto ritual de desollar al animal cuya piel servirá de soporte a un manuscrito implica una transmutación que arrastra el sentido de la piel como recubrimiento hacia el papel como soporte.

Castillo Deball ha trabajado con libros y alrededor de su significación de forma consistente. En *The Wall and The Books. 987 Words Stolen from a Library* [*La muralla y los libros. 987 palabras robadas de una biblioteca*] (2002), la artista extrajo las palabras que componen el relato “La muralla y los libros”, de Jorge Luis Borges, de diferentes libros de la biblioteca de la Jan van Eyck Academie en Maastricht. En este relato, Borges cuenta cómo el emperador chino Shih Huang Ti intentó recomenzar la cuenta de la historia a partir de su mandato, ordenando la quema de todos los libros que existieran, y buscó proteger su imperio al construir la Gran Muralla: “la muralla en el espacio y el incendio en el tiempo fueron barreras mágicas destinadas a detener la muerte”; además, el emperador estableció un idioma imperial para dar “su nombre verdadero a las cosas”.²³ Estos nudos en los que se evidencian momentos de definición del espacio-tiempo aparecen en otros proyectos de Mariana Castillo, sobre todo en los relacionados con el *tonalpohualli* y *tonalamatl*, ya mencionados.

¿Cómo se fija y se distribuye la cultura o una interpretación de ésta en la actualidad? ¿Cuáles son las manifestaciones materiales de sus paradigmas epistemológicos? En *Falschgesichter* (2008), Castillo Deball retoma las imágenes de *Exotische Masken*

23— Jorge Luis Borges, “La muralla y los libros”, en *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza, Biblioteca Borges, 1997, pp. 11–12.

[*Máscaras exóticas*], un libro publicado en Alemania en 1953. Las máscaras, como piezas de interés etnográfico, se han convertido en objetos idóneos donde proyectar todo tipo de fantasías, pero también en representantes descontextualizados de un “todo abstracto”²⁴ definido como “cultura X”. Las “máscaras exóticas” en *Falschgesichter* son reinterpretadas con pliegues que retoman su estructura visual en un papel que conserva las descripciones del libro original. De esta manera, el peso del lenguaje en la creación de un otro consumible cobra peso ante la ausencia de la imagen o una presencia a la cual mirar a los ojos.

En otros proyectos, como *Do Ut Des* (2008 a la fecha), Castillo Deball continúa con su reflexión sobre el consumo de la cultura a través de los libros, retomando la colección El Mundo de los Museos de la editorial argentina Códex, en la que cada volumen está dedicado a un museo. La artista interviene estos libros que aparecen consumidos, carcomidos: se muestran como piezas etnográficas que, en este caso, se reflejan en el espejo de la imagen del mundo que contribuyen a crear. Castillo Deball a menudo los muestra abiertos por su doble página central, dedicada a un collage en el que obras de determinado museo se ponen en relación con la escala humana, recreando la relación entre objeto y sujeto paradigmática de los museos. Los espectadores de *Do ut des* se encuentran así con otros sujetos que, a su vez, se enfrentan con un objeto expuesto.

El tiempo en el espacio y el espacio en el tiempo

Tanto la arqueología como la paleontología se basan en la excavación de materiales enterrados que revelan información sobre el pasado. Esta metodología proporciona un imaginario específico de la relación espacio-tiempo y se presta para dibujar analogías aplicables a la ciencia, la narrativa y la psique.

Mientras la arqueología se ocupa de un tiempo humano, la paleontología —y más aún la geología— sobrepasa ampliamente el tiempo en el que la conciencia humana ha producido objetos e imágenes del mundo con las tecnologías que ha desarrollado. En *Hipótesis de un árbol* (2016), Castillo Deball explora y combina las teorías, divergentes, con las que estas ciencias y los

24— Clifford, *op. cit.*, p. 220.

datos genéticos conciben el tiempo: “La estructura en espiral de bambú se basa en un árbol filogenético que diagrama las relaciones evolutivas entre varias especies biológicas basándose en similitudes y diferencias en sus características físicas o genéticas. De cada una de las 56 ramas exteriores cuelga un *frottage* de sedimentos fósiles que representa a una especie”.²⁵ Como en *Tonalpohualli*, la representación del tiempo toma de nuevo una espacialidad singular. Mientras en la primera se asocia con un tiempo sagrado y cíclico, aquí evoca un tiempo lineal, evolutivo. Ambos exceden, a su manera, la escala humana.

La mayoría de los *frottage* que componen *Hipótesis de un árbol* fueron realizados en un enorme yacimiento de la región de Cariri (estado de Ceará), en el noreste brasileño. La técnica de *frottage* utilizada por Castillo Deball es otra estrategia para “atrapar” objetos desarrollada por la arqueóloga Merle Greene Robertson (1913–2011), quien documentó decenas de sitios arqueológicos mayas en México y Guatemala a través de la frotación de tinta sobre un papel ligeramente húmedo —el cual adopta la forma de, por ejemplo, una estela.

El interés de Castillo Deball por cuestiones científicas tiene mucho que ver con interrogar los paradigmas de observación y, como en el caso de Caillois, con perturbar ontologías que se consideran estables. El video *Blackboxing [Cajaneigrizar]* (2005) plantea el hecho —elaborado en gran parte por Bruno Latour—,²⁶ de que “paradójicamente, entre más éxito tienen las ciencias y la tecnología, más opacas y oscuras se vuelven”.²⁷ Esta opacidad es la que, en gran medida, les permite triunfar y tomar control de las representaciones más extendidas de la realidad. Sin embargo, para Castillo Deball, la relación del tiempo y la memoria con lo material toma también en cuenta otras tecnologías para inscribir los relatos que éstas acogen; por ejemplo, la cerámica. En *¿Quién medirá el espacio, quién me dirá el momento?* (2015) una colaboración con el taller de cerámica Coatlicue en Atzompa y el

25— Descripción tomada del portafolio de la artista.

26— Bruno Latour, *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*, Cambridge y Londres, Harvard University Press, 1999, p. 304.

27— Sacado de Mariana Castillo Deball, *Blackboxing* (2005), video, 23 min. Éste es un fenómeno que, a su manera, había comentado el filósofo Vilém Flusser al acercarse a la cámara fotográfica y los programas tecnocientíficos empaquetados en ella.

Colectivo 1050° de Oaxaca—, abordó la relación que una comunidad específica tiene con su herencia material, sobre la que la arqueología ha impuesto ciertas categorías y las formas en que dicha herencia es redistribuida. Partiendo de una observación colectiva de la colección del Museo Rufino Tamayo en Oaxaca, se crearon dos relatos en los que se imagina la historia del origen del universo, uno en un día y el otro en 100 años. Estos tiempos cosmogónicos se articulan con otras narrativas sobre la cotidianidad de las ceramistas.

A través de la colaboración y la relación con múltiples formas de conocimiento, la obra de Castillo Deball aborda preocupaciones que abarcan diversas escalas de observación, incluso dentro de un mismo proyecto. La manera en que su práctica cobra forma evoluciona en sintonía con los relatos que encuentra en sus objetos de estudio. De esta manera, la artista ha conformado un cuerpo de obra a partir de una materialidad específica y coherente. Las metodologías con las que trabaja son cruciales para comprender sus proyectos, puesto que estructuran la emergencia de *las formas* y su manera de entretrejerse con los discursos. *Amarantus* recoge maneras de hacer y pensar, de ver y no entender, para poner en evidencia cómo se articulan las dimensiones espaciotemporales en cuerpos de trabajo, relevantes en la manera de mirar al pasado desde el presente.

Capturing Chance

Catalina Lozano



You Have Time to Show Yourself Before Other Eyes [*Tienes tiempo de hacerte presente a otros ojos*], 2014.
Vista de la instalación en la—Installation view at the 8a Bienal de Berlín de Arte Contemporáneo—8th
Berlin Biennale for Contemporary Art, Berlín—Berlin, 2014. Foto—Photo: Anders Sune Berg [Cat. 22]

Amarantus presents a substantial portion of the work of Mariana Castillo Deball, who, over the past 20 years, has created a vast body of work that situates itself at the intersections of science, narrative, fiction, visual art and their relationship with the ways in which Mexico’s precolonial history has been appropriated and investigated. The artist has engaged with science, literature, and technology, and in so doing, has collaborated with museums and institutions, many of which are unrelated to contemporary art. The word *amarantus*, which provides the title of the exhibition, derives from the Greek ἀμάρανθος and names a flower that never dies. It represents the persistence of those “uncomfortable objects” that Castillo Deball makes evident through her engagement with history, and which continue to speak to us in the present.¹

The pieces in the exhibition are drawn from extensive bodies of work that are interrelated through common interests that pervade the artist’s work: Roger Caillois’s notion of diagonal sciences, the Nahuatl concept of *ixiptla*, the production and consumption of so-called “cultural objects,” and the different ways of articulating space and time are standpoints that allow us to gain a comprehensive view of her work. Although these thematic nodes do not reflect the exhibition’s spatial layout, they do offer clues for understanding the contents and formal syntheses of each of her projects.

Diagonal Sciences

An important point of reference for Castillo Deball’s work is the notion of “diagonal sciences,” an approach to the production of knowledge proposed by Roger Caillois. This entails

a form of analysis and exegesis that brought together a scholarly method of comparison with a surrealist imperative to draw together apparently irreconcilable phenomena. [...] The comparative method enabled Caillois to pursue a highly surrealist taste for paradox and *rapprochement* that was intended to disturb given ontologies—such as those distinguishing humans from

1— For more about the title of the exhibition, see Mariana Castillo Deball’s essay “*Vújá de*: Beyond Books” in this publication, p. 56.

insects—and, through a form of shock encounter, open up new perspectives for research.²

This description summarizes some of the attitudes Castillo Deball adopts in her projects, as well as the processes involved in materializing her pieces, which are intrinsically related to each other insofar as they evolve in tandem with concerns of a conceptual order. The connections that diagonal sciences invite, which often go overlooked by the standardized sciences of the academy, make it possible to move across an undefined territory between different fields of knowledge, evading stable definitions and thus fostering a relationship of estrangement toward her interests of research, “which imply shuttling back and forth between understanding and not understanding.”³ This achieves a sort of affective distance that radically differentiates her artistic work from other ways of apprehending reality.

Chance

Chance has played an important role in Castillo Deball’s work. She has used it as a way to approach marginalized objects—occasionally conceived as fragments of a hegemonic knowledge—in historical and ethnographic collections. Chance—a product of the passage of time, erosion, fragmentation and human interventions—largely determines the way in which we learn to describe the world and the stories that we tell about it. In this way, the anecdotal becomes a way of approaching the exceptional.

In *Institute of Chance* (2004), the artist worked with “residues of the classificatory system,” unidentified photographs from the archive of the Institute of Social History in Amsterdam, which serve as vehicles for fictional accounts and interpretations because they are neither catalogued nor contextualized. Castillo Deball distributed different selections of copies of these photographs at random to people in Amsterdam, accompanied by a lottery ticket and a letter written by a fictitious character, the

2— Donna Roberts, “Roger Caillois’s ‘Diagonal Science’: Surrealist Method as a Model of Interdisciplinarity.” http://www.academia.edu/33820547/Roger_Caillois_Diagonal_Science_surrealist_method_as_a_model_of_interdisciplinarity.

3— Mariana Castillo Deball in conversation with Antonella Berutti about the exhibition *Figures Don’t Lie but Liars Can Figure*, Pinksummer, Genoa, Italy, 2011.

anarchist Jan Huygens. In this way, she activated the images' discursive potential while relinquishing control over its subsequent development.

On the other hand, chance also determines how archaeology makes its "discoveries" and, at the same time, is itself subject to countless unpredictable situations, such as looting, robberies and forgeries, all of which have fed a market fascinated by otherness. The stories, speculations and evidences presented by these anomalous cases make it possible to reveal dialogical connections with other systems of investigation, classification, reproduction, and exhibition. As a form of scientific production, archaeology is connected to processes and literatures that nourish both official and marginal discourses.

Uncomfortable objects

The unpredictable development of material testimonies ends up generating what Castillo Deball has called "uncomfortable objects,"⁴ which, from their particular positions, challenge official history and the entities that validate it. Her approach to them involves working with the institutions that safeguard them and the people who study them. She thus engages with them not only on the level of their content, but also by interrogating their materiality, their becomings, versions, reproductions, and substitutes.

Her piece *El dónde estoy va desapareciendo* [*The Where I Am Is Vanishing*] (2011) takes the *Codex Borgia*⁵—a precolonial manuscript that contains a Nahua almanac or *tonalamatl* (from *tonal*, day, and *amatl*, paper)—as an uncomfortable object. The first part of the piece tells the complex story of this object's movements hither and thither in a drawing that reiterates the forms of the original codex, inscribed on a piece of paper that has been folded into the shape of an accordion, which has the approximate dimensions of the precolonial manuscript. The second part consists of a video that travels through the reinterpretation of the

—

4— Although *Amarantus* does not feature any pieces associated with Castillo Deball's *Uncomfortable Objects* project (2011–2012), the term allows me to explain her particular approach to material culture.

5— Also known as the *Codex Borgianus*, the *Manuscrit de Veletri* or the *Yohualli Ehecatl Codex*.

codex, allowing it to tell its own story in the languages that make up its biography, including Nahuatl, Italian, Spanish, and German.

The biography of the *Codex Borgia* begins with its material genesis, starting from the flaying of a deer whose skin became the medium for its narrative. Later, during the colonial era, the codex was regarded as a sacrilegious object by the authorities of New Spain and was condemned to be burned, but it was presumably saved from the auto-da-fé in 1762. According to Alexander von Humboldt, it belonged to the Giustiniani family and led a silent life, hidden on the shelves of a humid European library. Decades later, the codex was donated by Stefano Borgia to the Vatican Library, where it continues to be held. Through the gesture of the object's self-narration of its history, Castillo Deball proposes to upend the relationship between subjects and objects, recognizing the agency of the latter as a means of subverting the former. *El dónde estoy va desapareciendo* [*The Where I Am Is Vanishing*] stages the convergence of different chronotopes that crisscross the improbable biography of an object that is centrally important to understanding Mesoamerican cosmogony and its ways of reckoning time.

For Castillo Deball, “uncomfortable objects are constantly erased, replaced, neutralized, and destroyed in order to make room for new things, but their disappearance is never complete. We are surrounded by ever more things, quasi-things, fragments, distortions, and hybrids.”⁶ It follows from this that the artist is interested in the objects that technologies of reproduction generate from “originals.” These reproductions end up becoming something like shadows or negatives that follow their own developmental pathways. These residues or byproducts of archaeological research have sometimes occupied a central place in the artist's reflections. One example is her approach to the work of the British archaeologist Alfred Maudslay. In the late nineteenth and early twentieth centuries, Maudslay used a mass of wet, squeezed paper to “capture” the shape of the reliefs found at Maya sites. This technique, called “paper squeeze” yielded a negative of the original. Today, some of these molds are the only testaments to the existence of their “positives,” which have been looted or destroyed. Castillo Deball drew inspiration

6— Mariana Castillo Deball, *Uncomfortable Objects*, Zürich, Museum Haus Konstruktiv, 2012, p. 26.

from the Scottish artist Eduardo Paolozzi, whose 1985 exhibition *Lost Magic Kingdoms and Six Paper Moons from Nahuatl* (1985) featured objects that Paolozzi had salvaged from the warehouses of the Museum of Mankind in London (now at the British Museum), including Maudslay's molds. These became the point of departure for *Jaguar Storage*, *Papantla Storage*, and *Hieroglyph Storage* (all 2014):⁷ sets of plaster negatives and reproductions of facsimiles, fragments, forgeries, and objects whose classification has changed, all found in the Mesoamerican collections of the Ethnologisches Museum in Berlin. To make them, Castillo Deball collaborated with the replica workshops (*Gipsformerei*) of the public museums in the same city.⁸

The artist has brought the paper squeeze technique to objects of a different nature, including trees and urban surfaces. The rudimentary appropriation of this procedure allows Castillo Deball to gauge the agency of objects⁹ and to understand, on the basis of their materiality, how archaeology and ethnography seek to capture them—while they record our history and captivate us at the same time.

For the anthropologist James Clifford, collections at modern museums are shown as if “the objective world is given, not produced, and thus historical relations of power in the work of acquisition are occulted. The *making* of meaning in museum classification and display is mystified as adequate *representation*. The time and order of the collection erase the concrete social labor of its making.”¹⁰ In that process, objects' agency is denied, but it persists and is reaffirmed as they move through time and space.

Uncomfortable objects raise questions from the warehouses of museums, from libraries, repositories and historical archives.

—

7— These pieces are also part of the project *You Have Time To Show Yourself Before Other Eyes*, produced for the 8th Berlin Biennial in 2014, which, in turn, is part of the longer-term corpus *What We Caught We Threw Away, What We Didn't We Kept* (2011–2014).

8— At the MUAC exhibition, these pieces form a constellation that includes a bas relief tablet of a jaguar (900–1250) from Chichén Itzá, as well as a reproduction of a frottage that Merle Greene Robertson made in the 1990s at the temple of the jaguars, again at Chichén Itzá. It also features a drawing by Eduardo Paolozzi, a study for a bas relief, from the collection of the Museo de Arte Carrillo Gil.

9— A notion developed at length by the anthropologist Alfred Gell.

10— James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1988, p. 220.

Their authenticity and their uses do not allow them to “tell” the story of their appearance, nor the disappearance of other objects of which they are substitutes. For this and other reasons, the world’s ethnographic and archaeological museums are currently facing the challenge of bringing the discourses about the colonial origins of their collections back up to date. This important work is often reduced to small gestures of repatriating objects, which do not satisfy the demand of those who fight for history to be recognized and its consequences assumed.

The anthropologist and curator Clémentine Deliss wonders, “What does it mean to experiment with collections that have been embargoed within institutional frameworks directly founded on historical and legislative relations to colonialism?”¹¹ This question implies a commitment to approaching collections outside the constraints that would limit discussion to a reflection on national heritage and bracket the affective implications of plundering. In a way, the question of restitution is becoming increasingly urgent and unable to be put off.

The majority of the known codices from the colonial and precolonial eras are now held in Europe, far from where they originated. This is the case of the *Codex Humboldt Fragment 1/Azoyú Reverse 2*, the whereabouts of two sections of which are currently known: the fragment called *Azoyú Reverse 2*, held at the library of the Museo Nacional de Antropología (MNA), in Mexico City, and *Humboldt Fragment 1*, held at the German state library Preussischer Kulturbesitz in Berlin. As a whole, the document records the tributes paid by the Kingdom of Tlachinollan in Tlapa, in the region known today as La Montaña de Guerrero, to Tenochtitlan, from 1486 to 1521. In collaboration with the organization Cooperación Comunitaria, Castillo Deball reinterpreted the codex in a mural made of raw earth, completed with local community members. This piece was installed in Tlapa. In light of the impossibility of recovering the original, this work aims to offer a direct sense of the contents of the codex and the objects it describes, through affective forms of restitution and discussions about the relationship between the inhabitants of a geography and foreign powers which are still relevant today.¹²

—

11— Clémentine Deliss, *The Metabolic Museum*, Berlin, Hatje Cantz, 2020, p. 87.

12— *Amarantus* features a version of this piece. Another version in fired clay will be installed in the Mesoamerican gallery at the Humboldt Forum in Berlin, which will

Ixiptla

Although the Nahuatl term *ixiptla* was understood during the colonial era as a reference to “religious images,” we now know that the concept encompasses the materialization of energy in different forms, both human and non-human. These “embodiments” arise through processes associated with working with specific materials, which make possible this transfer of entities: the term *ixiptla* included “both the human beings who represented the deity during rituals, and sculptures made of seeds or branches bringing together the attributes that corresponded to each deity.”¹³ *Ixiptla* is an image and a representative, but also a presence. The term combines the roots *xip* (skin, covering) and *ix* (eyes, face, something that is on the surface of a conscious being, hence a presence).¹⁴ Over the last 10 years, Mariana Castillo Deball has taken this notion as a point of departure in order to think through images, about objects and the technologies that produce them. This concept makes it possible to understand objects in their historical specificity and in relation to the present in order to recognize their presence/agency.¹⁵

One of the most significant projects related to this, was the exhibition *In tlilli in tlapalli* [*The Black Ink, the Colors*] (2018), developed in collaboration with the historians Diana Magaloni and Tatiana Falcón, and presented at Museo Amparo in Puebla. Based

—

absorb archaeological collections from the Ethnological Museum in Dalhem. For more information on this project, see the conversation between Mariana Castillo Deball and Isadora Hastings in this publication, p. 222.

13— Emilie Carreón Blaine, “Un giro alrededor del *ixiptla*,” *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción*, Linda Báez Rubí and Emilie Carreón Blaine (eds.), Mexico City, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2014, p. 266. <http://www.ebooks.esteticas.unam.mx/items/show/20>.

14— Diana Magaloni Kerpel, *Los colores del Nuevo Mundo: artistas, materiales y la creación del Códice Florentino*, Mexico City, UNAM, 2014, p. 6. [Published in English as *The Colors of the New World: Artists, Materials, and the Creation of the Florentine Codex*, Los Angeles, Getty Publications, 2014. I have been unable to consult this edition, so translations from the Spanish are my own. —Trans.]

15— *Ixiptla* is also a key term in Castillo Deball’s editorial work. Since 2014, the artist has edited *Ixiptla*, a journal without a fixed publication cycle, in which she compiles many of the interests that surround her work with an extradisciplinary approach to the production of knowledge.

on Magaloni's extensive research on the *Florentine Codex*,¹⁶ which has revealed "the relationship between creative processes, the nature of the materials used and the content of their images and texts, so that we can open the door to the silent history of the Nahuas who participated in its creation together with Fray Bernardino Sahagún."¹⁷

In Magaloni's view, "the complexity of this concept [*ixiptla*], between 'representation' and 'presence with a point of view of its own,' can be applied to the images of the *Florentine Codex*."¹⁸ Mariana Castillo Deball brought together documents and samples of colors made from minerals and plants, as well as mural paintings in which she reprised the *ixiptlahuan* produced by the *tlacuiloque*¹⁹ in the *Florentine Codex*. This hybrid record made evident two very different ways of understanding the image: on the one hand, that of the modern western colonial tradition, and on the other, the complexity of the agency of the *ixiptlahuan*. The project also included the *Jardín de plantas y minerales* [*Plant and Mineral Garden*], (2018), developed in collaboration with Tatiana Falcón, which brings together the raw materials from which the colors used in the codex were manufactured; materials that are, moreover, profoundly related to the images that they created. The garden has been recreated for display in one of the interior patios at the MUAC.

In a reflection on the importance of the notion of *ixiptla* as skin, these materials also appear in a series of watercolors representing the Mexica deity Xipe Totec, who wears the skin of a flayed person. All these reinterpretations come from versions of the image of the deity found in collections outside Mexico.

Elsewhere, Castillo Deball has taken on the cartographic representation of the early colonial era in a series of works that operate like large printing presses where the floor of the exhibition space acts as a large negative—with the reverse of the original image from which they are drawn—waiting to be printed.²⁰

—

16— Also known as the *General History of the Things of New Spain*.

17— Magaloni Kerpel, op. cit., p. 6.

18— Ibid., p. 12.

19— *Tlacuiloque*, plural of *tlacuilo*, Nahuatl painter-scribes. *Ixiptlahuan*, plural of *ixiptla*.

20— Mariana Castillo Deball has used the same technique—using the pieces that

In this exhibition, the artist's interest in spatial representations of time is manifest in *Cocodrilo piel de los días* [*Crocodile Skin of the Days*] (2021), a piece that presents an interpretation of plates 39 and 40 of the *Codex Borgia*, which feature a *tonalamatl* in the skin of a reptile that encircles a sacrifice scene.²¹

Similarly, the Nahua count of days (*tonalpohualli*) has occupied an important place in Castillo Deball's work for exploring the ways of conceptualizing space and time. In Mesoamerican cosmogony, the *tonalpohualli* describes a cycle of 260 days corresponding to the succession of 20 periods of 13 days, each of which is ruled over by an energy (I–Crocodile, II–Wind, III–House, etc.). “This system is the basis of Nahua chronology, and was called *tonalpohualli*, ‘count of *tonalli*,’ the latter meaning ‘one luminous–thermal radiation.’”²² *Tonalpohualli* (2018) takes up the organization of this cosmological count of days and unfolds it in space by way of 20 metal sections painted with the colors of the *tonalpohualli*: red for north; blue for south; green for east, and yellow and white for west. Each of these metal strips has 13 perforations. The 20 strips are connected to each other by wood joints, representing all 260 days in the calendar.

Books

Davi Kopenawa refers to books, objects foreign to Yanomami culture, as “image skins,” and to paper as “paper skin.” For him, on paper skin, words break free and travel far from where they originated. On the other hand, in indigenous Mesoamerican cosmogony, parchment is used not only as a medium for manuscripts

—

form the floor as the master for the printing of an image on a large scale—to make two maps that are hybrid representations (in which Nahua and European ways of thinking coexist) of Mexico/Tenochtitlan: *Nuremberg Map of Tenochtitlan* (2013) and *Vista de ojos* (2014), a version of which is known as the Uppsala Map. Her interest in early colonial maps was also explored in *Map of Tezacoalco* (2019), an inlaid floor that interprets the map of that town in Oaxaca, originally commissioned by the Spanish crown, ca. 1580.

21— For a detailed description of these plates, see Ana Díaz Álvarez, *El maíz se sienta para platicar: códices y formas del conocimiento nahua, más allá del mundo de los libros*, Mexico, Bonilla Artigas, 2016, pp. 40–43.

22— Ana Díaz, “La cuenta de los días. La cuenta del tiempo entre los grupos del México Central, o el llamado Calendario Azteca,” *Revista de la Universidad*, March, 2018, p. 87.

but also to make ritual and ornamental objects. The ritual act of skinning the animal whose hide will serve as a medium for a manuscript implies a transmutation that shifts the meaning of skin as covering toward parchment as medium.

Castillo Deball has consistently worked with books and on their meaning. In *The Wall and the Books: 987 Words Stolen from a Library* (2002), the artist extracted the words that make up the story “The Wall and the Books” by Jorge Luis Borges from different volumes in the library of the Jan van Eyck Academie in Maastricht. In this story, Borges tells of how the Chinese emperor Shih Huang Ti tried to re-start the count of history by decree, ordering all books from before his time to be burned, and sought to protect his empire by building the Great Wall. “The wall in space and the fire in time were magical barriers intended to stop death;” furthermore, the emperor established an imperial language to give all things “the names that befitted them.”²³ Such knots, in which moments of defining space and time become evident, also appear in other projects of Castillo Deball’s, especially in the aforementioned ones related to the *tonalpohualli* and *tonalamatl*.

How does culture, or an interpretation thereof, gets established and distributed in our time? What are the material manifestations of its epistemological paradigms? In *Falschgesichter* (2008), Castillo Deball revisits images from *Exotische Masken* [*Exotic Masks*], a book published in Germany in 1953. As pieces of ethnographic interest, masks have become ideal objects on which to project all kinds of fantasies, but also decontextualized representations of a given culture, defined as an “abstract whole.”²⁴ Castillo Deball reinterprets the “exotic masks” in *Falschgesichter* as folds, reprising their visual structure on a piece of paper that retains the descriptions from the original book. In this way, the weight of language in the construction of a consumable other gets heavier in light of the absence of the image or of a presence into whose eyes we could gaze.

In other projects, like *Do Ut Des* (2008 to the present), Castillo Deball continues her reflection on the consumption of culture through books, returning to the series *El Mundo de los Museos*

23— Jorge Luis Borges, “The Wall and the Books,” Eliot Weinberger (trans.), in *Selected Non-Fictions*, Eliot Weinberger (ed.), New York, Penguin, 1999, p. 345.

24— Clifford, op. cit., p. 220.

[The World of the Museums] edited by the Argentine publisher Códex, in which each volume is dedicated to a different museum. The artist intervenes these books leaving them pierced and gnawed: they are displayed like ethnographic pieces that, in this case, are reflected in the mirror of the image of the world they contribute to creating. When Castillo Deball displays them opened on their central spread, dedicated to a collage in which works at a given museum are compared to human scale, recreating the relationship between subject and object that is paradigmatic of museums. Viewers of *Do Ut Des* thus find themselves with other subjects who, in turn, are facing an object on display.

Time in space and space in time

Both archaeology and paleontology are based on excavating buried materials that reveal information about the past. This method provides a specific imaginary of the relationship between space and time and lends itself to drawing analogies with science, narrative, and the psyche.

Whereas archaeology concerns itself with a human timescale, paleontology—and even more, geology—far overshadows the time during which human consciousness has produced objects and images of the world with the technologies it has developed. In *Hipótesis de un árbol* [*Hypothesis of a Tree*] (2016), Castillo Deball explores and combines the divergent theories with which these sciences and genetic data conceive time: “The structure of a bamboo spiral is based on a phylogenetic tree that diagrams the evolutionary relationships between various biological species, based on resemblances and differences in their physical or genetic characteristics. Hanging from each of the outside branches is a frottage of fossil sediments representing a species.”²⁵ As in *Tonalpohualli*, the representation of time once again takes on a unique spatiality. While the former is associated with a sacred, cyclical time, here she evokes a linear, evolutionary time. Each piece exceeds the human scale in its own way.

Most of the frottages that make up *Hipótesis de un árbol* were made at an enormous site in Cariri, a region in the state of Ceará in northeast Brazil. Castillo Deball’s technique of frottage

—

25— Description taken from the artist’s portfolio.

is another strategy for “capturing” objects that was developed by the archaeologist Merle Greene Robertson (1913–2011), who documented dozens of Maya archaeological sites in Mexico and Guatemala by rubbing ink on a lightly moistened piece of paper—thereby replicating the form of a stela, for example.

Castillo Deball’s interest in scientific questions is closely related to interrogating the paradigms of observation and, like Caillois, to unsettling ontologies that are conventionally regarded as stable. The video *Blackboxing* (2005) posits the fact—elaborated largely by Bruno Latour²⁶—that, “paradoxically, the more science and technology succeed, the more opaque and obscure they become.”²⁷ It is this opacity that, in large part, enables them to triumph and take control of the most extensive representations of reality. Nevertheless, for Castillo Deball, the relationship of time and memory to the material world also takes into account other technologies for inscribing the stories that they embrace; ceramics, for example. In *¿Quién medirá el espacio, quién me dirá el momento?* [*Who Will Measure the Space, who Will Tell Me the Time?*] (2015), a collaboration with the ceramics workshop Coatlicue in Atzompa and Oaxaca’s Colectivo 1050°, she addressed a specific community’s relationship to its material inheritance, on which archaeology has imposed certain categories and the ways in which said inheritance is redistributed. After a group viewing of the collection of the Museo Rufino Tamayo in Oaxaca, two stories were created, imagining the chronology of the origin of the universe: one story took place in a single day, the other in 100 years. These cosmogonic times were then articulated with other narratives about the everyday lives of the ceramicists.

Through collaboration and a relationship to multiple forms of knowledge, Castillo Deball’s work engages concerns that encompass various scales of observation, even within a single project. The way in which her practice takes shape evolves in tune with the stories she encounters in her objects of study. In this way, the artist has created a body of work on the basis of a specific, coherent materiality. The methodologies she uses are crucial to understanding her projects, since they structure the emergence of *forms*

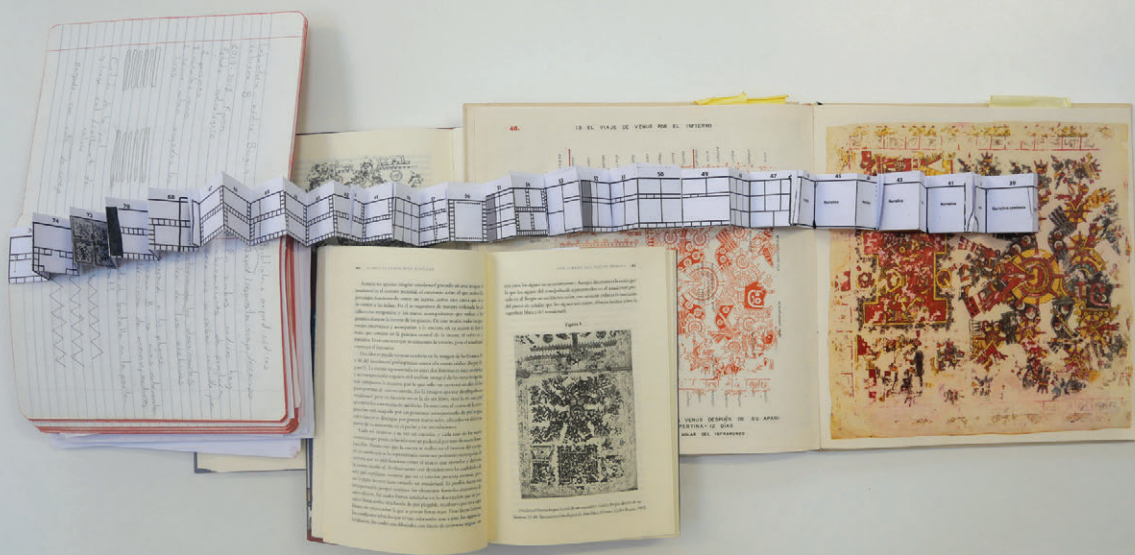
26— Bruno Latour, *Pandora’s Hope: Essays on the Reality of Science Studies*, Cambridge, Harvard University Press, 1999, p. 304.

27— Taken from Mariana Castillo Deball, *Blackboxing* (2005), video, 23 min. In his own way, the philosopher Vilém Flusser had noticed this phenomenon in connection the photographic camera and its techno-ideological programs.

and her way of interweaving them with discourses. *Amarantus* gathers up ways of doing and thinking, of seeing without understanding, in order to show how the dimensions of space and time get articulated in bodies of work that are relevant to how we look at the past from the standpoint of the present.

Vùjá de: más allá de los libros

Mariana Castillo Deball



Cuaderno de notas de la artista, facsímil del *Códice Borgia* y códice en miniatura elaborado por Ana Díaz—Artist's Sketchbook, facsimile of *Codex Borgia* and miniature codex made by Ana Díaz, 2021. Foto—Photo: Mariana Castillo Deball

Querida Ana:¹

En las primeras páginas de mi cuaderno Ideal rojo tengo engrapado tu códice en miniatura. La última vez que nos vimos fue en el Instituto de Investigaciones Históricas, cuando me invitaste a participar en el taller sobre el *Códice Borgia*.² Nos compartiste tu experiencia en la Biblioteca Vaticana, donde estudiaste la manera en cómo están unidas las distintas piezas de piel que conforman el objeto. Ha habido innumerables estudios sobre la iconografía, el significado y la historia de este códice, pero creo que a nadie se le había ocurrido analizar cómo estaba construido.

Nos convocaste con tijeras, papel y pegamento: recortamos y pegamos las distintas partes en una versión fotocopiada en miniatura. Esta versión del *Códice Borgia* carecía de las figuras y dibujos que lo caracterizan: se concentraba específicamente en la estructura de su soporte material. Tu interés en la manufactura del códice tenía que ver con su uso, en cómo las distintas partes de la piel de venado fueron unidas, en si había rastros de alteraciones o añadidos al objeto original. De acuerdo con tus observaciones, el formato del códice es bastante grande: hay otros códices que tienen un tamaño más portátil, que cabe en las manos, y algunas veces tienen rastros de sangre, lo que puede significar que fueron usados durante un ritual. Recuerdo que mencionaste que, cuando fuiste a la Biblioteca Vaticana, sólo te dejaron entrar con un lápiz y una pequeña libreta para estudiar el códice. La versión en miniatura que hicimos contigo era resultado de esas anotaciones.

—

1— En memoria de Ana Díaz Álvarez, célebre historiadora del arte que falleció en 2021 en la Ciudad de México. Fue profesora asociada del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, donde impartió clases de historia del arte indígena y estudios mesoamericanos. Es autora de los libros *El cuerpo del tiempo: cosmología y tradiciones iconográficas del centro de México* (México, Bonilla Artigas Editores, 2019) y *El maíz se sienta para platicar: códices y formas de conocimiento nahua, más allá del mundo de los libros* (México, Bonilla Artigas Editores, 2016), y editora de *Cielos e inframundos: una revisión de las cosmologías mesoamericanas* (México, IIH-UNAM, 2016).

2— El *Códice Borgia* es uno de los pocos conservados hasta la actualidad cuya realización data de la época precolombina. Si bien se desconoce su origen, varios especialistas coinciden en que, dado su estilo pictórico, éste puede situarse entre Puebla, Tlaxcala o la región mixteca. El *Códice Borgia* es un antiguo *tonalamatl* (“papel de los días” en náhuatl, almanaque) también conocido como *Codex Borgia*, *Manuscrit de Veletri*, o *Códice Yohualli Ehecatl*. <http://www.famsi.org/spanish/research/loubat/Borgia/thumbs0.html>.

Al final de la sesión acordamos que íbamos a replicar la materia-
lidad del códice, que trabajaríamos con un peletero para ver la
preparación de la piel, las uniones, los dobleces. Ese encuentro
nunca sucedió. Espero que con esta conversación imaginaria
logre completar lo que no alcancé a decirte.

Releyendo tu libro *El maíz se sienta para platicar: códices y
formas de conocimiento nahua, más allá del mundo de los libros*,
encontré un par de rastros de mi lectura. El primero es un sepa-
rador de libros. Desde hace varios años imprimo una postal para
regalar al inicio del nuevo año: de un lado tiene impreso 2018,
con una tipografía que diseñé a partir de un mural de la serpiente
emplumada; en el otro lado hay una cita de *Antropología de
Coyote* de Roy Wagner:

Coyote: Déjame aclarar esto. Un *déjà vu* es una experiencia
rara, comúnmente asociada con la fatiga, de haber tenido la
misma experiencia, o percepción, que se está teniendo ahora en
algún momento del pasado. Una experiencia que uno no podría
recordar sin su posible recurrencia, como si la memoria y la
casualidad se hubiesen confundido entre sí.

Roy: Una inhabilidad por parte del pasado para predecir el
futuro, o al menos, su *propia* futuridad. Entonces, sobre esa
base, ¿qué es un *vùjá de*?

Coyote: Bueno, sería justo lo contrario: una experiencia *normal*,
siempre asociada con la exaltación, por parte de esa experiencia
misma, que te ha tenido a *ti* en algún tiempo pasado.

Roy: Casi, mas no del todo. Sería un opuesto *indirecto*, con los
papeles del futuro y el pasado, así como los de perceptor y perci-
bido, invertidos.³

Cuando leí *The Anthropology of Coyote*⁴ quedé muy intrigada.
Entendí muy poco y sentí que traducirlo al español sería la
única manera de aprehender el texto. Entré en contacto con

3— Mariana Castillo Deball y Roy Wagner, *Antropología de Coyote: una conversa-
ción en palabras y dibujos*, México, Surplus Ediciones, 2018, p. 37.

4— Roy Wagner, *Tricking Magic: The Anthropology of Coyote*, Lincoln, University
of Nebraska Press, 2010.

Roy Wagner en 2010 y le propuse una colaboración entre sus palabras y mis dibujos. Mantuvimos una conversación epistolar que duró varios años, la cual resultó en la publicación del libro *Antropología de Coyote: una conversación en palabras y dibujos*. Traducir es uno de mis ejercicios favoritos. En el amplio sentido de la palabra, me dedico a metamorfosear sustancias en distintos soportes y para públicos diversos.

El libro *The Antropology of Coyote* es una fábula en la que Roy Wagner y Coyote conversan en torno al papel del antropólogo, su objeto de estudio y las transformaciones de la realidad. Dentro de los escritos antropológicos, este libro es excepcional, se aleja del lenguaje académico comúnmente utilizado en el gremio. El libro también es crítico del papel de los antropólogos en las comunidades que estudian porque, lejos de ser observadores neutros, su presencia altera los ambientes en los que trabajan. *The Antropology of Coyote* explora la compleja dinámica del antropólogo que al creer que está haciendo trabajo de campo, y entendiendo la otredad, termina experimentando un proceso de transformación personal. Roy Wagner y su noción del tiempo flexible me hicieron ver que se puede leer todo de cabeza y organizar el tiempo de diversas maneras. A través de sus diálogos con el Coyote me di cuenta de que el cuerpo ya conoce nuestras intenciones antes de que las pongamos en práctica.

Coyote: ¿Y acaso no es eso mismo lo que estás haciendo ahora al antropomorfizarme, al pretender que soy un antropólogo igual que tú? Heisenberg señaló que interferimos en las partículas minúsculas con el acto mismo de observarlas, y así sin querer re proyectamos nuestras intenciones sobre la partícula (o sobre Coyote, dependiendo del caso). Pero lo que no se permitió pensar es que la partícula le estaba haciendo lo mismo a él, ya que *ella* se había internado en su propio proceso de pensamiento como si fuera parte de su red neural.

Roy: Y para ese momento ya lo era. O, dicho de otra forma, en virtud del desplazamiento fundamental del sujeto/objeto, tengo coyotes en el cerebro.⁵

En esa época comencé el proyecto *Objetos incómodos* que resultó en una serie de experimentos escultóricos en los que

5— *Ibid.*, p. 16.

fusioné la relación entre fondo y figura, objeto y mecanismo de exhibición. Trabajé principalmente con *scagliola* y papel maché para hacer las piezas.

Los *objetos incómodos* funcionan como fábulas que le otorgan voz a los no humanos: imaginan su voz, su consistencia y su temporalidad. Productos del deseo, la investigación o la imaginación, desencadenan nuestra concepción del mundo y nos hacen ver desde su perspectiva.

¿Qué tienen que decir los no humanos sobre el mundo que hemos construido a su alrededor? ¿Sobre nuestras definiciones, nuestras manipulaciones y nuestros usos? ¿Qué queda de los objetos después de tanta maniobra histórica y cuáles serían sus testimonios si pudieran contarnos sus propias historias desde sus propias perspectivas? Los *objetos incómodos* pueden ser también aquellos que han sido destruidos, que no se dejan catalogar o que han estado, durante siglos, resguardados en la categoría equivocada.

Las prácticas asociadas con los antiguos códices han seguido vigentes a lo largo de varios siglos, pero se han modificado, actualizándose al contexto de cada generación de usuarios. Por lo tanto, podemos concluir que los códices indígenas conforman un *corpus* de conocimiento dinámico y creativo que integra el uso de diferentes materiales y objetos y tiene incidencia en varias esferas de la vida. Objetos que se parecen a los libros pero que cumplen con otras funciones, además del registro de datos escritos que no pueden encargarse a la memoria.⁶

Uno de los argumentos más contundentes de *El maíz se sienta para platicar* es que los objetos conocidos como códices no son libros y su función es mucho más compleja y amplia, pero ¿qué quieres decir con eso? Cuando hablas de los objetos que se parecen a los libros, pero que cumplen con otras funciones, me pregunto si los libros se pueden leer de muchas maneras, o si hay objetos que parten de libros, pero se convierten en otra cosa.

Agostino Ramelli inventó en el siglo XVI la primera máquina para leer que intentaba facilitar la lectura de varios libros a la vez. Dicha asistencia pretende, en la mayoría de los casos,

6— Ana Díaz, *El maíz se sienta para platicar: códices y formas del conocimiento nahua, más allá del mundo de los libros*, México, Bonilla Artigas Editores, 2016, p. 15.

reflexionar sobre la estructura del libro, lejos de intentar reemplazarlo con un mecanismo más efectivo. Muchas invenciones similares fueron sólo esbozos que nunca llegaron a construirse. El problema que plantean no es técnico, no se trata de crear mecanismos para leer “mejor”, sino inventar otras formas de lectura y escritura. Los libros máquina generalmente son armatostes efímeros, esbozos o implementaciones sencillas en el espacio propio del libro.

Raymond Roussel fabricó una máquina para leer su novela *Impresiones de África*. El libro en sí está escrito a partir de juegos de palabras y pequeños mecanismos internos que desestabilizan la tarea del autor y del lector. Uno de los métodos utilizados por Roussel en este trabajo consiste en convertir la estructura del libro en una cebolla. Así, a la mitad de una descripción sobre el desierto de Egipto, la narración se interrumpe súbitamente e introduce una digresión, un paréntesis a otra escena, que a su vez es interrumpida por otro paréntesis, y así sucesivamente. En un momento dado, cuando el canto está llegando a su fin, los paréntesis regresan en sentido contrario y la cebolla se cierra. Los puntos de entrada y de salida en las historias son distintos. Probablemente se podría realizar el recorrido por la cebolla varias veces, sin repetir la narración en ningún momento.

La imagen del libro cebolla me dejó pensando en cómo podría utilizarse el mismo mecanismo en una colección de libros, unidos entre sí de tal manera que se pudiera desgajar cada título de la cebolla como mecanismo de lectura. Esta imagen fue el origen de *Never Odd or Even [Nunca par o impar]*.⁷ Para la primera etapa del proyecto, propuse una antología de portadas de libros inexistentes en la que convoqué a autores de distintas disciplinas a colaborar con la portada de un libro. El volumen I, 2005, incluye 24 títulos en una misma publicación, y el volumen II, 2011, 30 títulos.

Un viaje literario a través de diferentes temas que incluyen: arqueología, jardinería y ruinas contemporáneas, magia, historia de la tecnología, misticismo, guías turísticas, autobiografía, técnicas de archivo, monumentos en movimiento, memorias inéditas, manifestaciones tropicales, intragenealogía, el porqué la letra está por doquier, el sabor de la verdad, el aroma de la

7— *Never Odd or Even* es un palíndromo en inglés, cuya traducción al español pierde la esencia aludida al libro cebolla.

existencia, conversaciones entre un cardenal y un correccaminos, ¡y muchos más!⁸

En una segunda etapa, durante una serie de eventos, invité a escritores, artistas y académicos a comentar una de las portadas de la colección, de manera que el contenido de los títulos se desdoblara. Cada invitado tenía la libertad de inventar un posible contenido según la portada de su elección. El espíritu de *Never Odd or Even* es componer ficciones en colaboración. Cada título funciona como catalizador y diseminador de nuevas narrativas; es una metáfora para entender cómo un gesto puede expandirse, mientras simboliza a la vez disolución y comunidad. Este proyecto es un ejemplo de las distintas operaciones que he hecho en los últimos años para transformar documentos, historias y biografías en intervenciones espaciales y maniobras de colaboración.

The Wall and The Books [La muralla y los libros], *The Institute of Chance* [El instituto del azar] e *Interlude: The Reader's Traces* [Interludio: los rastros de lector] son tres proyectos que también generan una visión expandida del libro y su lectura. Parten de historias fragmentadas que no pudieron quedar encuadradas en un volumen y que decidí extender a las esquinas de calles, rincones de bibliotecas y archivos, para que ocuparan de manera fragmentaria varios espacios a la vez.

Ana, si regresamos a tu argumento sobre desestabilizar la identidad de los códices indígenas como libros y definirlos como objetos que se parecen a los libros, pero que cumplen con otras funciones, hay un aspecto crucial que los distingue del mero ejercicio lúdico de las máquinas para leer.

La desaparición o destrucción de libros indígenas como un acto que genera una ruptura clásica con el conocimiento antiguo (letrado) y deja un hueco en la historia que sólo puede volver a llenarse con la creación de un nuevo corpus literario, tiene referencia directa en dos episodios, uno prehispánico y otro colonial: 1) la quema de libros emprendida por Tlacaélel en tiempos de Itzcóatl (siglo xv) con el objetivo de reescribir una nueva versión de la historia mexicana; y 2) la quema de libros indígenas emprendida por las autoridades eclesiásticas novohispanas. Entre estas destaca el Acto de Fe de Maní, un evento memorable

8— Mariana Castillo Deball, *Never Odd or Even*, Berlín, bom dia boa tarde boa noite, 2011.

por haber consumado la destrucción de centenares de volúmenes bajo la dirección de Diego de Landa, o la efectuada por el primer obispo de México, fray Juan de Zumárraga, quien inició una campaña de objetos idolátricos que incluía el *tonalamatl* y otros dispositivos portadores de memoria (los llamados ídolos). Estos episodios continuaron a lo largo de todo el periodo colonial.⁹

A pesar de la violencia y la escala de estas acciones, la destrucción de estos portadores de memoria, no logró terminar con sus historias. Podría decir que en la mayoría de mis proyectos parto de objetos dañados, fragmentados o destruidos. Para cada proyecto invento una ecuación personal, una llave que invita a generar una narrativa a partir de las ausencias.

Estas ruinas que ves (2006–2008) es un ejemplo. En este proyecto investigo los distintos elementos que constituyen el *soporte* o *contexto* de la arqueología. La pieza se divide en un ambiente museográfico vacío, un archivo compuesto por imágenes documentales, una audioguía y una publicación. El objetivo de todo no es la exhibición y elucidación de las antiguas culturas mesoamericanas ni de sus ruinas; por el contrario, se centra en una metaexposición, una exposición sobre los protocolos y fundamentos de la exhibición o, más metafóricamente, el espacio negativo que rodea a los objetos expuestos.

Estas ruinas que ves deambula entre lo que es política, historia, patrimonio e identidad con el fin de encontrar, en el presente, los vestigios de la práctica arqueológica. Algunos de los objetos arqueológicos más notables han tenido una vida agitada, han transitado entre patios, bodegas, pedestales, vitrinas, museos, exposiciones itinerantes y colecciones privadas. La representación de la arqueología se extiende a través de copias, ilustraciones, libros de texto, maquetas y *souvenirs*. Tanto el significado como la autenticidad del material arqueológico se mezclan en esta cadena infinita de representaciones.¹⁰

Esta compilación de vitrinas vacías y narraciones provenientes de distintas fuentes y temporalidades, me recuerda a tu *Códice Borgia*

—

9— Díaz, *op. cit.*, p. 11.

10— Mariana Castillo Deball, *Estas ruinas que ves*, Berlín/México, Sternberg Press/INBA, 2008.

vacío, en el que solamente estaban las marcas de corte de la piel del venado y tu voz narrando.

A partir de este proyecto me di cuenta de que no estaba interesada en los objetos, los soportes o las historias, sino en la polifonía y el pastiche de todo, en la confluencia colectiva de voces y vacíos, en la ausencia como catalizador de la imaginación.

La narración de la quema de libros funciona como un mito originario que expone con precisión el momento y las razones que precipitaron el final de una era, a partir del exterminio de sus protagonistas: los códices. Lo interesante de este mito es que no se trata de una narrativa de tradición indígena, sino que el *horror vacui* producto de la pérdida de libros, ancla sus raíces en el logocentrismo europeo.¹¹

En el viejo continente, los libros no han desaparecido a pesar de que también han sido objeto de censura y destrucción a lo largo de la historia. ¿Qué hace diferente al caso americano? La respuesta no parece radicar en la magnitud de la violencia registrada en los diferentes episodios históricos, sino en la naturaleza del conocimiento en juego.¹²

Tal vez estos nuevos códices son personas, objetos y acciones que se manifiestan de manera puntual y después se dispersan.

Dentro de mi ejemplar de tu libro *El maíz se sienta para platicar*, encontré una fotocopia de la primera lámina del *Códice Féjérvary-Mayer* que representa un ciclo en la cuenta del *tonalpohualli*, el calendario ritual mesoamericano compuesto por 20 signos y 13 numerales. Cada día es una combinación de un signo y un número que corre consecutivamente hasta que se cumple la cuenta de 260 días. La imagen es un cosmograma que presenta una tierra compuesta por cuatro regiones cardinales y un centro. Cada color corresponde a una región del cosmos y es portador de energías que mueven el tiempo y rigen la vida en la Tierra.

Desde hace varios años he estado jugando con este calendario para tratar de identificar relaciones entre las medidas del tiempo y el espacio. Podríamos imaginar que la duración de un día equivale a la distancia entre el corazón y la punta de los dedos

11— Díaz, *op. cit.*, p. 16.

12— *Ibid.*, p. 18

de una persona. Podríamos desdoblar este calendario y transformar su geometría original.

El primer experimento de desdoblamiento del *tonalpohualli* lo hice en la exposición *Them inside the Skin* [*Ellos, dentro de la piel*] en 2017, en la que traduje la primera lámina del *Códice Féjérvary-Mayer* en una serie de 20 tiras metálicas, cada una perforada con 13 círculos, completando los 260 días. Cada tira mide 270 cm, lo que equivale a dos corazones, en náhuatl *yolotl*, una de las medidas principales nahuas utilizadas para la construcción. Cada coordenada espacial hace referencia a un color: este-rojo, norte-amarillo, oeste-verde y sur-azul. La intervención escultórica completa corresponde a un año que ocupa un espacio. Las tiras de metal están unidas con juntas de madera y recorren el espacio de manera secuencial, pero alteran la composición original del calendario. Las tiras también están habitadas por una serie de personajes: venados, pájaros y otras figuras que encontré en el mercado de pulgas de Bruselas y que utilicé para animar el espacio, como lo hace el calendario a través de sus correspondencias de numerales y signos.

El *tonalpohualli* es un sistema que no permite contar los 365 días del año, porque su principal función era regular, contar y ordenar las emanaciones del *tonalli* que circulan por el cosmos. Ello permitía que cada potencia o energía asociada con un *tonalli* le imprimiera al día una cualidad especial: el día 7-caña, el 9-movimiento. Por consiguiente, este calendario podría definirse más como un sistema cualitativo temporal que como un sistema cuantitativo de orden astronómico.¹³

En 2018, realicé junto con Tatiana Falcón y Diana Magaloni la exposición *In tlilli in tlapalli. Imágenes de la nueva tierra: identidad indígena después de la Conquista*.¹⁴ Tatiana y yo hicimos un jardín de plantas y minerales tintóreos, basados en los pigmentos que se usaron para pintar el *Códice Florentino*. La arquitectura del jardín y la disposición de las distintas plantas estaban también basados en la primera lámina del *Códice Féjérvary-Mayer*. En este libro hay un texto de Tatiana donde habla del proceso

13— *Ibid.*, p. 30.

14— *In tlilli*, negro; *in tlapalli*, color: el negro, el color. Estuvo expuesta del 1 de septiembre al 26 de noviembre de 2018 en el Museo Amparo, Puebla.

y también de cómo el conocimiento sobre los pigmentos y su uso continúan. Para la exposición en el MUAC volvimos a hacer el jardín. “No existe registro histórico de un jardín que conjuntara todas las plantas tintóreas como el que hicimos en el marco de esa exposición”.¹⁵ Siento que el jardín ha sido la transformación más radical que he experimentado de un documento, en la medida que se convirtió en un espacio-tiempo que crece y se transforma.

Durante la exploración del significado y uso de las plantas para el jardín, llegué al título de esta exposición. *Amarantus* en griego significa *una flor imaginaria que nunca muere*. El amaranto es también uno de los pseudocereales más importantes que consumen los mexicanos, además de ser un ingrediente relacionado con diferentes rituales. Las semillas de amaranto, en náhuatl *huauhtli*, se mezclaban con jarabe de maguey negro. Después de amasarlo, se hacía un ídolo con esa masa, un *ixiptla*. Estas representaciones figuradas comestibles eran encarnaciones de lo sagrado. El amaranto fue prohibido por los españoles durante la época colonial debido a sus conexiones rituales.

Amarantus habla por un lado de los objetos con los que trabajo, vulnerados, ausentes o fuera de su contexto original, que, sin embargo, siguen vivos a través de nuevos usos y significaciones. Por otro lado, las figuras de amaranto comestibles nos hablan del *ixiptla* que se integra al cuerpo como alimento.

Una de las piezas principales de la muestra, *Cocodrilo piel de los días*, parte de una conversación que tuvimos juntas, en la que me explicaste el significado de las láminas 39 y 40 del *tonalamatl* prehispánico conocido como el *Códice Borgia*. Ana, recuerdo que me la mostraste en tu pantalla, me explicaste que era la piel de un saurio y que en ella estaban inscritos los días. Es un tapiz contenedor de tiempo.

Quizás lo sabes: en los últimos años he realizado una serie de pisos de madera grabados, que también sirven como matriz de impresión sobre los que los visitantes de la exposición pueden caminar. De nuevo, a través de una alteración de la escala y materialidad de los documentos originales, genero una nueva experiencia o manera de aproximarse al objeto. Al ser una matriz de impresión se vuelve asimismo un dispositivo de reproducción gráfica.

Generalmente he trabajado con mapas o imágenes cartográficas. En este caso quería retomar una imagen relacionada con

—

15— El texto de Tatiana Falcón puede leerse en la p. 150 de esta publicación.

los calendarios y el tiempo que hiciera hincapié en mi obsesión por generar cronotopos o esquemas espacio temporales. Desde que me explicaste el significado de la escena, ya había hecho varios dibujos y acuarelas que fueron expuestos en *Haut-Ich* en 2018. En tus palabras:

La escena representada en estas dos láminas es muy compleja por lo que sólo me centraré en dos de los protagonistas de esta secuencia. En la imagen aparece desplegado un *tonalamatl*, pero su función no es la de un libro, sino la de una piel que envuelve una escena de sacrificio. En este caso, el centro de la composición está ocupado por un personaje antropomorfo de piel negra, cuyo cuerpo se distingue por poseer nueve soles, ubicados en distintas partes de su anatomía, en el pecho y las articulaciones.¹⁶

Para transformar la escena en la imagen que conforma ahora el piso, me centré en los dos elementos principales: la piel del saurio y la escena de sacrificio. Por lo general, dibujo compulsivamente la escena varias veces, para apropiarme y entender la imagen hasta que consigo sentir que está viva.

Otra de las razones por las que elegí esta imagen es porque el *tonalamatl* está dibujado sobre la piel del saurio.

La imagen enfatiza que el *tonalamatl* está hecho de piel, pero no de papel inerte. Esta piel adquiere una calidad especial, que implica la adquisición de una vitalidad particular que no corresponde a la piel del animal vivo, ni a la piel muerta que fue desollada del cadáver. El *tonalamatl* transforma la piel en un artefacto que pertenece a otra dimensión ontológica.¹⁷

A través del estudio de documentos alterados, destruidos y resguardados en bibliotecas y museos lejanos e inaccesibles, he trabajado con copias impresas, facsímiles, reproducciones digitales y cualquier cosa disponible. Desde el punto de vista occidental, estas copias son suplementos del objeto original, pero no tienen un valor en sí mismas. Estoy convencida de que cada objeto, especialmente si ha experimentado un trauma

16— Díaz, *op. cit.*, p. 41.

17— *Ibid.*, p. 42.

que se vio reflejado en un grupo que lo protege y guarda en su memoria y acciones, se replica en múltiples formatos, y todas estas representaciones son de alguna forma parte del original, incluso aunque ya no exista.

A partir de la epistemología occidental de la representación nunca logré argumentar esta idea, hasta que llegué al concepto nahua de *ixiptla*, que abraza todas estas versiones y las considera parte del mismo *tonal* o expresión del ser. También considero que los estragos de la colonización y el saqueo han hecho que produzcamos todas estas copias, como medida de abrazo y protección, para que, si nos falta una, tengamos todavía múltiples versiones de lo mismo.

En el calendario, la deidad Xipe Totec se representaba a menudo como un hombre que llevaba la piel desollada de otro sobre la suya. La ceremonia consistía en el sacrificio de la víctima, y la transfiguración de otra persona mediante el uso de la piel del sacrificado. *Ixiptla* se ha traducido como *imagen, delegado, sustituto* o *representante*: podía ser una estatua, una visión o la víctima que se convierte en el dios destinado al sacrificio. Los *ixiptlahuan* del mismo dios podían ocurrir de manera simultánea, sin que sus semblantes fueran por fuerza idénticos.

Ixiptla deriva de la partícula náhuatl *xip*: *piel, cobertura, cáscara*. Es el contenedor, la presencia reconocible, la actualización de una fuerza imbuida en un objeto: un ser ahí, removiendo la distinción entre esencia y materia, original y copia. Capa externa natural de tejido que cubre el cuerpo de una persona o animal, la piel puede separarse del cuerpo para fabricar prendas de vestir, recipientes para contener líquidos o como superficie de escritura. *Ixiptla* es la manifestación irresistible de una presencia.

En 2014, inicié la revista *Ixiptla* como un espacio de reflexión en el que antropólogos, arqueólogos, artistas y escritores colaboran en la discusión en torno al modelo, la copia, la influencia y la reproducción.

Tal vez somos todos *Mbo Xtá rídà/gente piel*, como lo menciona Hubert Matiúwàa en su ensayo y sus poemas también publicados en este libro.¹⁸ Conocí el trabajo de Hubert Matiúwàa por Isadora Hastings, cuando comencé a trabajar en la pieza a partir del *Códice Humboldt Fragmento 1/Códice Azoyú Verso 2*, un

18— Una selección de los poemas de Hubert Matiúwàa pueden leerse en la p. 134 de esta publicación.

documento que traza los tributos otorgados por el reino de Tlachinollan, en la provincia de Tlapa, Guerrero, al Imperio mexica desde 1486 hasta 1522. El códice terminó repartido entre México y Alemania: por un lado, el *Códice Humboldt Fragmento 1* fue llevado a Europa por el Barón Alexander von Humboldt, quien lo adquirió alrededor de 1803–1804 en la Ciudad de México. Por otro lado, su homólogo, el *Códice Azoyú Reverso 2* fue trasladado de la comunidad de Azoyú, en Guerrero, a la biblioteca del Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México en 1940. A partir de este códice realicé un mural de cerámica para una de las salas dedicadas a Mesoamérica en el museo Humboldt Forum de Berlín, que albergará colecciones etnográficas y que abrirá sus puertas en 2021.

En 2017, me puse en contacto con el colectivo Cooperación Comunitaria para adaptar la pieza en el contexto de la región de La Montaña de Guerrero, pues aquella asociación había empezado a trabajar en la zona para reconstruir las viviendas de adobe dañadas por los huracanes Ingrid y Manuel en 2013. En esa región se utiliza el adobe como material constructivo, y a Cooperación Comunitaria le pareció interesante cubrir los edificios con baldosas de tierra cruda. Después de casi un año de pruebas se llegó a la mezcla indicada: ahora los muros exteriores de los edificios están cubiertos con baldosas de tierra cruda, ornamentadas con el diseño de los relieves a partir del códice.

Quiero regresar a tu texto, Ana, y al argumento de cómo los códices se han convertido en otras cosas, en otras acciones, y cómo es que éstas operan en su contexto específico.

Bajo esta lógica, el *tonalamatl* era un instrumento que junto con otros objetos (rituales), iban dando forma a una historia que abarca las redes sociales que se generaban, se generan y se mantendrán ancladas al paisaje; una historia de personas que se mueven y de emanaciones que fluyen sobre un espacio tangible, reconocible. Un paisaje que vincula a familias, linajes, santos, ancestros, fenómenos meteorológicos y fechas calendáricas (referentes espacio-temporales) en un complejo entramado que sólo los locales reconocen y articulan prescindiendo de la ayuda de los libros. Así, los especialistas que conocen las claves del tiempo siguen siendo los encargados de realizar las ceremonias propicias para interactuar con las fuerzas locales, para iniciar negociaciones previa ofrenda de alimento y sensaciones placenteras, a través de objetos coloridos y perfumados

perfectamente ordenados sobre el altar. Son ellos los que conocen de memoria los nombres de todos los señores y la manera adecuada de invocarlos.¹⁹

Quiero repetir tu frase: “una historia que abarca las redes sociales que se generaban, se generan y se mantendrán ancladas al paisaje”, ya que me parece que el concepto de paisaje resuelve el acertijo. Es ahí donde se expresan, de manera puntual y efímera, los códices contemporáneos, como expresiones libres de un objeto o un soporte específico. Tal vez funcionan así por naturaleza, o para protegerse de la posible destrucción o desaparición. Si un objeto contenedor de memoria es único, su desaparición tiene terribles consecuencias. Pero si el objeto está distribuido en varios *ixiptlahuan* a través de formas, colores, personas, historias, entonces es más difícil erradicarlo de una sola vez.

José Lezama Lima en su libro *La expresión americana* habla del devenir paisaje como una característica particular de este continente.

Sólo lo difícil es estimulante; sólo la resistencia que nos reta es capaz de encarar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento, pero en realidad: ¿Qué es lo difícil? ¿lo sumergido, tan sólo, en las maternas aguas de lo oscuro? ¿lo originario sin casualidad, antítesis o logos? Es la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después hacia su reconstrucción, que es en definitiva lo que marca su eficacia o desuso, su fuerza ordenancista o su apagado eco, que es su visión histórica.²⁰

Hace un par de meses, antes de viajar a México para preparar esta exposición, hice un papalote azul basado en un diseño coreano que tiene un orificio en el centro. Parece que estos papalotes se vuelan en ceremonias funerarias y que el espíritu puede escapar a través de este orificio.

Papalote cocodrilo piel de los días es un homenaje a tu memoria, Ana. Fuiste una brillante especialista en el pensamiento y arte indígena del centro de México, quien iluminó mi camino para empezar a leer y entender el *tonalpohualli*. Una de tus

19— Díaz, *op. cit.*, p. 82.

20— José Lezama Lima, *La expresión americana*, Madrid, Alianza, 1969, p. 9.

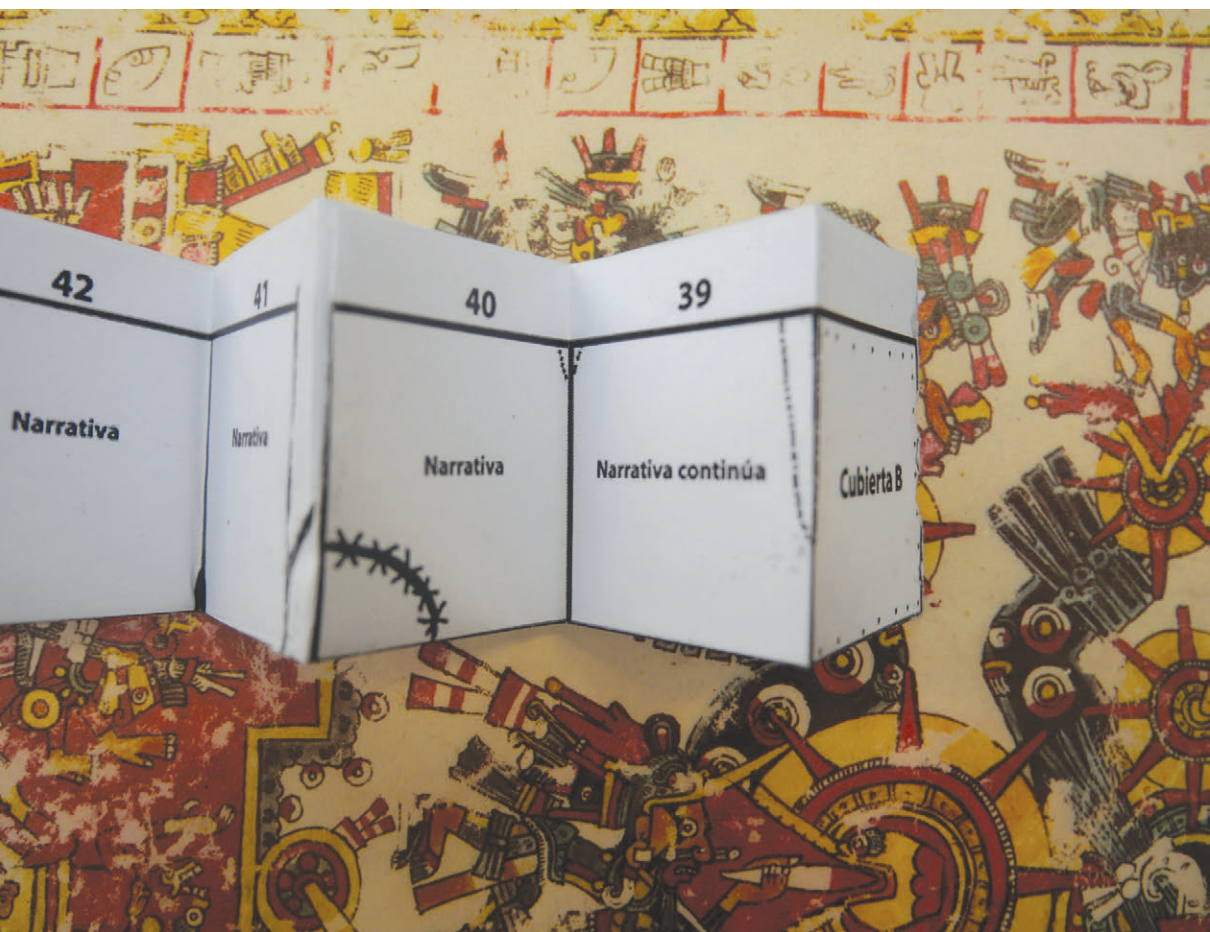
láminas favoritas era la página 39 y 40 del *Códice Borgia*, donde se muestra un cocodrilo o el saurio que tiene escrito en su piel los símbolos de los días del calendario ritual *tonalpohualli*.

Los papalotes volaron en una acción colectiva el 30 de julio del 2021, generando nuevos paisajes cada vez que la ventana circular dejaba pasar el viento. Así nos despedimos de ti ese día, y así me despido de ti por ahora. Espero que las páginas de este libro hablen por todo lo que nos faltó decir.

Con cariño,
Mariana

Vùjá de: Beyond Books

Mariana Castillo Deball



Facsímil del *Códice Borgia* y códice en miniatura elaborado por Ana Díaz—Facsimile of *Codex Borgia* and miniature codex made by Ana Díaz, 2021. Foto—Photo: Mariana Castillo Deball

Dear Ana,¹

I've stapled your miniature codex into the first pages of my Ideal red notebook. The last time we saw each other was at the Instituto de Investigaciones Históricas, when you invited me to participate in a workshop about the *Codex Borgia*.² You told us about your experience at the Vatican Library, where you studied how the different pieces of parchment that make up the object are bound together. There have been countless studies about the iconography, meaning, and history of this codex, but I don't think it had ever occurred to anyone to analyze how it was made.

You handed out scissors, paper, and glue, and we cut up and glued together the different parts to make miniature, photo-copied versions of the *Codex Borgia*. Our replicas lacked the figures and drawings that characterize the codex: they were focused specifically on its material structure. Your interest in the making of the codex had to do with how it was used, how the different parts of the deerskin parchment were bound, whether there were traces of alterations or additions to the original object. You had observed that the format of the codex is quite large. Other codices are more portable, fitting in one's hands, and sometimes bearing traces of blood, which might mean that they were used during a ritual. I recall that you mentioned that, when you went to the Vatican Library, they only let you bring in a pencil and a small notebook to study the codex. The miniature version that we made with you was the result of the notes you took.

At the end of the session you and I decided to replicate the materiality of the codex, to work with a furrier to see how the

—

1— In memory of Ana Díaz Álvarez, renowned art historian who passed away in 2021 in Mexico City. She was associate professor at the UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, where she taught courses in indigenous art history and Mesoamerican studies. She is the author of *El cuerpo del tiempo: Cosmología y tradiciones iconográficas del centro de México* (Mexico, Bonillas Artigas Editores, 2019); and *El maíz se sienta para platicar: códices y formas de conocimiento nahua, más allá del mundo de los libros* (Mexico, Bonillas Artigas Editores, 2016); and editor of *Cielos e inframundos: Una revisión de las cosmologías mesoamericanas* (Mexico, IIH-UNAM, 2016).

2— The *Codex Borgia* is one of the few codices that remain to our days whose creation dates to pre-Columbian times. Though its origin is unknown, various researchers agree that due to its style it may be located between Puebla, Tlaxcala or the Mixtec region in Mexico. The *Codex Borgia* is an ancient *tonalamatl* (Nahuatl for “paper of days,” almanac) also known as *Codex Borgianus*, *Manuscrit de Veletri* or *Codex Yohualli Ehecatl*. <http://www.famsi.org/spanish/research/loubat/Borgia/thumbs0.html>.

parchment was prepared, folded, bound. We never did, though. I hope this imaginary conversation manages to communicate what I was never able to tell you.

As I was rereading your book *El maíz se sienta para platicar: códices y formas de conocimiento nahua, más allá del mundo de los libros* [*The Corn Sits to Chat: Codices and Forms of Nahua Knowledge Beyond the Book World*], I found a couple traces of an earlier reading. The first is a bookmark. For the past several years I've made a postcard to send out at the beginning of each new year. One side is printed with the numerals 2018 in a typography that I had designed on the model of a mural of the plumed serpent; the back features a quote from *Coyote Anthropology* by Roy Wagner:

Coyote: Let me get this straight. A *déjà vu* is an uncanny experience, often associated with fatigue, of having had the same experience, or perception, that one is now having, at some time in the past. An experience that one could not otherwise recall without its possible recurrence in that way, as though the workings of memory and chance had somehow gotten confused with one another.

Roy: An inability on the part of the past to predict the future, or at least its *own* futurity. So what, on that basis, is a *vùjá de*?

Coyote: Well, that would be the direct opposite: a *canny* experience, always identified with ebullience, on the part of that experience itself, that *it* had had *you* at some time before.

Roy: Close, but no cigar. It would be an *indirect* opposite, with the roles of future and past, as well as those of perceiver and perceived, reversed.³

When I read *Coyote Anthropology* I was very intrigued. I understood very little and felt that translating it into Spanish would be the only way to apprehend the text. I contacted Roy Wagner in 2010 and proposed a collaboration involving his words and my drawings. We kept up a correspondence that lasted several years, which resulted in the publication of the book *Antropología*

3— Roy Wagner, *Coyote Anthropology*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2010, pp. 24-25.

del Coyote: Una conversación en palabras y dibujos [*Coyote Anthropology: A Dialogue In Words and Drawings*].⁴ Translating is one of my favorite exercises. In the broadest sense of the word, my practice is to metamorphose substances into different media, for different publics.

Coyote Anthropology is a fable in which Roy Wagner and Coyote discuss the role of the anthropologist, the object of anthropological study, and transformations of reality. Relative to the bulk of anthropological writing, this book is exceptional, distancing itself from the academic language commonly used in the discipline. The book is also critical of the role of anthropologists in the communities they study because, far from being neutral observers, their presence alters the environments in which they work. *Coyote Anthropology* explores the complex dynamic of the anthropologist, who, by believing that he is doing fieldwork, and understanding otherness, ends up going through a process of personal transformation. Roy Wagner's notion of flexible time made me see that everything can be read upside down, and that time can be organized in different ways. Through his dialogues with Coyote I realized that the body already knows our intentions before we put them in practice.

Coyote: And isn't what you are doing to me right now *anthropomorphizing* me, pretending that I am an anthropologist just like you? Heisenberg pointed out that we *interfere* with tiny particles in the very act of observing them, and so re-project our own intentions inadvertently upon the particle (or Coyote, as the case may be). But what he did not allow himself to concede was that the particle was doing the same thing back to him, for 'it' had entered his own thought process as though it were part of his own neural net.

Roy: Which, by that time, it *was*. Or, in other words, by virtue of the *fundamental* subject/object shift, *I got coyotes on the brain*.⁵

At around that time I started the project *Uncomfortable Objects*, conducting a series of experiments in which I blended the

—

4— Mariana Castillo Deball and Roy Wagner, *Antropología del Coyote: Una conversación en palabras y dibujos*, Mexico, Surplus Ediciones, p. 37.

5— *Ibid.*, p. 8.

relationship between ground and figure, object and display mechanism. I worked primarily with *scagliola* and papier-mâché to make the pieces.

My *uncomfortable objects* function as fables that give voice to non-humans: they imagine their voices, their consistency and their temporality. Products of desire, research, or the imagination, they unhinge our conception of the world and force us to see from their perspective. What do non-humans have to say about the world we have constructed around them? About our definitions, our manipulations, and our uses? What is left of objects after so much historical maneuvering, and what would their testimonies be if they could tell us their stories from their own perspectives? *Uncomfortable objects* can also be objects that have been destroyed, that do not allow themselves to be catalogued, or that have been held in the wrong category for centuries.

The practices associated with the ancient codices have continued to operate for several centuries, but they have been modified and brought up to date for the context of each generation of users. We can therefore conclude that indigenous codices make up a *corpus* of dynamic, creative knowledge that integrates the use of different materials and objects, and affects various domains of life, objects that resemble books but fulfill other functions, in addition to recording written data that cannot be trusted to memory alone.⁶

One of the most persuasive arguments in *El maíz se sienta para platicar* is that the objects we call codices are not books, and that their function is much broader and more complex. But what do you mean by that? When you describe objects that resemble books, but fulfill other functions, I ask myself whether books cannot be read in many different ways, or whether there are objects that start out as books only to become something else.

In the sixteenth century, Agostino Ramelli invented the first reading machine that attempted to facilitate the reading of multiple books at a time. In most cases, such facilitation attempts to reflect on the structure of the book, rather than attempting to replace it with a more effective mechanism. Many similar

6— Ana Díaz, *El maíz se sienta para platicar: códices y formas del conocimiento nahua, más allá del mundo de los libros*, Mexico, Bonilla Artigas Editores, 2006, p. 15.

inventions were just sketches that were never built. The problem they pose is not technical; it is not a question of creating mechanisms in order to read “better,” but rather of inventing other forms of reading and writing. Book machines are generally ephemeral contraptions, sketches, or simple implementations in the space of the book itself.

Raymond Roussel made a machine to read his novel, *Impressions of Africa*. The book itself is written using double entendres and little internal mechanisms that destabilize the tasks of author and reader. One of the methods that Roussel used in this work consists in turning the book’s structure into an onion. Thus, in the middle of a description of the Egyptian desert, the narrative is suddenly interrupted to introduce a digression, a parenthetical other scene, which in turn is interrupted by another parenthesis, and so on. At a given moment, when the Canto is coming to an end, the parentheses return in the opposite direction and the onion closes. The points of entry and exit in the stories are different. One could probably journey through the onion in different ways, without repeating the same story at any point.

This image of an onion-book left me thinking about how to use the same mechanism in a collection of books, joined together such that one could peel each title off the onion as a reading mechanism. This image was the origin of *Never Odd or Even*. For the first stage of the project, I proposed an anthology of covers of nonexistent books in which I called upon authors from different disciplines to collaborate on a cover. Volume I (2005) includes 24 titles in a single publication, and volume II (2011) has 30.

A literary journey through different themes, including: archaeology, gardening and contemporary ruins, magic, the history of technology, mysticism, tour guides, autobiography, archival techniques, monuments in motion, unpublished memoirs, tropical manifestations, intragenealogy, why the letter is all over the place, the taste of truth, the aroma of existence, conversations between a cardinal and a roadrunner, and many more!⁷

At a second stage, during a series of events, I invited writers, artists, and academics to comment on one of the covers in the

—

7— Mariana Castillo Deball, *Never Odd or Even*, Berlin, bom dia boa tarde boa noite, 2011.

collection, such that the content of the titles would unfold. Each invitee was free to invent possible content based on the book cover of their choosing. The spirit of *Never Odd or Even* involves creating fictions through collaboration. Each title functions as a catalyst and disseminator of new narratives; it is a metaphor for understanding how a gesture can expand, while symbolizing both dissolution and community. This project is an example of the different operations that I have developed in recent years to transform documents, histories, and biographies into spatial interventions and collaborative maneuvers.

The Wall and the Books, *The Institute of Chance* and *Interlude: The Reader's Traces* are three projects that also generate an expanded vision of the book and its reading. They draw on fragmented histories that could not remain bound in a single volume, so I decided to spill them out onto street corners, library corners and archives so that they would, in a fragmentary way, occupy several spaces at once.

Ana, if we come back to your argument about destabilizing the identity of indigenous codices as books and define them as objects that resemble books, but fulfill other functions, there is a crucial aspect that distinguishes them from the simple, playful exercise behind reading machines.

There are two examples, one pre-Hispanic and the other colonial, of how the disappearance or destruction of indigenous books generated a classical rupture with ancient (lettered) knowledge, leaving a gap in history that could only be filled in by creating a new literary corpus: 1) the book burning undertaken by Tlacaélel in the era of Itzcóatl (the fifteenth century) with the aim of rewriting a new version of Mexican history; and 2) the burning of indigenous books undertaken by the ecclesiastic authorities in New Spain. Notable among these are the *acto de fe* in Maní, an event that is remembered for Diego de Landa's having destroyed hundreds of Maya codices, and the campaign by fray Juan de Zumárraga, the first bishop of Mexico, against idolatrous objects, including the *tonalamatl* and other memory-storing devices (i.e., so-called idols). These episodes continued throughout the entire colonial period.⁸

—

8— Díaz, op. cit., p. 11.

Despite the violence and scale of these actions, the destruction of these memory-storing devices did not succeed in putting an end to their histories. One could say that most of my projects take damaged, fragmented, or destroyed objects as their starting points. For each project I invent a personal equation, a key that invites a narrative to be generated out of absences.

Estas ruinas que ves [*These Ruins You See*] (2006–2008) is one example. In this project I researched the different elements that make up the *margins* or *context* of archaeology. The piece is divided into an empty museum space, an archive of documentary images, an audio guide, and a publication. The point of it all is not to exhibit and elucidate ancient Mesoamerican cultures or their ruins; on the contrary, it hinges on a meta-exhibition, an exhibition about the protocols and foundations of exhibition itself, or, more metaphorically, the negative space that surrounds objects on display.

These Ruins You See meanders between politics, history, heritage, and identity with the aim of finding the vestiges of archaeological practice in the present. Some of the most notable archaeological objects have led restless lives, moving between patios, warehouses, pedestals, display cases, museums, traveling exhibitions, and private collections. Archaeological representation is extended through copies, illustrations, text books, models, and souvenirs. Both the meaning and the authenticity of archaeological material are mixed up in this infinite chain of representations.⁹

This collection of empty display cases and narratives from different sources and temporalities reminds me of your empty *Codex Borgia*, in which there were just the marks where the deer-skin parchment was cut and the sound of your voice narrating.

This project made me realize that I was not interested in objects, physical media, or histories, but rather in polyphony and the pastiche of everything, in the collective confluence of voices and vacuums, in absence as a catalyst of the imagination.

The narrative of book burning functions as an originary myth that precisely exposes the moment and reasons that precipitated

—

9— Mariana Castillo Deball, *These Ruins You See*, Berlin, Sternberg Press, 2008.

the end of an era, based on the extermination of its protagonists: the codices. The interesting thing about this myth is that it is not a narrative from the indigenous tradition, but rather the *horror vacui* resulting from the loss of books anchors its roots in European logocentrism.¹⁰

In the Old World, books have not disappeared despite having also been the object of censorship and destruction throughout history. What makes the American case different? The answer does not seem to lie in the magnitude of the violence recorded in the different historical episodes, but rather in the nature of the knowledge at stake.¹¹

Maybe these new codices are people, objects, and actions that manifest themselves every so often and then get dispersed.

Inside my copy of your book *El maíz se sienta para platicar*, I also found a photocopy of the first folio of the *Codex Féjérvary-Mayer*, representing one cycle in the count of the *tonalpohualli*, the Mesoamerican ritual calendar made up of 20 signs and 13 numbers. Each day is a combination of a sign and a number that runs consecutively until 260 days have been reached. The image is a cosmogram presenting an earth made up of four cardinal regions and a center. Each color corresponds to a region of the cosmos and bears energies that move time and bring order to life on earth.

For the last several years I've been playing with this calendar to try to identify relationships between the measures of time and space. We could imagine that the duration of a day is equivalent to the distance between someone's heart and fingertips. We could unfold this calendar and transform its original geometry.

I did my first experiment of unfolding the *tonalpohualli* in the exhibition *Them inside the Skin* (2017), translating the first plate of the *Codex Féjérvary-Mayer* into 20 strips of metal, each perforated with 13 circles to make up the 260 days. Each strip measures 270 cm, which amounts to two hearts, or *yolotl* in Nahuatl, one of the main Nahuatl measures used in construction. Each spatial coordinate corresponds to a color: east to red; north to yellow; west to green, and south to blue. The complete sculptural

10— Díaz, op. cit., p. 16.

11— Ibid., p. 18.

intervention amounts to a year occupying a space. The metal strips are connected with wooden joints and they go through the space sequentially, but they alter the original composition of the calendar. The strips also feature a set of characters: deer, birds, and other figures I found at the flea market in Brussels and used to animate the space, as the calendar does through its correspondences between numbers and signs.

The *tonalpohualli* system does not allow one to count the 365 days of the year, because its main function was to regulate, count, and order the emanations of the *tonalli* that circulate through the cosmos. That enabled each power or energy associated with a *tonalli* to imprint the day with a special quality: the day 7–reed, 9–movement. This calendar can thus be defined more as a qualitative temporal system than as a quantitative astronomical one.¹²

In 2018, Tatiana Falcón, Diana Magaloni, and I created the exhibition *In tllili in tlapalli: Imágenes de la nueva tierra. Identidad indígena después de la Conquista* [*In Tllili in Tlapalli: Images of the New Land. Indigenous Identity After the Conquest*].¹³ Tatiana and I made a garden featuring plants and minerals used to make colors, based on the pigments that were used to paint the *Florentine Codex*. The architecture of the garden and the arrangement of the different plants were also based on the first plate of the *Codex Féjérvary–Mayer*. The present volume includes a text by Tatiana in which she describes the process of making pigments as well as how their usage continues. For the exhibition at MUAC we are remaking the garden. “There is no historical record of a garden that brought together all the dye–yielding plants like the one we made as part of that exhibition.”¹⁴ I feel that the garden has been the most radical transformation of a document that I have experienced, insofar as it became a space–time that grows and transforms.

While exploring the meanings and uses of plants for the garden, I came upon the title of this exhibition. In Greek, *amarantus* means

—

12— Ibid., p. 30.

13— *In tllili*, the black; *in tlapalli*, the color: the black, the color. It was on display from September 1 to November 26, 2018, at Museo Amparo in Puebla.

14— Tatiana Falcón’s text is included on p. 182 of this publication.

an imaginary flower that never dies. Amaranth is also one of the most important pseudo-cereals consumed in Mexico, in addition to being an ingredient in different rituals. Amaranth seeds, or *huauhtli* in Nahuatl, were mixed with black agave syrup. After folding them together, an idol or *ixiptla* was made from the mixture. These edible figurative representations were embodiments of the sacred. Amaranth was prohibited by the Spaniards during the colonial era because of its connections to ritual.

Amarantus refers metaphorically to the objects I work with: objects that are damaged, absent, or outside their original context, but which nevertheless continue to live on through new uses and significations. Furthermore, edible amaranth figures speak to us of the *ixiptla* that gets incorporated into the body as nourishment.

One of the major pieces in the show, *Cocodrilo piel de los días* [*Crocodile Skin of the Days*], starts off from a conversation that you and I had, in which you explained to me the meaning of plates 39 and 40 of the pre-Hispanic *tonalamatl* known as the *Codex Borgia*. Ana, I recall that you showed it to me on your screen, you explained that it was the skin of a reptile, and that the days were inscribed on its surface. It is a tapestry that contains time.

Perhaps you know this: in recent years I have made a series of engraved wooden floor tiles, which also serve as a printing matrix upon which the visitors to the exhibition can walk. Again, by changing the scale and materiality of the original documents, I generate a new experience or way of approaching the object. As a printing matrix it likewise becomes a device of graphic reproduction.

Generally, I have worked with maps and cartographic images. In this case I wanted to take up an image related to calendars and time that would gain a foothold in my obsession with generating chronotopes or spatio-temporal diagrams. Since you explained to me the meaning of the scene, I had already done several drawings and watercolors that were shown in *Haut Ich* in 2018. In your words:

The scene represented on these two folios is very complex, so I will focus on two of the protagonists in this sequence. The image features an unfolded *tonalamatl*, whose function is not that of a book, but rather that of a skin that wraps around the scene of a sacrifice. In this case, the center of the composition is occupied by an anthropomorphic figure with black skin, whose body is

distinguished by possessing nine suns, located on different parts of its anatomy, on its chest and joints.¹⁵

In order to transform the scene in the image that now makes up the floor, I focused on the two main elements: the reptile skin and the scene of the sacrifice. Generally, I compulsively draw the scene several times, in order to understand the image and make it my own, until I come to the feeling that it is alive.

Another reason why I chose this image is that the *tonalamatl* is drawn on the reptile skin.

The image emphasizes that the *tonalamatl* is made of skin, not inert paper. This skin acquires a special quality, which implies the acquisition of a particular vitality that does not correspond to the skin of the living animal, nor to the dead skin that was flayed from the corpse. The *tonalamatl* transforms the skin into an artifact that belongs to another ontological dimension.¹⁶

Studying altered, destroyed documents that have been held in remote, inaccessible libraries and museums has meant working with printed copies, facsimiles, digital reproductions, and whatever is available. From the western point of view, these copies are supplements of the original object, but they themselves have no value. I am convinced that each object, especially if it has undergone a trauma that is reflected in a group that protects it and keeps it in its memory and actions, is replicated in multiple formats, and all these representations are in a way part of the original, even if the latter no longer exists.

I was never able to make an argument for this idea on the basis of the western epistemology of representation. Then I came across the Nahua concept of *ixiptla*, which encompasses all these different versions and regards them as part of the same *tonal* or expression of being. In my view, too, the ravages of colonization and looting have caused us to produce all these copies, as a means of holding and protecting, such that if one goes missing, we will still have multiple versions of it.

On the calendar, the deity Xipe Totec was often represented as a man who wore the flayed skin of another person on top of his own.

15— Díaz, op. cit., p. 41.

16— Ibid., p. 42.

The ceremony consisted in the sacrifice of the victim, and the transfiguration of the other person through the use of the skin of the sacrificed one. *Ixiptla* has been translated as *image*, *delegate*, *substitute*, and *representative*: it could be a statue, a vision, or the victim who becomes the god destined for sacrifice. The *ixiptlahuan* of the same god could occur simultaneously, without the resemblances necessarily being identical.

Ixiptla derives from the Nahuatl particle *xip*: *skin*, *covering*, *shell*. It is the container, the recognizable presence, the actualization of a force imbued in an object: a being-there, removing the distinction between essence and matter, original and copy. A natural outer layer of tissue that covers the body of a person or an animal, skin can be separated from the body to make articles of clothing, vessels for holding liquids, or a surface on which to write. *Ixiptla* is the irresistible manifestation of a presence.

In 2014, I started the journal *Ixiptla* as a space of reflection in which anthropologists, archaeologists, artists, and writers collaborate in a discussion of models, copies, influence, and reproduction.

Maybe we are all *Mbo Xtá rídà*/skin people, as Hubert Matiúwàa suggests in his essay and poems, also published in this volume.¹⁷ I learned about the work of Hubert Matiúwàa through Isadora Hastings, when I started working on the piece based on the *Codex Humboldt Fragment 1/Codex Azoyú Reverso 2*, a document that traces the tributes given by the kingdom of Tlachinollan, in the province of Tlapa, Guerrero, to the Mexica Empire from 1486 to 1522. The codex ended up getting divided between Mexico and Germany: one part, the *Codex Humboldt Fragment 1*, was taken to Europe by Baron Alexander von Humboldt, who acquired it around 1803–1804 in Mexico City. Its counterpart, the *Codex Azoyú Reverso 2* was moved from the community of Azoyú in Guerrero to the library at the Museo Nacional de Antropología in Mexico City in 1940. Drawing on this codex I made a ceramic mural for one of the galleries dedicated to Mesoamerican art at the Humboldt Forum in Berlin, which will house ethnographic collections and opens its doors in 2021.

In 2017, I contacted the collective Cooperación Comunitaria to help me adapt the piece in the context of La Montaña de

17— A selection of Hubert Matiúwàa's poems are included on p. 138 of this publication.

Guerrero, since that association had begun to work in the area, rebuilding adobe houses damaged by Hurricanes Ingrid and Manuel in 2013. In that region adobe is used as a building material, and Cooperación Comunitaria was interested in covering the buildings with raw earth tiles. After almost a year of tests they found the right mix: now the outside walls of the buildings are covered in raw earth tiles, decorated with the design of reliefs taken from the codex.

I want to come back to your text, Ana, and to your argument about how the codices have become other things, other actions, and how it is that they operate in their specific context.

By this logic, the *tonalamatl* was an instrument that, together with other (ritual) objects, shaped a history that encompasses the social networks that were generated, are generated, and will remain anchored in the landscape; a history of people who move around, and of emanations that flow over a tangible, recognizable space; a landscape that ties families, lineages, saints, ancestors, meteorological phenomena, and calendrical dates (spatio-temporal referents) in a complex knot that only locals can recognize and articulate without relying on books. Thus, the specialists who know the keys to time continue being responsible for carrying out the right ceremonies for interacting with local forces, in order to initiate negotiations before making an offering of food and pleasurable sensations, through colorful, perfumed objects perfectly arranged on the altar. These are the people who know the names of all the lords by heart, as well as the correct way to invoke them.¹⁸

I want to repeat your phrase: “a history that encompasses the social networks that were generated, are generated, and will remain anchored in the landscape,” since it seems to me that the concept of *landscape* solves the puzzle. That is where contemporary codices, as free expressions of a specific object or physical substrate, are expressed, precisely and ephemerally. Maybe they function like this by nature, or to protect themselves against possible destruction or disappearance. If there’s only one object storing a given memory, its disappearance has terrible consequences. But if the object is distributed across various *ixiptlahuan*

18— Díaz, op. cit., p. 82.

through forms, colors, people, histories, then it is more difficult to eradicate it by a single stroke.

In his book *La expresión americana* [*American Expression*], José Lezama Lima talks about becoming-landscape as a particular characteristic of the Americas.

Only what is difficult is stimulating; only the resistance that challenges us is capable of confronting, arousing, maintaining our power of knowledge, but really: what counts as difficult? Only that which is submerged in the maternal waters of darkness? An original without a cause, antithesis, or logos? It is form-in-becoming in which a landscape goes toward a meaning, an interpretation, or a simple hermeneutic, leading towards its reconstruction, which is definitely what marks its efficacy or disuse, its ordinarizing force or its muted echo, which is its historical vision.¹⁹

A couple months ago, before traveling to Mexico to prepare this exhibition, I made a blue kite based on a Korean design that has an orifice at its center. I gather that these kites are flown in funeral ceremonies and that the spirit can escape through this perforation.

Papalote cocodrilo piel de los días [*Crocodile Skin of the Days Kite*] is an homage to your memory, Ana. You were a brilliant specialist in indigenous thought and art in central Mexico, who illuminated my path to start reading and understanding *tonalpohualli*. One of your favorite plates was the 39-40 of the *Codex Borgia*, which features a crocodile or a reptile whose skin features the symbols of the days of the *tonalpohualli* ritual calendar.

The kites flew in a collective action on July 30, 2021, generating new landscapes every time their circular windows allowed the wind to pass through them. Thus we bid you farewell on that day, and so I bid farewell to you for now. I hope that the pages of this book speak for everything we did not get a chance to say to each other.

Lovingly,
Mariana

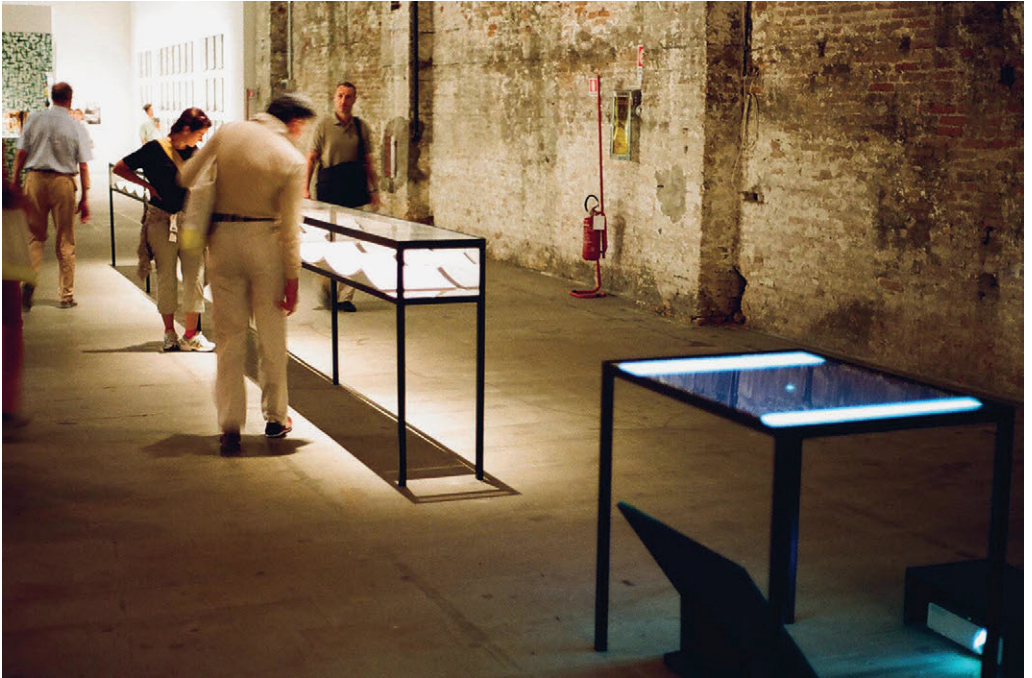
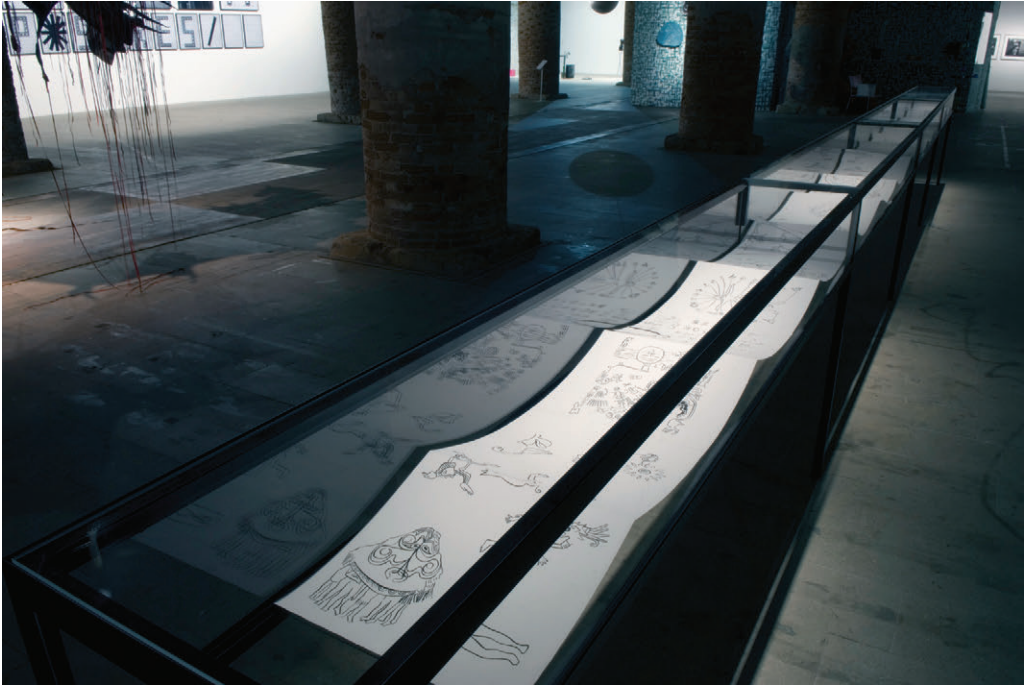
—

19— José Lezama Lima, *La expresión americana*, Madrid, Alianza, 1969, p. 9.

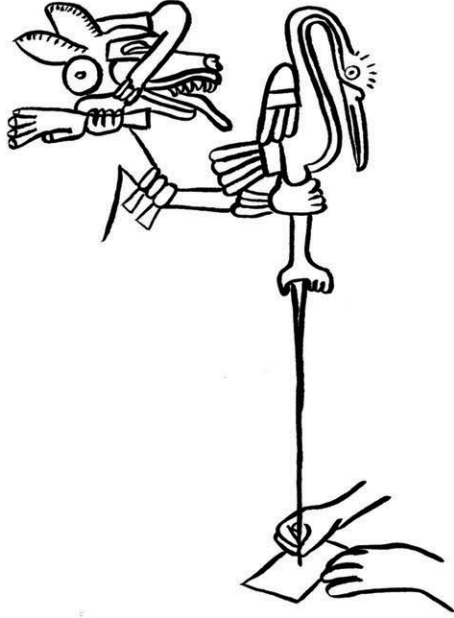


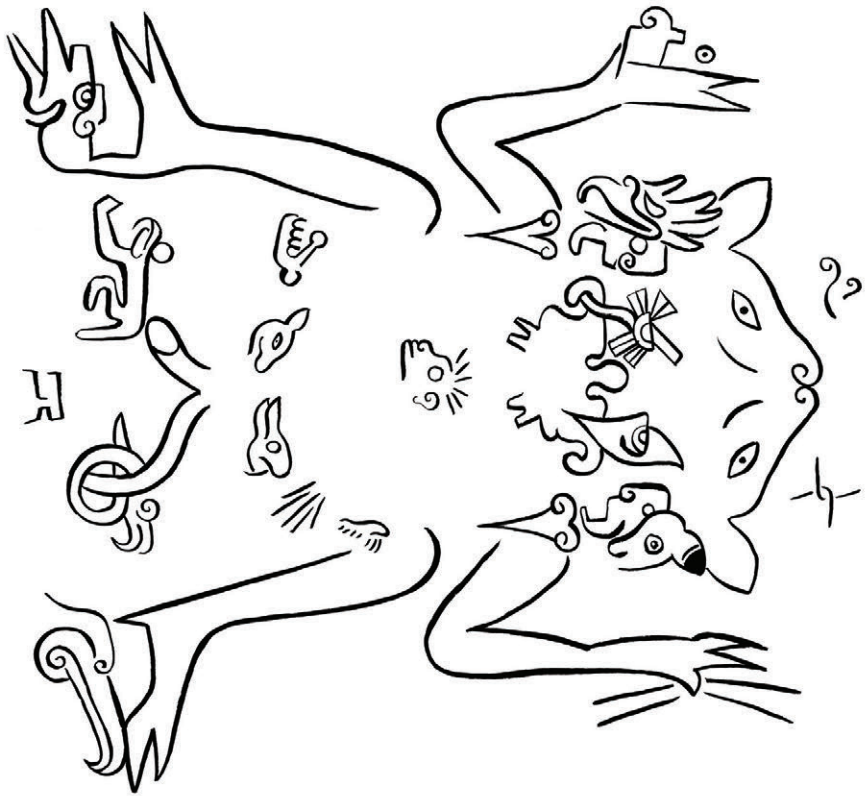
Papalote cocodrilo piel de los días [*Crocodile Skin of the Days Kite*], 2021. Vista de la acción colectiva en la exposición—View of the collective action at the exhibition *Behind the Screen*, Klosterfelde Edition, Berlín—Berlin, 2021. Foto—Photo: Manuel Raeder

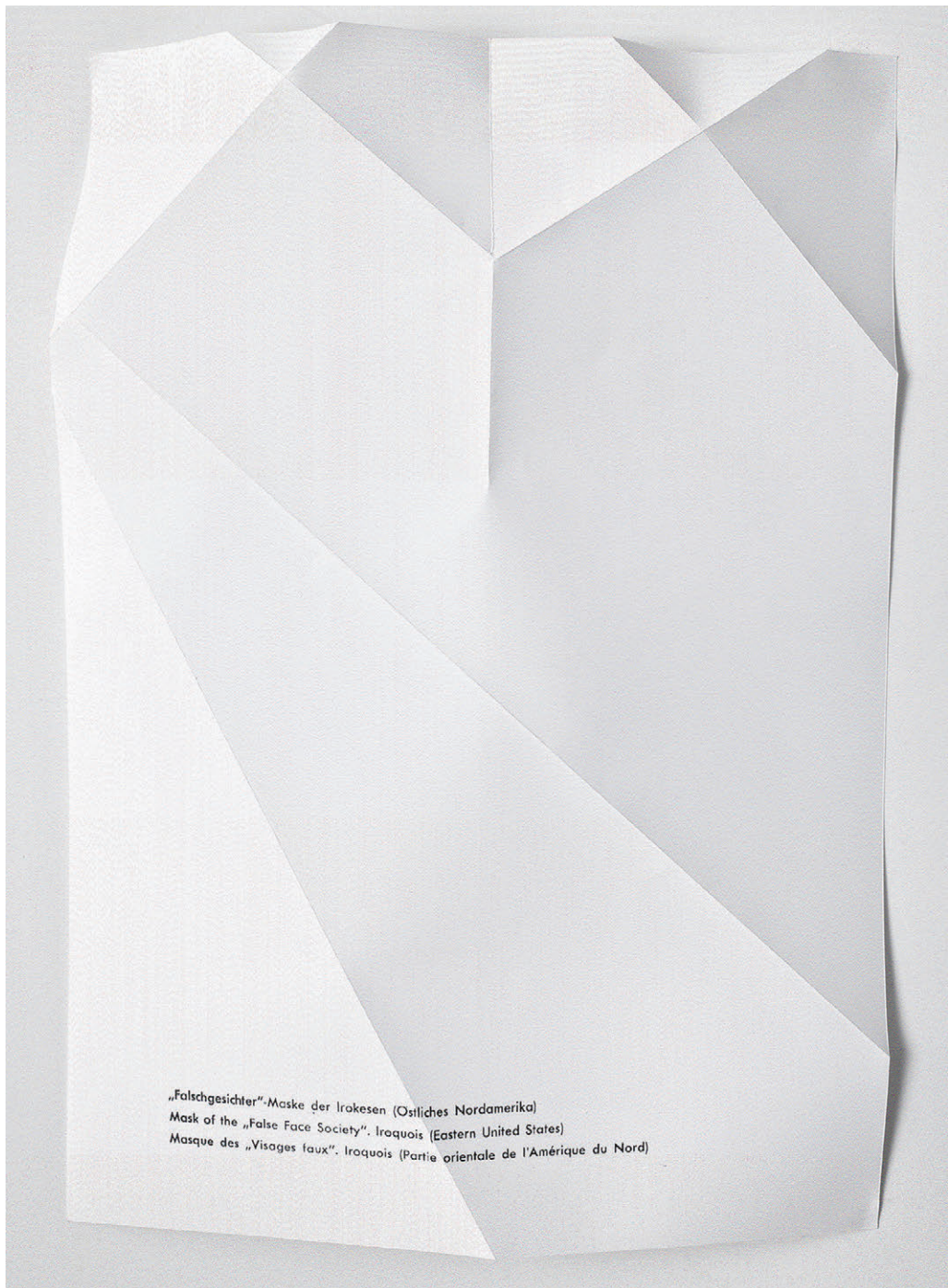




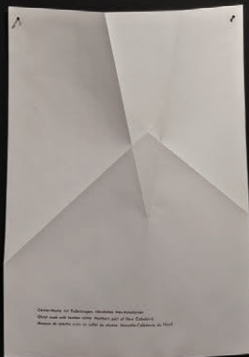
El dónde estoy va desapareciendo [The Where I Am Is Vanishing], 2011. Vista de la instalación en— installation view at ILLUMInazioni, exhibición de arte internacional 54—ILLUMInations, 54th International Art Exhibition, Bienal de Venecia—Venice Biennale, 2011. Foto—Photo: Giovanni Pancino [Cat. 10]







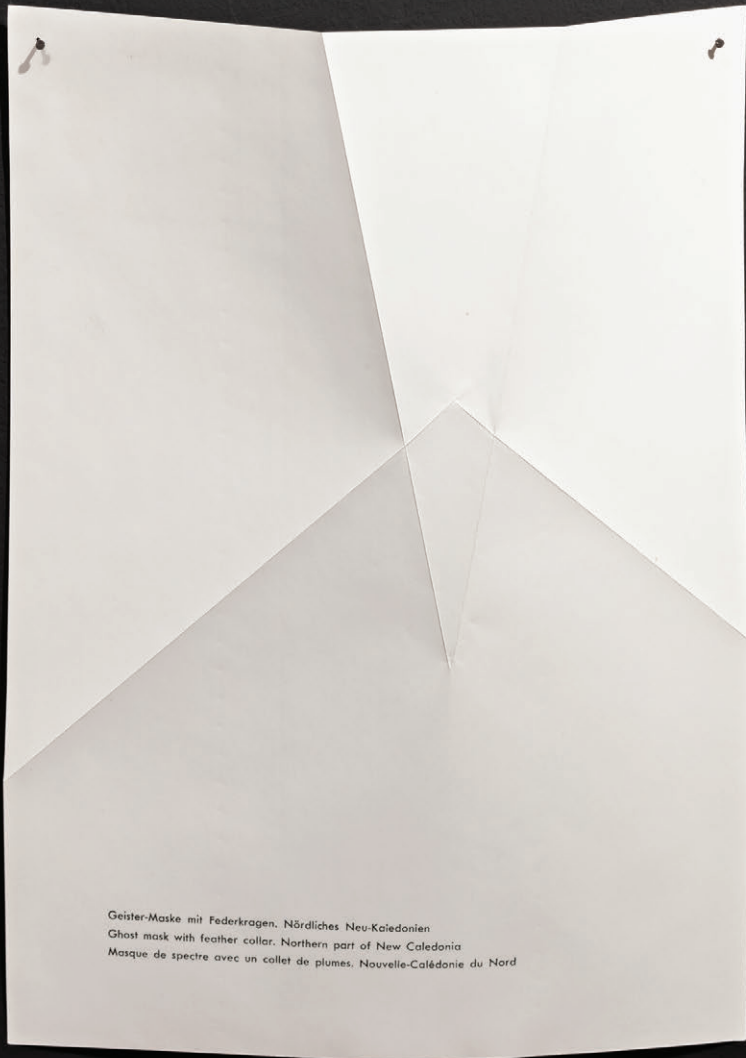
„Falschgesichter“-Maske der Irokesen (Östliches Nordamerika)
Mask of the „False Face Society“. Iroquois (Eastern United States)
Masque des „Visages faux“. Iroquois (Partie orientale de l'Amérique du Nord)



pp. 77-79: *Falschgesichter*, 2008. Vista de la instalación en la exhibición—Installation view of the exhibition *Amarantus*, MCK Siegen, Siegen, 2021. Fotos—Photos: Philipp Ottendörfer [Cat. 11]



Maske der Ibibio (Südost-Nigerien)
Mask. Ibibio (Southeastern Nigeria)
Masque. Ibibio (Sud-est de Nigeria)



Geister-Maske mit Federkragen, Nördliches Neu-Kaledonien
Ghost mask with feather collar, Northern part of New Caledonia
Masque de spectre avec un collet de plumes, Nouvelle-Calédonie du Nord





Feathered Changes, Serpent Disappearances [Cambios emplumados, desapariciones de serpiente], 2016. Vista de la instalación en el—installation view at San Francisco Art Institute, Walter and McBean Galleries, 2016. Foto—Photo: Gregory Goode





Hipótesis de un árbol [*Hypothesis of a Tree*], 2016. Vista de la instalación en—Installation view at 32º Bienal de São Paulo, 2016. Foto—Photo: Leo Eloy/Estúdio Garagem/Fundação Bienal de São Paulo [Cat. 13]



*Pleasures of Association, and Poissons, such as Love [Placeres de asociación y venenos, como el amor], 2017. Vista de la instalación en la exposición—Installation view at the exhibition *Amarantus*, MGK Siegen, Siegen, 2021. Fotos—Photos: Philipp Ottendörfer*







pp. 86-89: *Ningún contorno durable te aprisiona* [You Are Not Imprisoned By Any Durable Contour], 2021. Foto—Photo: Mariana Castillo Deball [Cat. 16]









pp. 91-93: *Institute of Chance* [*Instituto del azar*], 2004. Vista de la instalación en la exposición—Installation view of the exhibition *Amarantus*, MGK Siegen, Siegen, 2021. Fotos—Photos: Philipp Ottendörfer 91







Reflejos de cien espejos, tu cuerpo, [Your Body, Reflection of a Hundred Mirrors], 2011.
Vista de la instalación en la exposición—Installation view of the exhibition *We are Silently Illiterate*, Barbara Wien Gallery, Berlín—Berlin, 2021. Fotos—Photos: Nick Ash







Este desorden construido, autoriza geológicas sorpresas a la memoria más abandonada
[This Constructed Disorder, Allows Geological Surprises for the Most Abandoned Memory],
2011. Vista de la instalación en la exposición—Installation view of the exhibition Museo
Experimental El Eco, Ciudad de México—Mexico City, 2011. Foto—Photo: Nick Ash





*Mathematical distortions [Distorsiones matemáticas], 2012 y—and There are no spaces in words as people speak them [No hay espacios entre las palabras mientras la gente las dice], 2012. Vista de la instalación en la exposición—Installation view at the exhibition *Uncomfortable Objects*, Zürich Art Prize, Zürich—Zürich, 2012. Foto—Photo: Stefan Altenburger*





Reflejos de cien espejos, tu cuerpo [Your Body, Reflection of a Hundred Mirrors], 2011.
Vista de la instalación en la exposición—Installation view of the exhibition *We are Silently Illiterate*, Barbara Wien Gallery, Berlín—Berlin, 2021. Fotos—Photos: Nick Ash 101





¿Quién medirá el espacio, quién me dirá el momento? [Who Will Measure the Space, Who Will Tell Me the Time?], 2015. Vista de la instalación en el—Installation view at Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, Oaxaca, 2015. Fotos—Photos: Mariana Castillo Deball [Cat. 18]



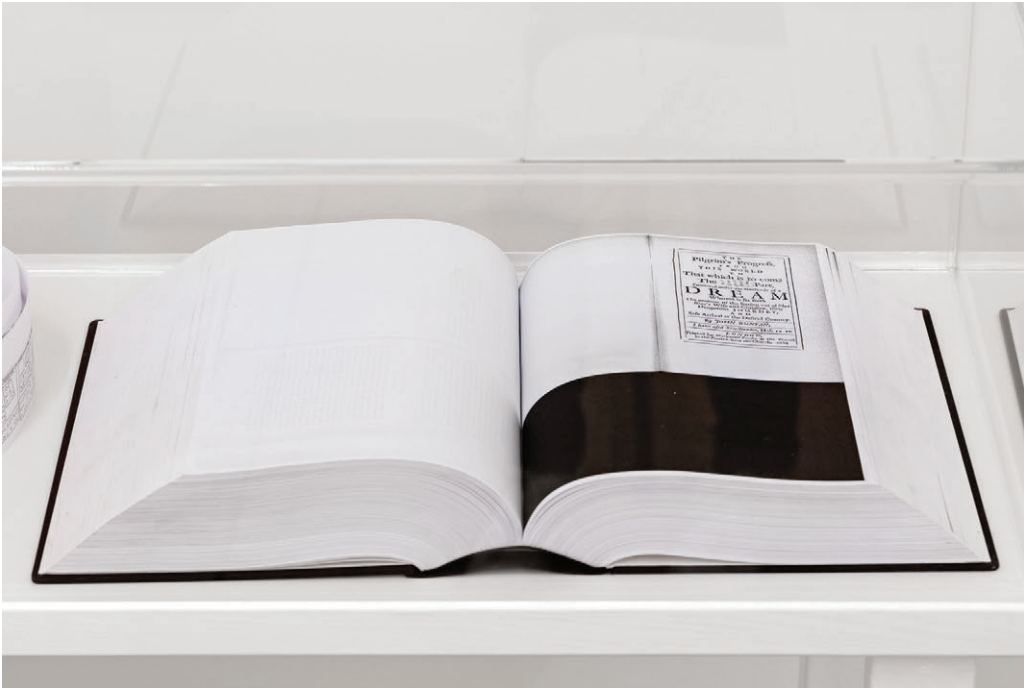


¿Quién medirá el espacio, quién me dirá el momento? [Who Will Measure the Space, Who Will Tell Me the Time?], 2015. Vista de la instalación en el—Installation view at Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, Oaxaca, 2015. Fotos—Photos: Manuel Raeder [Cat. 18]





¿Quién medirá el espacio, quién me dirá el momento? [Who Will Measure the Space, who Will Tell Me the Time?], 2015. Vista de la instalación en—Installation view at High Line Art, Nueva York—New York, 2015. Fotos—Photos: Timothy Schenk [Cat. 18]





The Wall and The Books: 987 Words Stolen from a Library [La muralla y los libros: 987 palabras robadas de una biblioteca], 2002. Vista de la instalación en la exposición—Installation view at the exhibition *Amarantus*, MGK Siegen, Siegen, 2021. Fotos—Photos: Philipp Ottendörfer [Cat. 19] 109

Labyrinths

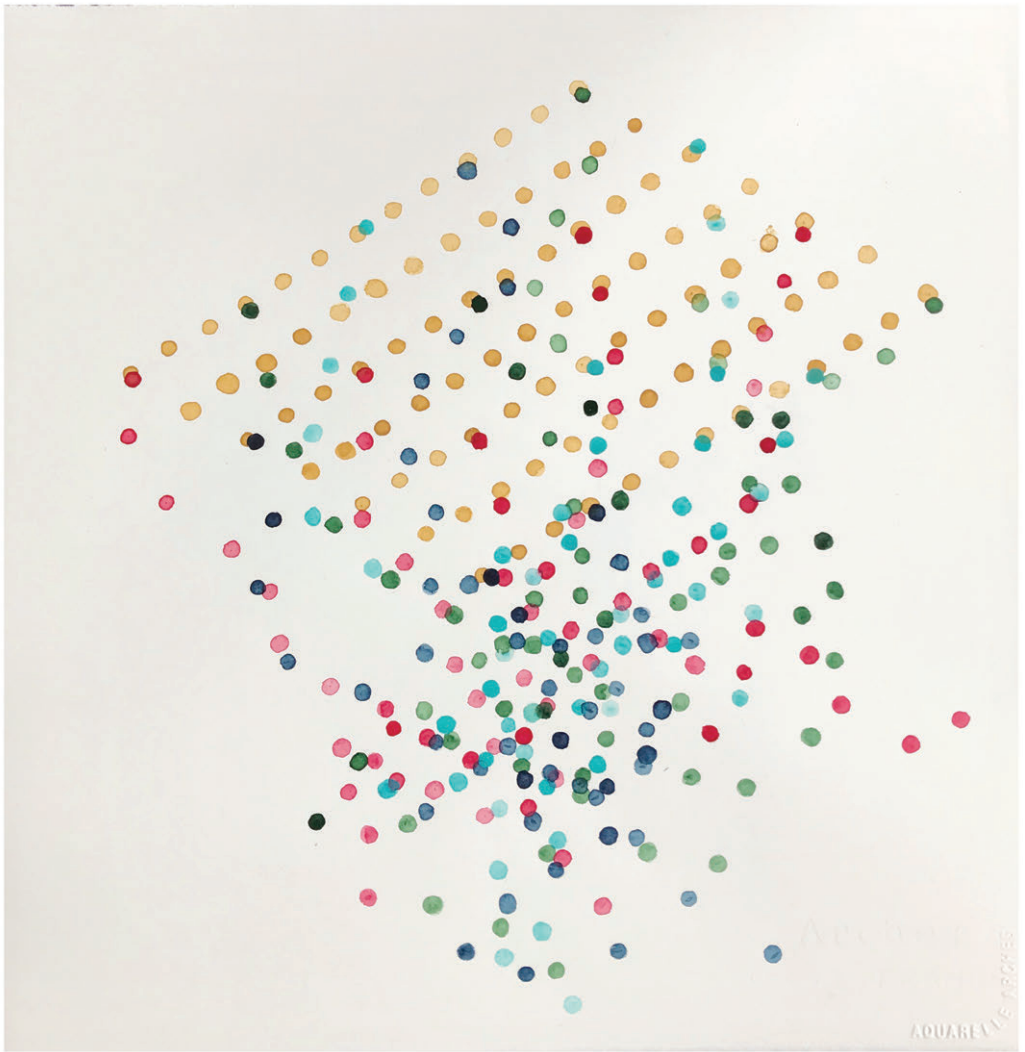
Shih Huang Ti had banished his mother for being a libertine; in his stern justice the orthodox saw nothing but an impiety; Shih Huang Ti, perhaps, wanted to obliterate the canonical books because they accused him; Shih Huang Ti, perhaps, tried to abolish the entire past in order to abolish one single memory: his mother's infamy. (Not in an unlike manner did a king of Judea have all male children killed in order to kill one.) This conjecture is worthy of attention, but tells us nothing about the wall, the second part of the myth. Shih Huang Ti, according to the historians, forbade that death be mentioned and sought the elixir of immortality and secluded himself in a figurative palace containing as many rooms as there are days in the year; these ~~the~~ suggest that the wall in space and the fire in time were magic barriers designed to halt death. All things long to persist in their being, Baruch Spinoza has written: perhaps the Emperor and his sorcerers believed that immortality is intrinsic and that decay cannot enter a closed orb. Perhaps the Emperor tried to recreate the beginning of time and called himself The First, so as to be really first, and called himself Huang Ti, so as to be in some way Huang Ti, the legendary emperor who invented writing and the compass. The latter, according to the Book of Rites, gave things their true name; in a parallel fashion, Shih Huang Ti boasted, in inscriptions which endure, that all things in his reign would have the name which was proper to them. He dreamt of founding an immortal dynasty; he ordered that his heirs be called Second Emperor, Third Emperor, Fourth Emperor, and so on to infinity. . . . I have spoken of a magical purpose; it would also be fitting to suppose that erecting the wall and burning the books were not simultaneous acts. This (depending on the order we select) would give us the image of a king who began by destroying and then resigned himself to preserving, or that of a disillusioned king who destroyed what he had previously defended. Both conjectures are dramatic, but they lack, as far as I know, any basis in history. Herbert Allen Giles tells that those who hid books were branded with a red-hot iron and sentenced to labour until the day of their death on the construction of

The Wall and the Books

NG-5
the outrageous wall. This information favours or tolerates another interpretation. Perhaps the wall was a metaphor, perhaps Shih Huang Ti sentenced those who worshipped the past to a task as immense, as gross and as useless as the past itself. Perhaps the wall was a challenge and Shih Huang Ti thought: 'Men love the past and neither I nor my executioners can do anything against that love, but someday there will be a man who feels as I do and he will efface my memory and be my mirror and not know it.' Perhaps Shih Huang Ti walled in his empire because he knew that it was perishable and destroyed the books because he understood that they were sacred books, in other words, books that teach what the entire universe or the mind of every man teaches. Perhaps the burning of the libraries and the erection of the wall are operations which in some secret way cancel each other.

The tenacious wall which at this moment, and at all moments, casts its system of shadows over lands I shall never see, is the shadow of a Caesar who ordered the most reverent of nations to burn its past; it is plausible that this idea moves us in itself, aside from the conjectures it allows. (Its virtue may lie in the opposition of constructing and destroying on an enormous scale.) Generalizing from the preceding case, we could infer that all forms have their virtue in themselves and not in any conjectural 'content'. This would concord with the thesis of Benedetto Croce; already Pater in 1877 had affirmed that all arts aspire to the state of music, which is pure form. Music, states of happiness, mythology, faces belaboured by time, certain twilights and certain places try to tell us something, or have said something we should have missed, or are about to say something; this imminence of a revelation which does not occur is, perhaps, the aesthetic phenomenon.

Translated by J.E.I.



112 *The Woven Earth and the Tangled Underworld: A Model [La Tierra tejida y el inframundo enmarañado: un modelo], 2018. Detalle—Detail [Cat. 20]*



Tonalpohualli, Chicago, 2017. Vista de la instalación en—Installation view at Barbara Wien Gallery, Berlín—Berlin, 2018. Foto—Photo: Nick Ash [Cat. 21] 113





pp. 114–117: *Tonalpohualli*, Chicago, 2017. Vista de la instalación en la exhibición—Installation view from the exhibition *Them inside the Skin*, Mendes Wood DM, Bruselas—Brussels, 2017. Fotos—Photos: Kristien Daem [Cat. 21] 115













pp. 120-122: *Trampa de árbol, Berlín* [*Tree Trap, Berlin*], 2012.
Detalle—Detail. Foto—Photo: Mariana Castillo Deball









Vista de la colección de vaciados y moldes de Alfred Maudslay en las bodegas del British Museum—View of Alfred Maudslay's casts and molds collection at the British Museum's storage facilities, Londres—London, 2013. Fotos—Photos: Mariana Castillo Deball





pp. 126–128: *You Have Time to Show Yourself Before Other Eyes* [*Tienes tiempo de hacerte presente a otros ojos*], 2014. Vista de la instalación en la—Installation view at the 8a Bienal de Berlín de Arte Contemporáneo—8th Berlin Biennale for Contemporary Art, Berlín—Berlin, 2014. Fotos—Photos: Anders Sune Berg [Cat. 22]





Arriba—Top: *You Have Time to Show Yourself Before Other Eyes* [*Tienes tiempo de hacerte presente a otros ojos*], 2014. Vista de la instalación en la—Installation view at the 8a Bienal de Berlín de Arte Contemporáneo—8th Berlin Biennale for Contemporary Art, Berlín—Berlin, 2014. Fotos—Photos: Anders Sune Berg [Cat. 22]

Abajo—Bottom: *You Have Time to Show Yourself Before Other Eyes* [*Tienes tiempo de hacerte presente a otros ojos*], 2014. Vista de la instalación en la exhibición—Installation view of the exhibition *Amarantus*, MGK Siegen, Siegen, 2021. Foto—Photo: Philipp Ottendörfer [Cat. 22]









Mbo Xtá rídà Gente piel

Hubert Matiúwàa



Falschgesichter, 2008. Vista de la instalación en—Installation view at *Nobody was Tomorrow*, Barbara Wien Gallery, Berlín—Berlin, 2008. Foto—Photo: Nick Ash [Cat. 11]

Para mi madre, Valentina Calleja, quien me contó innumerables relatos de los *mbo Xtá rídà*. De niño ella me llamaba *adà Xtá rídà*/niño piel, transformó el terror de las historias para crear un mundo distinto, y me cubrió del miedo con la piel de su palabra.

Numa lá' nàná Xtá rídà

Cuando los sacerdotes llegaron a evangelizar nuestra cultura se dedicaron a cazar a los *mbo Xtá rídà*,¹ quienes hablaban una variante del *mè'phàà* antiguo y tenían el don de estirar su piel. De los *mbo Xtá rídà* se contaron innumerables historias de terror, por ejemplo, que pedían hospedaje en las casas al dormir estiraban una oreja y con ella hacían su cama, estiraban la otra y con esa hacían su cobija. Pasada la noche se levantaban para robar a los niños y comérselos.

A los pueblos *mè'phàà* que no se convirtieron al cristianismo se les llamó *demonios*, *caníbales*, *gente piel* o *gente que desolla*, y por esta razón fueron exterminados. Debido a que se mantenían en resistencia, se creó alrededor de ellos una narrativa de odio. Los sacerdotes alimentaron el terror para evitar que las distintas comunidades *mè'phàà* se pudieran aliar.

Toda narración de la memoria oral es testimonio de un tiempo. Existió un lugar que se llamó Yopitzingo, el pueblo de los yopes, nombre atribuido a los *mè'phàà*. Distinguidos por su resistencia en la defensa del territorio, fueron conocidos por sus rituales relacionados con la piel. Su principal centro ceremonial fue Tehuacalco² que significa “Casa del agua sagrada”, lugar donde se hacían los rituales a *Xtóaya'*/Piel de agua, una de las deidades más importantes para la cultura, es la que crió a *Àkhà'*/Sol y *Gòn'*/Luna, quienes, a su vez, crearon el movimiento que hizo posible la vida.

En la actualidad *Xtóaya'* simboliza la fertilidad y la abundancia, los rituales asociados a ella están relacionados con el cambio de piel de la tierra, temporadas de sequía y lluvia. La temporada de sequía es representada por la deidad *Àkùùn ewe*/Hambruna,

—

1— Gente piel, gentilicio de los que, se dice, fueron ancestros del actual pueblo *mè'phàà*. *Mbo*, que significa “gente” *xtá*, quiere decir “piel” y *rídà* o *ridáá*, “colgado”, “entrecruzado” o “enfrente”. Puede traducirse como “gente de piel entrecruzada” o “gente que tiene colgada la piel”.

2— Actualmente es una de las zonas arqueológicas más importantes del estado de Guerrero.

quien en un rito de expulsión se le ahoga en un río, en la boca de *Xtóaya'*.

Con respecto a los yopes que desde la memoria oral llamamos *mbo Xtá rídà* (gente piel), el cronista Fray Bernardino de Sahagún apunta: “La palabra yopeuhtli o cosa despegada se deriva del verbo nahua yopehua que significa despegar algo, sinónimo de xipehua, que se traduce como desollar, quitar la piel. Yopitzingo es el nombre prehispánico del lugar que habitaban los yopes”.³ En el náhuatl actual, las palabras aquí referidas tienen el mismo significado, por ejemplo: *xipehua*/pelar o desollar, *yopehua*/despegar, *yopeuhtli*/despegado, según esta etimología se relaciona a Yopitzingo con las ceremonias de desollamiento.

Las narraciones de la oralidad tienen un propósito: transformar la memoria para la acción. El odio hacia los yopes fue alimentándose, satanizando los rituales en los que desollaban a sus rivales de combate. El ataviarse de piel dio origen a múltiples historias de terror, narrativa que tuvo como finalidad colonizar el imaginario colectivo contra los sobrevivientes del pueblo de Yopitzingo para que fueran perseguidos y asesinados por sus propios congéneres.

A partir del lenguaje de la poesía, el libro *Mbo Xtá rídà. Gente piel*⁴ recrea un nuevo imaginario y presenta a estos personajes como seres fantásticos que ayudaron a crear el mundo: con sus lágrimas se saló el mar, ellos crearon los cerros y la ropa de cada animal, hablaron el idioma del sueño y nos dejaron la capacidad de interpretarlo, estiraron su piel y nos cubrieron con ella para sentir el mundo.

La palabra *xtá*/piel es muy importante para la cultura *mè'phàà*, es su principio ético. El verbo estar/vivir tiene la misma raíz de *xtá*, en el uso cotidiano. La palabra *xtá* es base para nombrar y para denotar la característica de la personalidad, el ser de acuerdo al actuar: *Phú xtátsíska tàtá tsúkuè*/Es una piel floja ese señor/Es muy flojo ese señor. La función de la piel es cubrir y cuidar aquello de lo que forma parte, como la relación carne y piel. La raíz de la palabra *xtá*/piel se relaciona con las palabras *xtáyaa*/tallo de árbol, *xtíya*/panal/ropa de agua, *xtá ga'un*/matriz/cuero que alimenta. Todas estas palabras refieren al cuidado: el tallo del árbol lo

3— Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*.

4— <https://adncultura.org/libros/gente-piel.pdf>.

protege de la intemperie, el panal protege la miel, la matriz protege al feto y lo alimenta.

Los *mè'phàà* somos los *mbo Xtá rídà*/gente piel, significa que debemos cuidar el lugar donde vivimos, somos la piel del *numbaa*/mundo-tierra.

En La Montaña de Guerrero, México y en Sutiaba, Nicaragua, los *mè'phàà* defienden esta concepción de la vida, primero lo hicieron ante la expansión náhuatl, luego ante la colonización de España, y actualmente del extractivismo de las empresas mineras y del control territorial por parte de los grupos delincuenciales del narcotráfico.

Mbo Xtá rídà Skin people

Hubert Matiúwàa



Falschgesichter, 2008. Vista de la instalación en la exhibición—Installation view of the exhibition *Amarantus*, MGK Siegen, Siegen, 2021. Foto—Photo: Philipp Ottendörfer [Cat. 11]

For my mother, Valentina Calleja, who told me the countless tales of the *mbo Xtá rídà*. As a child she called me *adà Xtá rídà*/skin child, she transformed the terror of these stories to create a new world, and she wrapped my fear in the skin of her words.

Numa lá' nàhà Xtá rídà

When the priests arrived to evangelize our culture, they dedicated themselves to hunting the *mbo Xtá rídà*,¹ who spoke an older variation of *mè'phàà* and held the gift of stretching their skin. They told countless stories of terror of the *mbo Xtá rídà*, for example, that they sought lodging in homes, and upon sleeping they stretched one ear to make their bed, and they stretched the other to make their blanket. During the night, they arose to steal the children and eat them.

The *mè'phàà* villages who did not convert to Christianity were called *demons, cannibals, skin people, or people who skin*, and for this reason they were exterminated. Owed to their sustained resistance, a narrative of hate was drawn up around them. The priests fostered this terror to prevent the alliance of the different *mè'phàà* communities.

Every narration of oral memory is a testament of a time. There was a place called Yopitzingo, the village of the yopes, a name attributed to the *mè'phàà*. Distinguished by their resistance in the defense of their territory, they were known for their rituals related to the skin. Their primary center for ceremony was Tehuacalco,² which means “House of sacred water,” the place where they performed their rituals to *Xtóaya'*/Skin of water, one of the most important deities of their culture, it was she who raised *Àkha'*/Sun and *Gòn'*/Moon, who, in turn, created the movement that made life possible.

In the present, *Xtóaya'* symbolizes fertility and abundance, the rituals associated with her are related to the changes of the skin of the earth, seasons of drought and rain. The drought season is represented by the deity *Àkùùn ewe*/Famine, who in a ritual of expulsion is drowned in a river, in the mouth of *Xtóaya'*.

—

1— Skin people, gentilic of those who, they say, were the ancestors of the present day *mè'phàà* people. *Mbo*, means “people”; *xtá*, means “skin” and *ridà* or *ridaá*, “hanging,” “intertwined” or “opposite.” This can be translated as “people of intertwined skin” or “people with hanging skin.”

2— Currently, this is one of the most important archeological zones in the state of Guerrero.

With respect to the Yopes, who from oral memory we call *mbo Xtá rídà* [skin people], the Chronicler Fray Bernardino de Sahagún notes: “The word *yopeuhtli*, or the thing that has been peeled off, derives from the Nahuatl verb *yopehua*, which means to peel something off, synonym of *xipehua*, which translates as to skin, to remove the skin. *Yopitzingo* is the prehispanic name of the place where the Yopes lived.”³ In current Nahuatl, the words referenced here have the same meaning, for example: *xipehua*/to peel or to skin, *yopehua*/to peel some- thing off, *yopeuhtli*/peeled off, according to this etymology a relationship is drawn between *Yopitzingo* and the skinning ceremonies.

The oral narratives have a cause and a purpose: to transform memory into action. The hate towards the Yopes was nourished, satanizing the rituals in which they skinned their rivals in combat. The wearing of the skin gave birth to multiple stories of terror. The purpose of this narrative was to colonize the collective imagination against the survivors of *Yopitzingo* so that they would be persecuted and assassinated by their own congenators.

Through the language of poetry, the book *Mbo Xtá rídà, Skin People*,⁴ recreates a new imagination and presents these characters as fantastic beings who helped to create the world: through their tears the sea was salted, they created the hills and the clothing of each animal, they spoke in the language of dreams and they bestowed upon us the capacity to interpret it, they stretched their skin and wrapped us in her so that we might feel the world.

The word *xtá*/skin is very important in *mè'phàà* culture, it is the ethical principle. The verb *estar*/*vivir* in Spanish, to be/to live, has the same root as *xtá* in its daily use. The word *xtá* is the foundation for naming and indicating the characteristics of the personality, it aligns being with acting: *Phú xtátsíska tàtá tsúkuè*/That man is a piece of lazy skin/That man is very lazy.

The purpose of skin is to cover and care for that of which it forms a part, like the relationship between flesh and skin. The root of the word *xtá*/skin is related to the words *xtáyaa*/stalk of a tree, *xtíya*/honeycomb/the clothing of water, *xtá ga'un*/womb/skin that nourishes. All of these words relate to care: the stalk of the tree protects it from the open sky, the honeycomb protects the honey, the womb protects and nourishes the fetus. We, the

3— Fray Bernardino de Sahagún, *General History from the Things of New Spain*.

4— Available at <https://adncultura.org/libros/gente-piel.pdf>.

mè'phàà, are the *mbo Xtá rídà*/skin people, this means we must care for the place where we live, we are the skin of the *numbaa*/earth-world.

In La Montaña de Guerrero, Mexico and in Sutiaba, Nicaragua, the *mè'phàà* defend this conception of life, first in the face of Nahuatl expansion, then in the face of Spanish colonization, and currently, in the face of extraction by mining companies and territorial control by the criminal groups of the illegal drug trade.

Ná wí'ñuu ngrigùún' awúun júbà,
nguáná witsuùn nguáná gùwiin,
paska xtá ña'wuùn rí numbrá'a mijnéè,
mbijuiin' jamí mbijua'
ñawúun,
tsa'tsiin, jagò jùbà' tsùdùun,
judeè ixè xkùdúú rí nàjmuu ídò nutsáñuùn,
nuríwii amùù xàbò tsí ngrigùún jambàà.
Ídò na'ne wakhíi mbo Xtá rídà
nawáthan nùsínjmu jamí na'wan iya,
ikhín natiin enè xàbò.

—

Se les veía caminar por la montaña en grupos de cinco o diez,
tenían orejas anchas con las que se envolvían,
eran altos de brazos largos,
no usaban ropa, a veces se cubrían de lodo,
cargaban instrumentos de guerra como lanzas,
atacaban a los viajeros para quitarles sus alimentos.
Por las tardes,
los *mbo Xtá rídà* bajaban a jugar y a tomar agua en los pozos,
allí era donde los atrapaban.

—

You used to see them walking in the mountains in groups
of five or ten,
they had wide ears in which they blanketed themselves,
they were tall and long-armed,
they did not use clothing, sometimes they covered themselves
in mud,
they carried instruments of war, like spears,
they attacked travelers to steal their food.
In the evenings,
the *mbó Xtá rídà* came down to play and to drink water from
the wells,
this was where they caught them.

Ná xujiun xnu'daa niguwée
rí mònè majndáa
wáji tsinuu ajngáa
rí ríngà inuu numbaa,
gàjmàá a'wóo gíñá
ni'nii mbro'on
ná nigùmaa iduu à'gùán
tsí netsè numbaa e'ne,
nìgrígùùn gajmíin àbò'
tsí nìriyàà' iya inuu numbaa,
tsí nènè jùbà
jamí nènè májààn jùbà' ná mujuwa ló'.

—

Vinieron del sueño
para encarnar
la piel de nuestro mundo,
con la lengua del aire pintaron la noche,
antes que riera la primera estrella
se arrastraron con las serpientes,
dieron cauce a los ríos
y escamaron los cerros.

—

They came from the dream
to give flesh to
the skin of our world,
with air's tongue
they painted the night,
before the first star could laugh
they crawled with the snakes,
they gave bed to the rivers
and scaled the hills.

Mbi'íí itsí rí tra'à ña'wuùn,
txùùn idxùun,
nambita'a nè
xó bitú tsí ngrigùún' awúun xàxè.
Ajngáa rí nutheèn,
ñajuun mè'phàà Xtá rídà
ikhaa rí naxkaxii numbaa
jamí xáwii ngrigòò xó àñà'.

—

Tienen brillantes
incrustados en las orejas,
el cabello,
atado de luciérnagas,
es huella
en la cobija del monte.
Su lengua de piel
despierta y anda ligera
con los pasos del venado.

—

They have diamonds
embedded in their ears,
their hair,
tied up with fireflies,
a footprint
on the hill's quilt.
Their tongue of skin,
awakens and treads lightly
with the footsteps of the deer.

Nixmíí x'tíñuù
mbámbá xùkú:
nixná mògò'
tsí mà'nè dxíyoò dùùn,
xkuni x'tíin rí nixudaa inuu xùkú gòn',
ikhajngó marma'àn àkuìn
rí xó agu gòn' ñajun iduu rí mbro'on,
nixnáa x'tíñuù gíñá ñò'on,
rí magòò ma'gè inuu mikuíí
ná ma'ne riyà'
jambàà rí kújè inuu numbaa.

—

Bordan
la ropa de cada animal:
al borrego
le dan algodón
para ser hermano de las nubes,
al tejón lo llaman gòn¹
y con el antifaz
le recuerdan que sus ojos
son luna de noche,
al pájaro visten con la ropa del aire
para dibujar en el cielo
las raíces de la tierra.

—

They embroider
the clothing of every animal:
to the sheep
they give cotton
so it may be cloud's brother,
for the racoon, the name gòn¹
and with the mask
they remind it that its eyes
are night's moon,
the bird, they dress with the clothing of air
so it may paint in the sky
the roots of the earth.

1— Animal luna—Moon animal

Gàjmàa iya iduu ixè ninì àdo,
nithààn:

—Ikháán’ manbi’yaa’ ña’wun daan,
matagéwaàn jambò numbaa,
mataxnáxíí tsinuu mbámbá ajngáa,
rú’khuè ma’ne jùmàa’.
Ikajngó àdo ña’wun daan
ñajun tsí jaya jumuu xuajian ló’.

—

Con lágrimas del árbol
amasaron al gusano,
le dicen:

—Te llamarás Oreja de Olla,
mide el mundo,
tráenos la cicatriz de su palabra,
será tu memoria.
Desde entonces,
el gusano medidor
guarda la historia de nuestro pueblo.

—

With tears from the tree
they kneaded the caterpillar,
they tell it:
“You will be called the Ear of the Pot,
measure the world
bring us the scar of its word,
that will be your memory.”
Since then,
the caterpillar who measures
holds the history of our people.

Tsú'tsú' tsú', tsú' tsú' tsú',
na'duu àkuìin tsú'tsún,
nusian xùkú,
nakixíin, nùni xingàá
rí majne gúkú ajngúùn.
Mbo Xtá rídà
nithaa xòwè:
—¡Phú jínà riga gù'wá ló',
xó jiná awúun daan janíí ná juwá ló'!
Nikhá xòwè ná jùwá' a'gùán,
nixsgráxii mijnè,
nè'nè nduwèe rí nijañun,
ikajngó nigoo nè'nè kuwèè
xtá ri'yuu agúún à'gùán
xkua'nii nikuxíí agù rí nà'nè mbita'à mikuíí.

—

Tsú'tsú' tsú', tsú' tsú' tsú',²
toca el tambor de su corazón,
los animales bailan,
brincan y dan vueltas
para que madure su palabra.
Los *Xtá rídà*
dijeron al Tlacuache:
—¡Qué oscura está la casa,
parece estómago de olla!
Él fue a las estrellas,
se hizo el muerto,
les robó la piel
y levantó la noche celeste.

—

2— Onomatopeya del colibrí

Tsú'tsú' tsú',tsú' tsú' tsú',²

sounds the drum of their heart
the animals dance,
skip and spin
to ripen their word.

The *Xtá rídà*

said to the Opossum,
“How dark the house is,
like the belly of a pot!”

He went to the stars,
played dead,
stole their skin
and raised up the celestial night.

Xó tambá'thoo ida ló',
tsáà xàbò nindxá ló',
kuatuùn gòn' rùmìa ló',
mbo Xtá rídà
nènè makíí itsá ló',
nixnaa xtá xuwia ló'
asndo rí nirakàán ló'
gàjmaà xnún'daa inuu numbaa.

—

Los *xàbò*³
aún no abríamos los ojos,
la luna tenía amarrado
nuestro ombligo,
los *Xtá rídà*
maduraron nuestros huesos,
nos envolvieron con su piel
y caímos
en racimos con los sueños.

—

We *xàbò*
still had not opened our eyes,
our navel
tied up by the moon,
the *Xtá rídà*
ripened our bones,
they cloaked us in their skin
and we fell
in clusters with dreams.

3— Gente (carne que habla)—People (flesh that speaks)

El jardín del pintor

Tatiana Falcón



Mariana Castillo Deball & Tatiana Falcón, *Jardín de plantas y minerales* [Plant and Mineral Garden], 2018. Vista de la instalación en la exposición—Installation view of the exhibition *In Tlilli in Tlapalli*, Museo Amparo, Puebla, 2018. Cortesía de—Courtesy of Mariana Castillo Deball & Museo Amparo Puebla, 2018. Foto—Photo: Ramiro Chaves [Cat. 15]

No existe registro histórico de un jardín que conjuntara todas las plantas tintóreas como el que hicimos en el marco de la exposición *In Tlilli in Tlapalli*.¹ *Imágenes de la nueva tierra: identidad indígena después de la Conquista* (del 1 de septiembre al 26 de noviembre de 2018, en el Museo Amparo, Puebla). Reunimos árboles de distintas regiones geográficas, plantas silvestres de temporal, arbustos, insectos y líquenes nombrados en el *Códice Florentino* como las fuentes de origen de los colores más importantes empleados para fabricar pigmentos —polvos de color que, adicionados con un aglutinante, producen la pintura— y tintes ocupados por pintores, tintorerías y artistas de la pluma nahuas.

El espacio fue ordenado de acuerdo con la cuenta de los días grabada en la lámina 1 del *Códice Féjérvary-Mayer*. Según este *tonalpohualli*, el recorrido del tiempo inicia por el oriente, el lugar del sol y el punto cardinal asociado al color rojo. Las materias primas documentadas en el Capítulo Once del Libro Undécimo del *Códice Florentino*: “De las colores de todas maneras de colores”, reunidas en este cuadrante son: grana cochinitilla (*Dactylopius coccus*), insectos de la familia *Dactylopiidae* que se hospedan en distintos tipos de nopales (*Opuntia spp.*) y cuyas hembras producen ácido carmínico —de donde se obtiene el famoso rojo carmín—; árboles jóvenes de palo de Brasil (*Haematoxylum brasiletto*), originarios de la región del Istmo de Tehuantepec, cuya madera —particularmente el centro o corazón del tronco— se ocupa en tintorería para obtener tonalidades guindas; un arbusto de achiote (*Bixa orellana*) de cuyas semillas se extrae el tono “rojo claro”, a decir de los coloristas náhuas, o anaranjado, según nuestro léxico actual. Del reino mineral incorporamos rocas de hematita (Fe_2O_3), que, pulverizadas, proporcionan el pigmento rojo sangre.

De acuerdo con el *tonalpohualli* del *Códice Féjérvary-Mayer* (img. 1), el siguiente punto de la cuenta del tiempo es el norte, y sus colores son el negro y el amarillo. El árbol principal del cuadrante es el mezquite (*Prosopis spp.*). Estos árboles habitan en regiones áridas, se ocupan para producir color negro y su goma sirve de aglutinante para pintar. En la lámina 1 del *Féjérvary-Mayer*, el mezquite representa uno de los cuatro árboles cósmicos que sostienen el cielo y que sirven de puente entre los tres niveles del mundo: cielo, tierra e inframundo. A sus lados hay distintas plantas

1— *In tlilli*, negro; *in tlapalli*, color: el negro, el color.

de las que se extraen amarillos: tres tipos de cempaxóchiles (*Tagetes spp.*), de cuyos pétalos se extraen distintos matices de amarillos cálidos; una planta denominada en náhuatl *zacapale* (*Cuscuta spp.*), que parece hecha de estambres amarillos y crece como enredadera. Esta última no tiene hojas, por ello su nombre deriva de *zacate* —*pasto*. En el pasado se majaba hasta formar una pasta que posteriormente era modelada en forma de láminas circulares para secar. Una vez procesada se denominaba *zacatlaxcalli* —*tlaxcalli*: tortilla— y era la manera en la que se vendía. Otra fuente de tonalidad amarilla, pero de matices cobrizos, son los líquenes del género *Usnea*, que en náhuatl se denominan, de manera genérica, *quappachtli*. Las *usneas* se desarrollan tanto en rocas como en árboles, pero *quappachtli* es un término que refiere específicamente a aquellos que crecen sobre los árboles, ya que se traduce como “pelito de árbol”. Para cerrar el espacio dedicado al norte, incluimos dos minerales de óxido de hierro, uno negro y otro ocre, cuyas tonalidades se deben a la diferencia en sus valencias y en las cantidades de agua molecular.

Después del norte sigue el poniente: lugar de lo femenino y el blanco. Representamos este espacio con dos especies distintas de amate; árboles pertenecientes a la familia de las moráceas con los que se fabricaba el papel. En la época prehispánica, el papel amate y la piel de venado fueron los soportes más comunes para la elaboración de manuscritos. A menudo estos soportes eran recubiertos por una delgada capa de yeso —sulfato de calcio (CaSO_4)— o de cal —carbonato de calcio (CaCO_3)—; este último método se ocupó principalmente en el área maya. En el capítulo del color, los informantes de Fray Bernardino de Sahagún (1499–1590) mencionan que el *chimaltizatl*, o yeso de espejuelo, era el material ideal con el que se aparejaban los soportes de piel o papel. Para poder usarse como recubrimiento debía someterse a distintos procedimientos: calcinación, pulverización, hidratación, secado y rehidratación. La pureza y la luminosidad de este mineral se reflejan en el nombre con el que hoy se identifica: selenita.

La cuenta de los días finaliza en el sur y su color es el verde-azul. En este cuadrante reunimos tres plantas con las que se fabricaban distintas tonalidades de azul: *xiquilite* (*Indigofera suffruticosa*), de la que se extrae el añil para producir el azul maya; *matlalli* (*Commelina coelestis*), unas flores de tres pétalos que viven únicamente por un día, y cuyo zumo se ocupaba para hacer el azul máspreciado, y el *muitle* (*Justicia spicigera*), de cuyas hojas se hacían tonalidades azul grisáceas y moradas.

Contrariamente a lo que uno podría suponer, no hay colorantes vegetales con los que se produzcan tonalidades verdes. La clorofila se descompone rápidamente y no es adecuada para teñir ni pintar, de modo que, en el pasado, las tonalidades verdes se hacían combinando azul y amarillo. En cambio, hay rocas y tierras que presentan una coloración verdosa. El uso de azurita y malaquita —carbonatos básicos de cobre— ha sido detectado en la pintura mural, pero no en la pintura de manuscritos. En el jardín optamos por un mineral de hierro, cuya tonalidad recuerda más al verde sutil de las jadeítas.

Hacia el final del Capítulo VIII de la *Historia de los indios de la Nueva España*, Fray Toribio de Benavente, mejor conocido como Motolinía (ca. 1482–1569), comenta: “Muchas colores hacen los Indios de flores, y cuando los pintores quieren mudar el pincel de una color en otra, limpian el pincel con la lengua, por ser las colores hechas de zumos de flores”.²

Sin duda, ésta es una de las imágenes más evocativas que se puedan encontrar en la obra de Motolinía, pero se trata de una falsa: un recurso para incitarnos a imaginar una escena de taller idílica. Motolinía se tomó esa licencia para compartir la existencia de una realidad distinta. De manera similar, Amerigo Vespucci describe su fascinación ante la nueva realidad en una carta dirigida a Lorenzo di Pierfrancesco de Medici, escrita en 1502:

Esta tierra es muy amena y llena de infinitos árboles verdes y muy grandes, y nunca pierden la hoja, y todos tienen olor suavísimo y aromático, y producen infinitísimas frutas, y muchas de ellas buenas al gusto y salutíferas al cuerpo. Los campos producen mucha hierba, flores y raíces muy suaves y buenas, que alguna vez me maravillaba del suave olor de las hierbas y flores, y del sabor de estas frutas y raíces, tanto que entre mí pensaba estar cerca del Paraíso Terrenal: entre todos estos elementos hubiera creído estar cerca de él.³

Pero, más allá de la sorpresa, los españoles pensaron desde el principio en la practicidad: Cristóbal Colón, a siete días de

2— Fray Toribio de Benavente “Motolinía”, *Historia de los indios de la Nueva España*, Mercedes Serna y Bernat Castany (ed., estudio y notas), Madrid, Real Academia Española, 2014, p. 205.

3— Amerigo Vespucci, *Cartas de viaje*, Barcelona, Alianza Editorial, 1986, pp. 76–77.

haberse topado con la primera isla, sobrepuesto de la angustia de la travesía, estaba ya pensando en el provecho que podrían extraer de estas tierras. Escribe desde Cabo Hermoso:

y aun porque vide este cabo de allá tan verde y tan fermoso, así como todas las otras cosas y tierras destas islas que yo no sé adonde me vaya primero, ni me sé cansar los ojos de ver tan fermosas verduras y tan diversas de las nuestras, y aun creo que ha en ellas muchas yerbas y muchos árboles, que valen mucho en España para tinturas y para medicinas de especiería, mas yo no los cognozco, de que llevo grande pena.⁴

No es extraño que historiadores, soldados y frailes se refirieran insistentemente a la riqueza natural. Después del oro y la plata, las especias y tinturas eran las materias primas que más dividendos económicos producían. Francisco López de Gómara, en su *Historia de la conquista de México*, señala que “no es de olvidar la mucha cantidad y diferencias que venden de colores que aca tenemos, y de otros muchos y buenos que carecemos y ellos hazen de hojas, de rosas, flores, frutas, rayzes, cortezas, piedra, madera y otras cosas que no se pueden tener en la memoria”.⁵

Veinte años más tarde, Fray Bernardino de Sahagún habla de la importancia comercial de la cochinilla: “Ésta es la grana fina; esta grana es muy conocida en esta tierra y fuera della, y grandes tratos della llega hasta la China y hasta Turquía. Casi por todo el mundo es preciada y tenida en mucho”.⁶ Pero la realidad americana también los confrontaba, ponía de cabeza los paradigmas sobre los que Europa había fincado sus conocimientos. Se trataba de una realidad paradójica en la que, a ojos extraños, los pintores pintaban con el zumo de flores, pero que estaba regida por dioses paganos, sacrílegos, salvajes. Admiración y repudio, curiosidad y terror, interés y desprecio, confluían en luchas, discusiones y una búsqueda sostenida de argumentos para dar sentido a este Nuevo Mundo.

4— Cristóbal Colón, “Viernes 19 de octubre”, *Relaciones y cartas de Cristóbal Colón*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Alicante, Biblioteca Nacional, Madrid, 2006, p. 38. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdj5b9>. Consultado el 8 de diciembre de 2019.

5— Francisco López de Gómara, *La conquista de México* (1552), Las Palmas de Gran Canaria, Red Ediciones, 2008, p. 164.

6— Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino*, XI, fs. 216v-217r. <https://www.wdl.org/en/item/10622/>. Consultado el 8 de diciembre de 2019.

Como cualquier historia de conquista, la nuestra está llena de abusos y contradicciones. Hoy sigue siendo difícil no sentir admiración y afrenta al mismo tiempo, porque, a pesar de la guerra, el mestizaje y las epidemias que exterminaron a casi 80% de la población nativa en los primeros 40 años del contacto, México sigue siendo un país multicultural y plurilingüe, terriblemente fraccionado y desigual. Somos la suma de historias y realidades interrumpidas, fragmentadas, complejas y discordantes. Estamos familiarizados con las imágenes de los antiguos dioses y, a la vez, sus formas nos siguen sorprendiendo y sus significados profundos continúan siendo un misterio. Quizá por ello, el pasado indígena y lo que de él sobrevive despierta en nosotros la misma curiosidad que atrapó a gentes como Motolinía, Sahagún o Francisco Hernández (ca. 1514–1587), y hoy sus lecturas nos guían para intentar asir aquello que nos es propio y, a la vez, extraño.

Si bien los grupos del poder indígena lograron negociar y acomodarse al nuevo orden impuesto por los conquistadores, la mayoría de los habitantes continuó su vida tal y como lo había hecho siempre. Integró un nuevo dios y un extenso santoral a su panteón y prosiguió con su vida resguardada tras sus lenguas, modos de organización, dietas, vestidos, medicina, modos de hacer y costumbres, con lo que ha resistido hasta nuestros días (img. 2).

El jardín del pintor fue concebido como un homenaje a las mujeres y hombres indígenas dedicados al estudio y la producción del color. Tintorerías, pintores y alquimistas que experimentaron y experimentan con diversas sustancias hasta encontrar aquellas que pueden ser usadas como pigmentos y tintes. También es un homenaje a autores como Motolinía, Sahagún y Hernández, quienes lograron trascender las barreras de su cultura para adentrarse en el Nuevo Mundo con curiosidad e inteligencia, y que buscaron comunicarse con quienes aquí vivían, y nos dejaron, además, escritos invaluable para la historia de México. Finalmente, es un tributo a los maestros coloristas de hoy día, en especial a la memoria de la maestra Manuela Cecilia Lino Bello (1943–2017).

Conocí a Manuela Lino en su casa; la encontré sentada en el sillón de la sala. Tenía un aspecto reservado, una complexión diminuta y frágil. No había terminado de sentarme cuando se agachó para tomar dos bolsas de plástico oscuro que me tendió diciendo: “Usted quería conocer el *tezuat*.⁷ Abra las bolsas, en

—

7— La variante de náhuatl de Hueyapan no ocupa la “l” al final de los sustantivos: *tezuatl*

una encontrará el rojo y en la otra el verde. El rojo lo usamos para teñir con la cochinilla”. Y siguió hablando sin darme tiempo de tomar aire, poner el tripié y sacar la cámara para grabarla.

La descripción que hacía de las hojas que yo tenía entre las manos era tan precisa que me ayudaba a ver detalles que de otra manera no hubiera notado: las diferencias de color del tallo y las puntas, el brillo y la textura de las hojas, las diferencias entre el frente y el dorso, las nervaduras simétricas... Yo miraba sorprendida las hojas y volvía a mirarla a ella, sus ojos blancos que dejaron de ver 15 años atrás, el movimiento de sus manos pequeñas y la manera en que los dedos se tocaban, como recorriendo con el tacto las minucias de cada planta.

Manuela pasaba las mañanas entre el sillón de la sala y la cocina; desde ahí instruía a Gloria, su asistente, sobre qué comprar para la comida, cómo preparar el caldo o qué material tener listo para entregar a las artesanas que pasarían más tarde. Tenía memoria de elefante, sabía dónde se había guardado qué cosa, a quién se le había entregado tal otra, cuánto dinero le debía mengana, quién tenía cierto muestrario de figuras bordadas —su colección de dechados era impresionante.

Por las tardes bajaba al taller de teñido, el espacio que ahora coordina su hija Cecilia cuando vuelve del trabajo “oficial”. Ahí, Manuela estaba al pendiente de todo lo que se preparaba. Con ligeros movimientos de cabeza dirigía su atención hacia los sonidos y daba instrucciones a cada una de las artesanas (img. 4).

Hueyapan está ubicado en el corazón del bosque mesófilo de la Sierra Madre Oriental. Es un poblado rodeado de bosques de pino y encino. Llueve y hace frío gran parte del año. El taller de Manuela es una cabaña de madera con techo de dos aguas. Los fogones son de leña. Es un espacio oscuro, por falta de ventanas y porque el hollín de la leña ha teñido las paredes y los techos de negro. El humo de la leña y el vapor de las ollas hirviendo mantienen una atmósfera densa y oscura, donde es difícil respirar. Hablamos de colores, intercambiamos recetas, platicamos de nuestras familias, mientras el lento proceso de tinción tiene lugar.

Al revisar las miles de horas de grabación en el taller, veo con terror que no se ve nada. Los colores de las tinas no se distinguen entre tanto humo; desconozco mi voz ronca y la frecuencia con la que me tengo que sonar. Manuela se mantiene impassible frente a la cámara; sus movimientos y gestos son de quien hace años dejó de mirarse y de mirarnos.

La importancia del encuentro con Manuela deriva, también, de la relación estrecha que guardan las técnicas de teñido de Hueyapan con la información recogida en las fuentes documentales del siglo XVI. La creación de tonalidades guindas, rojas, rosas y moradas, elaboradas a partir de la cochinilla (*Dactylopius coccus*), sigue el mismo proceso descrito por Sahagún y Hernández hace 500 años. Éste consiste en la utilización de una planta llamada *tezuatl*, perteneciente a la familia *melastomataceae*, cuyas propiedades químicas aún no están totalmente definidas; sabemos, sin embargo, que es una planta acumuladora de aluminio y que contiene un tipo particular de tanino llamado ácido elálgico. La combinación de estas dos sustancias con el ácido carmínico de la cochinilla produce tonalidades guindas y rojizas, dependiendo de la cantidad de cochinilla que se emplee.

La receta de los rojos finos registrada por Sahagún y Hernández se basa en esta misma combinación. Hernández los describe de la siguiente manera en su *Historia natural de la Nueva España*:

Se encuentran entre los mexicanos, en cierto género de tunas llamado *Nopalnocheztli* y que por esta razón se siembra en lugares defendidos por la naturaleza contra los perjuicios del ganado y de los jumentos, unos gusanillos redondos, blancos por fuera y color escarlata por dentro, que a veces nacen espontáneamente y a veces por industria humana aplicando en determinado tiempo a las *tunas* semillas del año anterior; los indios los llaman *nocheztli* y nuestros compatriotas cochinilla, nombre derivado quizá del *coccum* o grana del cual son una especie [...] Se saca del *nocheztli* un color purpúreo a veces, a veces escarlata, según la manera de prepararlo. Se obtiene sumamente exquisito si se muele con el cocimiento del árbol llamado *tezhoatl*, del que en su lugar hablaremos, agregándole alumbre y recogiendo el sedimento que se guarda en forma de pastillas.⁸

Según las relaciones del siglo XVI, la combinación de *tezuatl*, cochinilla y alumbre se ocupaba para teñir *tochomitl* —pelo de conejo— y para hacer un pigmento que, una vez seco, se compactaba y guardaba en forma de pastillas. En Hueyapan, hoy

8— Francisco Hernández, *Historia natural de la Nueva España*, vol. I, s. v., “Del nopalnocheztli o grana de Indias que nace en ciertas tunas”, México, UNAM, 1959, pp. 315-316.

en día, se tiñe la lana; no sabemos si en la antigüedad se teñía allí mismo el pelo de conejo y el algodón, ni si se fabricaban pigmentos. Acerca del paso de conocimiento entre el México prehispánico y el contemporáneo, sólo puedo ofrecer coincidencias o eslabones para defender la hipótesis de una larga tradición, entretejiendo los datos tomados de diversas fuentes con los testimonios del trabajo artesanal que he registrado (img. 5).

La producción de mantas negras a partir del añil es bastante rara, desde el punto de vista de la tecnología. Hueyapan es de los pocos pueblos, a nivel mundial, que conoce y conserva este conocimiento. En este pueblo, el añil es visto como un material especial, y para manipularlo las tintorerías siguen una serie de normas. El azul añil (*Indigofera spp.*), por propiedades, es pigmento y colorante a la vez. La sustancia colorante del azul añil se llama índigo y es insoluble en agua, por lo que se puede ocupar como pigmento. El término “índigo” fue usado por los romanos para referir al azul que se importaba hacia Europa desde la India y el Cercano Oriente. En la naturaleza, existen distintas especies vegetales que producen índigo; en México, la planta más importante, en cuanto a la cantidad de colorante que contiene, es conocida como jiquilite, del náhuatl *xiuquilitl* (*Indigofera suffruticosa*). Sin embargo, en el territorio nacional se han identificado al menos 16 especies endógenas distintas.⁹ Una vez extraído de la planta, el añil se comercia como una sustancia seca y endurecida, color azul oscuro de matices violáceos. Esta característica permite que la materia llegue hasta pueblos distantes de su lugar de origen.

Hueyapan no posee las condiciones climáticas aptas para producir añil; éste es importado a través de comerciantes especializados en productos de tintorería. Según me explicó Manuela Lino, en la década de los cincuenta, la cochinilla y el añil se compraban en el mercado semanal del pueblo de Tlatlauquitepec, junto con otros ingredientes tintorales como el alumbre, el *zacatlaxcalli*, el tequesquite o la caparrosa.

El índigo es una sustancia insoluble en agua, por lo que no puede ser empleado como material tintóreo sin una previa transformación. Desde el punto de vista químico, dicho proceso se denomina *reducción*, e implica una modificación a nivel

9— Dominique Cardon, *Natural Dyes. Sources, Tradition, Technology and Science*, Londres, Archetype Publications, 2007, pp. 354-357.

molecular que se logra mediante la remoción del oxígeno. Esto desata una serie de reacciones cuyo producto es una sustancia soluble denominada *indicán*. El *indicán* es la molécula precursora del índigo, el estado en el que se encuentra en la planta antes de ser extraída para producir el añil. Se trata de una sustancia de color amarillo verdoso que, al estar en solución junto con los hilos o telas a teñir, penetra entre las fibras y queda atrapada. Una vez empapadas las fibras por la solución de *indicán*, se dejan secar al aire libre para que el contacto con el oxígeno transforme las moléculas en índigo nuevamente. En cuestión de minutos, la tela vira a tonalidades verdes y después azules.

Teñir azul es una labor que requiere al menos cinco días de preparación. Según las maestras tintoreras, las mujeres que trabajan el añil deben estar tranquilas de corazón y limpias de cuerpo; de lo contrario, la transformación no tiene efecto. Además, las personas involucradas en el proceso no deben cargar ninguna pena por la pérdida de un ser querido, no pueden estar menstruando ni embarazadas, y deben guardarse de tener relaciones sexuales durante todo el proceso, de lo contrario, el baño de tinte se echará a perder.

Para transformar el índigo en la sustancia soluble capaz de teñir hay que “parar la olla”. Esto es, juntar todos los ingredientes requeridos para propiciar la transformación del índigo en *indicán*, cuidando de la olla durante tres días para asegurar que se produzca la reacción. La reducción se lleva a cabo a través de una fermentación. Primero, el índigo se deja en agua durante una noche con el fin de suavizar y deshacer la piedra. Al día siguiente, los terrones se muelen en un mortero con ayuda de agua saturada de tequesquite. La alcalinidad del tequesquite ayuda a disolver al añil hasta lograr un líquido denso, sin grumos. A la olla de tinción se introducen entonces hojas de sauco (*Sambucus mexicana*; *xometl*, en náhuatl) y palmilla (*ixot*), auxiliares de la fermentación. Dentro de las prescripciones, se indica también agregar una ramita de pino partida en tres (*tatzcan*), para evitar el mal de ojo, y una de tepozán (*Buddleia parviflora*, *tzayolitzcan*), para que no lo embrujen.

Las hojas se disponen formando cruces. Sobre la primera cama de hierbas se coloca un “muñeco”: una figurilla de tela blanca que representa a un ser humano con cuerpo, cabeza y extremidades. La olla es bendecida antes de agregar un poco de “simiente”: el líquido de tinciones previas que ha sido resguardado en cada ocasión, mezclado con los remanentes anteriores.

El añil viejo es vital para propiciar la fermentación del añil nuevo, que se irá sumando a partir de este momento.

La tinción con añil es, quizá, uno de los procesos más admirables dentro de la tintorería. El añil viejo da vida al nuevo a través de una metamorfosis química: la transformación del índigo en indicán. El proceso se cuida celosamente, como si se tratara de una gestación protegida por medio de conjuros. En la Sierra Norte de Puebla, los totonacos emplean figurillas de papel como portadores de plegarias y dobles de algunas deidades domésticas o naturales. No queda claro si, en el caso de Hueyapan, el muñeco ocupa un papel similar. Sin haber sido capaz todavía de indagar más acerca del rol de dicha figura, me parece que el proceso de tinción con añil presenta un fuerte paralelismo con las concepciones de gestación humana de los nahuas de la Sierra Norte de Puebla, estudiadas por Sybille de Pury-Toumi en la década de los noventa. Esta autora explica que

la descomposición de la materia mantiene una relación de reciprocidad con la re-composición, tanto para el mundo vegetal como para el mundo animal y, por consiguiente, el humano. El embarazo humano correspondería con esta misma representación: el desarrollo del grano —el feto— participaría de la descomposición del fruto —vientre materno. El proceso de fermentación en la concepción nahua es entendido como un proceso de pudrición o descomposición.¹⁰

Olla/vientre, feto/muñeco y germen que insufla de vida en la simiente/añil fermentado.

La producción de mantas negras en la antigüedad está registrada en la *Matrícula de tributos* (img. 6); quien tributaba mantas negras era la provincia de Tlatlauquitepec —en el pasado, centro de la provincia tributaria que incluía a Hueyapan. Otro dato interesante es que esas mantas eran para el *tlatoni* de México-Tenochtitlan, como lo indica el signo que acompaña al dibujo de las mantas.

Sahagún relata (en el Libro VIII, Capítulo 21, del *Códice Florentino*) que Moctezuma, durante la celebración de la fiesta anual en honor al dios Xipe Totec, premiaba con mantos negros y

10— Sybille de Pury-Toumi, *De palabras y maravillas. Ensayo sobre la lengua y la cultura de los nahuas (Sierra Norte de Puebla)*, México, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1997, p. 145.

anchos a sus mejores guerreros, regalándoles entre ocho y cuatro mantas a cada uno.¹¹

Sabemos que los amantecas, artesanos de la pluma, enviaban a sus hijos al Calmécac para recibir las enseñanzas de su oficio. Algunos jóvenes, mujeres y hombres eran ofrecidos durante la fiesta en honor a las diosas Xiuhtlali y Xilo —asociadas a su oficio—, que ocurría en la novena veintena, llamada *Tlaxochimaco* —que corresponde al periodo que va del 4 al 23 de agosto en nuestro calendario. En dicha fiesta las mujeres bailaban en grupo y ofrecían flores. En Hueyapan, las artesanas celebran a Santa Filomena el 12 de agosto con bailes en los que hombres y mujeres se adornan con guirnalda de flores y bailan el *Xochipitzahuac*, “flor menudita”.

Los antiguos amantecas pedían que su hijo varón fuese *tlamacazqui* —sacerdote— y adquiriera “ojos y corazón” —esto es, consciencia plena, según López Austin— para cumplir con su calidad de artesano. Si era mujer, se pedía que hiciera bien las labores manuales, en particular, que fuera buena tintorera, tanto de plumas como de *tochómitl*.¹²

El jardín fue, en cierta medida, un capricho, una fantasía, pues ahí reunimos plantas de distintas regiones y climas que no podrían haber sobrevivido sin la asistencia de un buen jardinero que atendiera las necesidades de cada planta. Elegimos hacer un jardín porque los estudios realizados sobre un gran número de códices indígenas han demostrado que muchos de los pigmentos que se ocupaban para colorear este tipo de manuscritos eran de origen orgánico.¹³ Quisimos ocupar esos mismos pigmentos en los muros del museo para establecer un diálogo pictográfico entre presente y pasado y mostrar a la vez sus particulares cualidades lumínicas y cromáticas. Con ello, también reforzamos el puente temporal que Castillo Deball estableció mediante la construcción y el desarmado de la imagen de la lámina 1 del *Códice*

11— Alfredo López Austin, *Educación mexicana. Antología de documentos sahuaguntinos*, México, UNAM, 1994, p. 115.

12— *Ibid.*, pp. 125-127.

13— Cf. *Códice Cospi*, Miliani et al., 2012; *Códice Fényervary-Mayer*, Domenici et al., 2014; *Códice Colombino*, Zetina et al., 2011a y 2014; Falcón, 2014 y 2019; *Códice Madrid*, Buti et al., 2014; *Códice Zouche-Nuttall*, Higgitt, 2013; *Códice Borbónico*, Pottier et al., 2019; *Códice De La Cruz-Badiano* (1552), Zetina et al., 2008, 2011b; *Códice Azoyu I*, Zetina et al., 2011a; *Códice Florentino*, Baglioni et al., 2011; Magaloni, 2011; Giorgi et al., 2014.

Féjervary-Mayer a través de la intervención del espacio del patio, en el caso del jardín, y las obras *Perfecto luna* y *Materia de los días*, ubicadas en el piso y los muros del mezanine. La lámina 1 del *Féjervary-Mayer* es un *tonalpohualli*: representa la creación del espacio-tiempo. En él confluye el ordenamiento de los días del calendario sagrado, se establece el centro, se ordenan los puntos cardinales del espacio que habitamos y se forjan las rutas que unen tierra, cielo e inframundo. Se trata de un calendario ritual de 260 días, formado por la combinación de 20 nombres de días (veintenas) y 13 números de días (trecenas).

A diferencia de las esculturas en barro y piedra o de las pinturas murales, en las que el color provenía casi siempre de pigmentos minerales, los códices indígenas realizados antes de la Conquista y durante el periodo colonial, en efecto, podían ser coloreados con el zumo de flores porque su soporte flexible y móvil permitía resguardarlos de la luz del sol, principal enemigo de los colores de origen orgánico.

Gracias a otros registros históricos y a los análisis de identificación material realizados sobre un gran número de objetos prehispánicos y coloniales, hoy sabemos que los pigmentos de flores —y de frutos, maderas, cortezas, hojas, líquenes e insectos— fueron utilizados, sobre todo, en la elaboración de pinturas sobre papel o piel. Libros divinatórios, genealogías, matrículas de tributos, anales, mapas, etcétera, cuyo común denominador es poder ser trasladados y resguardados fácilmente.

¿Cuáles eran esos colores?, ¿qué tonalidades producían? ¿De qué manera se extraían los zumos de las flores y se transformaban en pigmentos firmes y estables? Fray Bernardino de Sahagún escribe al respecto un capítulo entero que titula “De las colores, de todas maneras de colores”, ubicado en el Libro Once del *Códice Florentino*, la versión más acabada de la *Historia general de las cosas de la Nueva España* (1577).¹⁴ Se trata de un

14— El *Códice Florentino* es una obra bilingüe a doble columna; la columna castellana y los dibujos se localizan en la caja izquierda de la página, mientras que el texto náhuatl ocupa la derecha. Las citas que de ella hago vienen de ambos textos, español y náhuatl. Para agilizar la lectura he decidido poner ambos en español, marcando las traducciones del náhuatl por medio del cambio en la tipografía, introduciendo itálicas. La traducción que utilizo es la de Élodie Dupey: *Estudios de Cultura Náhuatl* 49, enero-junio de 2015, pp. 223-249. <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn49/994.pdf>. Las citas en castellano son tomadas directamente del *Códice Florentino*, Libro Once, folios 216r-222v. <https://www.wdl.org/en/item/10622/view/1/432/>.

compendio que nombra y describe varias sustancias útiles para el arte de la pintura. La suma de informaciones vertidas en los textos castellano y náhuatl, así como en los dibujos, permite reconstruir algunos procesos de la fabricación de pigmentos.

De entre los materiales colorantes, únicamente se mencionan dos flores: *matlalli* y *xochipalli* (img. 8). Los pétalos de la primera se ocupaban en el “azul fino [...] un color muy apacible de ver [...], es un poco azul y un poco verde. Colorea mucho. Es firme, bueno, de hermosa apariencia, fresco, fresco, muy fresco”.¹⁵

De la segunda se sacaba el “amarillo fino”: “este color amarillo traenla, y criase en tierras calientes [...] Es un tinte, un pigmento, algo para embellecer las cosas, algo para dar luminosidad a las cosas, algo para dar resplandor a las cosas”.¹⁶

A pesar de que en ninguno de estos dos casos se explican los procesos para fabricar pigmentos, el texto dedicado al *xochipalli* proporciona otros datos que también son importantes: se trata de un material de importación que es, a la vez, tinte y pigmento. Es decir, se ocupaba tanto para teñir como para pintar. La aclaración tiene sentido, pues abre una categoría de conocimiento específico que tiene que ver con lo que hoy en día denominamos *colorantes naturales*: compuestos orgánicos coloreados, solubles, producidos por organismos vivos —plantas, insectos, líquenes, animales y hongos—, que pueden ser extraídos y transferidos a otros soportes a través de un medio acuoso y que, por lo tanto, se utilizan para teñir otros objetos. Además de definir a un grupo concreto de compuestos, la categoría permite clasificarlos según distintos criterios. En el caso de la tintorería tradicional, los colorantes pueden dividirse en tres grupos, dependiendo de los métodos de tinción: 1) tintes directos, que se aplican directamente a las fibras sin ningún tipo de preparación; 2) tintes con mordientes, que necesitan la adición de alguna sal metálica para crear puentes de unión —enlaces químicos— entre el tinte y la fibra; y 3) tintes de fermentación, que requieren un proceso de reducción, por medio de la fermentación del tinte, para transformar la sustancia colorante en un precursor soluble antes de la tinción. Los colorantes también pueden formar pigmentos al ser extraídos y precipitados sobre sustratos insolubles e inertes, como arcillas, alúminas (hidratos de aluminio) o yeso. Por su

15— Sahagún, 1577, *op. cit.*, III: 217v; Dupey, *op. cit.*, p. 233.

16— Sahagún, 1577, XI-11, 217r; Dupey, *op. cit.*, p. 232.

parte, la química los clasifica según sus estructuras moleculares; los principales grupos químicos presentes en la naturaleza son quinonas, indigoides, carotenoides, flavonoides y taninos. Estos sistemas de clasificación, al fin y al cabo, nos ayudan a ordenar, explicar y transformar el mundo que nos rodea; sus lógicas nos aproximan a maneras específicas de pensar y construir conocimiento. Con un sistema podemos seguir los procedimientos y reconstruir la forma en la que pintores y tintoreros aprovecharon sus materias primas; con el otro, podemos identificar el origen de las sustancias que dieron color a las pinturas indígenas.

El primer dibujo asociado al *xochipalli* es una escena de campo en la que un hombre corta flores que va depositando dentro de un cesto. El arbusto de donde poda es tan alto como él. En el segundo dibujo, un escriba-pintor, sentado en el pórtico de una edificación con columnas, sujeta una plumilla sobre un papel en blanco. Junto a él hay un recipiente y encima de éste una flor, similar a las flores del primer dibujo. Al fondo, se ven las montañas. Ambos personajes visten ropa europea: camisa ceñida de manga larga y cuello redondo y un faldellín plisado. Sus rasgos faciales y su pelo hacen pensar que se trata de dos individuos diferentes. ¿El encargado de preparar los pigmentos y el pintor?

Los dibujos asociados al *matlalli* también son dos: en el primero se destaca la planta de *matlalli*; tiene hojas alargadas y curvas intercaladas y una flor de cuatro pétalos redondeados y simétricos. Por el paisaje del fondo podríamos asumir que crece de manera silvestre. El hecho de que una planta sea cultivada o silvestre determina sus tiempos de siembra, desarrollo y cosecha. De alguna manera, hay mayor control sobre la planta cultivada, dependiendo de las características climáticas, del tipo de suelo y la lluvia de la región. El maíz, por ejemplo, se cultiva una o dos veces al año. En el caso de las plantas silvestres, quien las ocupa debe conocer sus periodos de crecimiento, aunque no pueda alterarlos; debe estar pendiente para cortar la planta en el momento preciso, dependiendo de qué parte de la planta necesite (hojas, flores, frutos o semillas).

También Francisco Hernández registró el uso de estas dos flores (img. 7). Como encargado de la primera Real Expedición Botánica (1570–1580), su labor era investigar las plantas útiles de la Nueva España, y por ello registró los materiales colorantes que utilizaban los pintores indígenas. Gracias a las cartas que le dirigiera al rey Felipe II, sabemos que la colaboración pasó por un proceso de aprendizaje. Los modelos formales y taxonómicos

de sus colaboradores debieron adecuarse a las necesidades y modelos de registro europeos. En una carta fechada en noviembre-diciembre de 1571, Hernández describe las pinturas y dice: “Se han pintado más de 800 plantas en papel, representando las distintas partes y respetando las proporciones naturales con mayor exactitud que antes”.¹⁷ Para el 31 de marzo de 1573, informa al soberano que se han completado cuatro volúmenes con pinturas de las plantas de la Nueva España, las cuales se han pintado en distintas ocasiones. Argumenta que las plantas han sido estudiadas en distintas épocas para conocer su desarrollo y para asegurarse de que son una misma planta y no distintas. Ahonda diciendo que las plantas se estudian y pintan en distintos momentos para ir agregando a las pinturas detalles, como las flores, las semillas y los frutos. Además, solicita que se les pague a los pintores, pues le ayudan de manera regular.¹⁸ La colección de plantas herborizadas y semillas de la primera Real Expedición Botánica se resguarda hasta el día de hoy en el Real Jardín Botánico de Madrid. Desafortunadamente, las pinturas fueron disgregadas por el propio Felipe II, quien —sabemos—, utilizó algunas para decorar los muros del Escorial; éstas se perdieron en el incendio del año 1671. Respecto al *matlalli* y al *xochipalli*, el autor proporciona los siguientes datos:

[El *matlalli* es] una hierba de dos codos de largo, raíces fibrosas, tallos cilíndricos y delgados, hojas delicadas, numerosas, y flores parecidas a violetas purpúreas y azules. Se remoja en agua por espacio de una hora, se exprime después, y con ese líquido se tiñen las lanas, según dicen, de color verdemar o azul. Llamen algunos a esta hierba *matlalxóchitl*.¹⁹

Es el *xochipalli* una hierba de seis codos con raíces delgadas y largas, de donde nacen tallos del grueso de un dedo, y en ellos hojas sinuosas, grandes y algo parecidas a las de artemisa, y flores como de cempoalxóchitl, pero pequeñas y de color amarillo con rojo. Sólo se utiliza la flor, que es de calor [sic.]

17— Simon Varey (ed.), *The Mexican Treasury. The Writings of Doctor Francisco Hernández*, Stanford, Stanford University Press, 2000, p. 48.

18— *Ibid.*, p. 52.

19— http://www.franciscohernandez.unam.mx/tomos/03_TOMO/tomo003_12/tomo003_012_021.html.

moderado, de olor y sabor agradables, y fortalece el corazón, combate las enfermedades uterinas y cura las úlceras, principalmente las de la boca. Se usa sobre todo para teñir lanas y pintar figuras de color amarillo tirando a rojo, para lo cual se cuece agregándole nitro, y después se le exprime el jugo, que se cuele, y sirve así de colorante a pintores y bataneros. Nace en diversos lugares cálidos, y es una hierba muy común.²⁰

Es decir, una flor que se ocupaba como tinte directo, el caso del *matlalli*, y otra que requería un mordiente para fijar su color, el *xochipalli*. El texto de Hernández nos enfrenta a otra problemática que vale la pena señalar: la ambigüedad implícita detrás de los nombres y adjetivos que usamos para designar un tono particular: “verdemar”, “azul” o “amarillo tirando a rojo” pueden aludir a una cantidad inmensa de posibilidades cromáticas. La identificación botánica de las plantas a las que hace referencia y la experimentación reconstructiva de procedimientos de elaboración de los pigmentos y tintes son algunas de las vías más directas para entender de qué colores estamos hablando.

Sahagún y Hernández mencionan otras materias colorantes de origen orgánico, aunque no provenientes de flores. El conjunto de materias y procesos de manufactura que refieren es muy parecido. Es decir, la producción de pigmentos era una práctica especializada, bien definida y asentada. Sahagún asocia al marchante de pigmentos con el vendedor de pelo de conejo (tintorero) y con el de jícaras —quizá debido a que estos tres especialistas se localizaban en un espacio determinado del mercado, tal como lo describiera Hernán Cortés en su segunda *Carta de Relación*. Sabemos, pues, que los comerciantes de pigmento vendían “colores secas y colores molidas”.²¹ Es decir, pigmentos de dos

20— http://www.franciscohernandez.unam.mx/tomos/03_TOMO/tomo003_20/tomo003_020_020.html.

21— Sahagún (1577), X-21:55r-55v. <https://www.wdl.org/en/item/10621/view/1/113/>. Consultado el 23 de julio 2019.

Versión náhuatl: “Capítulo veintiuno, que habla de los que venden colores, pelo de conejo y jícaras. El que exhibe sus mercancías en un cesto grande es el vendedor de colores, de varios colores, de tintes; un hombre que apila [pequeños cestos de color] sobre un cesto grande. Él vende pigmentos secos, barras de pigmento de cochinilla, cochinilla mezclada con yeso o harina, cochinilla [pura]; amarillo, pigmento azul cielo; yeso, negro de humo, pigmento azul oscuro; alumbre, *axin*, chicle, chicle con bitumen, rojo óxido; *tlilxochitl*, *mecaxochitl*, *uei nacaztli*, *teonacaztli*; tlacuache, cola de tlacuache; hierbas pequeñas, raíces pequeñas; bitumen, resina, copal; *nacazcolotl*, *quimichpatli*; un colorante azul hecho de

tipos: por una parte los orgánicos, que se elaboran con los tintes sacados de diversos organismos animales y vegetales. Dada su naturaleza, éstos necesitan extraerse con agua y, por lo tanto, requieren un proceso de secado. Por otra parte, los pigmentos minerales necesitan pasar por distintos procesos de trituración y molienda —y, a veces, de purificación y limpieza— para hacer polvo de las piedras.

Las “colores secas”, o pigmentos orgánicos, se denominan en Europa “pigmentos laca”, ya que en la pintura al óleo producen estratos translúcidos y se ocupan en las capas superficiales de la pintura como “baños de color” que contribuyen a matizar los colores de las capas subyacentes.²² El efecto translúcido se debe a que el índice de refracción de los pigmentos laca es similar al del aceite de linaza. En cambio, los pigmentos minerales —a excepción del ultramarino y verdigrís, cuyos índices de refracción son muy bajos— producen capas opacas, independientemente del aglutinante con el que se amalgamen los pigmentos. El proceso para que el tinte de color se solidifique y cree un pigmento implica la adición de sales metálicas, que se conjugan con las moléculas colorantes para formar un quelato. Estas sales suelen ser las mismas que ocupan los tintoreros para fijar los colorantes a sus fibras (img. 3).

Los materiales que comercializaba el marchante del color eran varios. En la tabla (p. 170) se encuentran los nombres de los materiales y los colores presentes en el capítulo para dar cuenta de la variedad de productos que se podían adquirir en el mercado.

—

flores; sulfato de cobre, piritas de hierro”. Dibble y Anderson (trads.) (1961) 1974, X, p. 77. La traducción del inglés al español es de quien esto escribe, los corchetes son de la traducción original.

Sigue: “El vendedor del [material] pelo de conejo es un tintorero, empleador de tintes, un teñidor [de material] de muchos colores. [En ocasiones] ocupa colores degradados, viste [el material] con cenizas. Vende buen pelo de conejo [material], bien preparado, armonioso, no opacado con cenizas. Los vende en rojo, amarillo, azul cielo, verde claro, azul oscuro, ocre cobrizo, verde oscuro, amarillo flor, verde-azul, [carmín], rosa, pardo. [Con éstos] tiñe, provee el color”. *Idem*.

22— Un pigmento laca se forma al precipitar (o adsorber) un colorante a un sustrato insoluble y relativamente estable. En la definición tradicional —europea— se dice que este sustrato es de alúmina hidratada, pero en la práctica esto es muy restrictivo.

Las recetas europeas más comunes siguen una lógica inversa a la americana: la extracción del colorante se lleva a cabo con ayuda de un álcali —lejía de cenizas, agua de cal, orines— seguidos de la adición de alumbre para precipitar el colorante a un sustrato de alúmina amorfa hidratada.

La lista de materiales reunidos en el Capítulo 11, del Libro Once, del *Códice Florentino* complementa la información vertida en el Capítulo 21 del Libro Décimo. Como decía anteriormente, en él se ubican distintas materias colorantes que no provienen de flores. La manera en la que el capítulo está dispuesto sugiere un orden basado en dos criterios: la sección castellana califica los colores por su calidad: “Párrafo primero trata de la grana, y de otras colores finas”.²³ En esta sección se encuentran la cochinilla (*Dactylopius coccus*), el *xochipalli* (*Cosmos sulphureus*), el *matalli* (*Commelina coelestis*), el *zacatlaxcalli* (*Cuscuta tinctorum*) y el *achiote* (*Bixa orellana*). La columna náhuatl ocupa un criterio distinto, que tiene que ver con la manera de preparar los colores: “Párrafo primero, que habla de cómo se hacen todos los colores”. Tal como indica el subtítulo náhuatl, en el idioma nativo se vierte más información relacionada con los procesos de manufactura de los pigmentos.

En el segundo párrafo, titulado “De otro colorado, no tan fino, como la grana: y de otras colores no finas”, reúne el rojo “no tan fino” proveniente del palo de Brasil o *huitzquauitl* (*Haematoxylum brasiletto*); el *nacazcolotl*, (las semillas del árbol *Caesalpinia coriaria*), útil para la fabricación de una tinta para escribir; el *tezuatl* (*Miconia spp.*), un mordente vegetal que se emplea junto con la grana cochinilla para obtener las tonalidades rojas de ese tinte; dos azules, el *tlaceuilli* o *xiuhquilitl* (extraído de la *Indigofera suffruticosa*) y un pigmento de color azul cielo (*texotli*); una tierra amarilla, *tecozauitl*; negro de humo, *tlilli*, y un mordente mineral, *tlaliyac* o *aceche* (sulfato de hierro II). A pesar de que la combinación de materiales puede parecer un tanto arbitraria, en el segundo párrafo encontramos por primera vez explicaciones sobre la combinación de materiales y procedimientos. De modo que el título náhuatl (“Segundo párrafo, que habla de otros colores, para que se vea la manera en la que se hacen los colores”) da las primeras pistas sobre la lógica de explicación y presentación del recetario.

Finalmente, el “Párrafo tercero: de ciertos materiales de que se hacen los colores” o “Tercer párrafo, que habla de aquello con lo que están hechos los colores; de aquello que los mejora”, añade las sustancias ocupadas como cargas y soportes de los

23— Sahagún, *Códice Florentino*, XI, 216r., 218r. y 219v.

pigmentos, así como las combinaciones posibles para producir algunos colores secundarios.²⁴

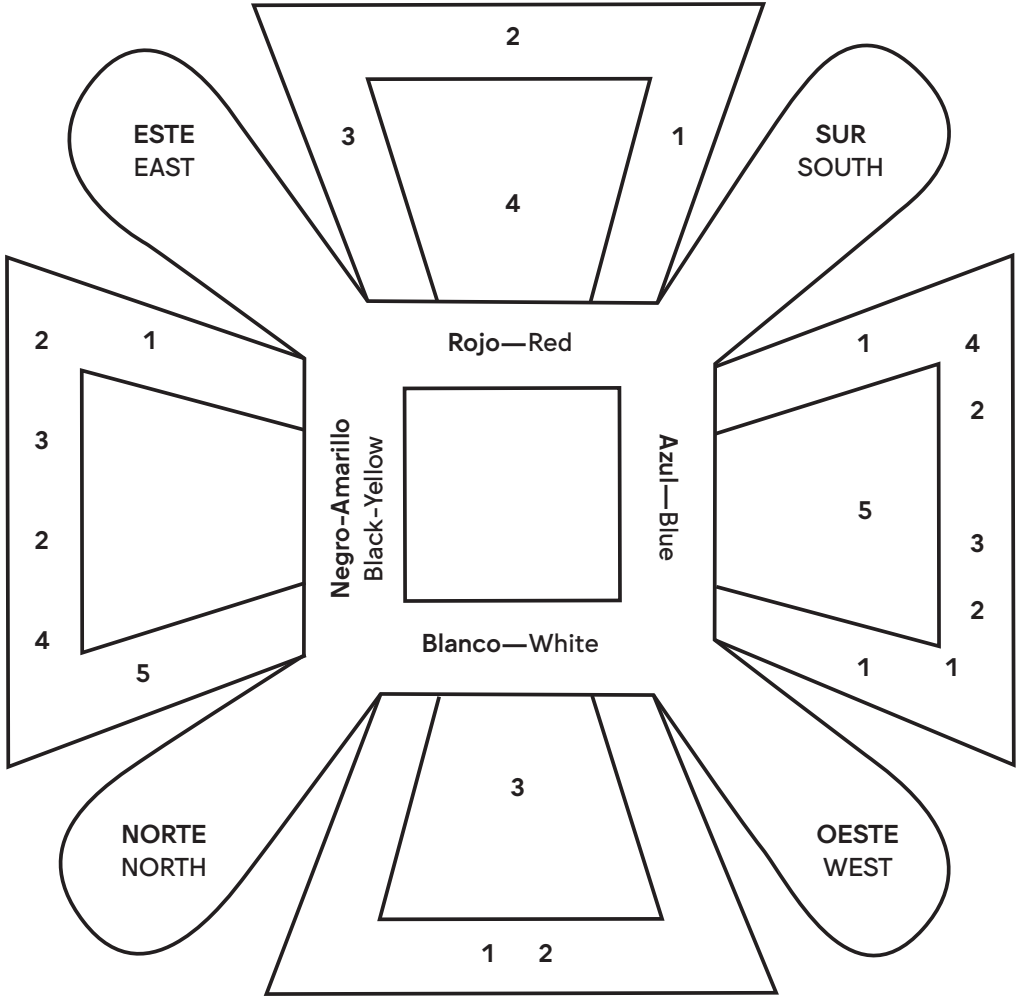
Con el jardín del pintor refundamos el espacio-tiempo y le dimos origen a la escritura de nuestras propias historias, germinando las semillas de las plantas que habríamos de sembrar. Erigimos su centro enterrando la fuente colonial con una plataforma piramidal, que es a la vez espejo humeante. Ubicamos los lóbulos de la figura con los cuatro rumbos cardinales y usamos los trapecios como parcelas de tierra para sembrar las plantas productoras de los colores asociados a cada punto cardinal.

24— *Ibid.*, “Injc ume parrapho: oc centlamantli tlapalli itechpa tlatoa, iuh motta in quenin tlapalo. [...] Injc ei parrapho: itechpa tlatoa, injc mochiva qujqualtilia in tlapalli”. pp. 241, 243.

Tabla de nombres de colores y materiales

Pigmento	Nombre en náhuatl	Descripción
Pigmento de cochinilla	<i>Tlaquaoc tlapalli</i>	En general, el término se asocia con los panes de cochinilla procesada, aunque de manera literal significa “color firme”, por lo que, dependiendo del contexto, también puede aludir a otros materiales.
Cochinilla mezclada con yeso o harina	<i>Tlapalnextli</i>	La versión castellana la asocia con la cochinilla silvestre y la cochinilla alterada; ambas posibilidades daban un color ceniciento, distinto del rojo chile o rojo sangre que se sacaba de la cochinilla fina.
Cochinilla [pura]	<i>Nocheztli</i>	Se refiere a la cochinilla fina, proveniente de insectos domesticados (<i>Dactylopius coccus</i>).
Amarillo claro	<i>Zacatlaxcalli</i>	También es el nombre de una planta parásita (<i>Cuscuta spp.</i>).
Pigmento azul cielo	<i>Texotli</i>	Hasta la fecha, no hay acuerdo respecto a la naturaleza de este pigmento. Algunos consideramos que es de origen mineral (Hernández, Meabe, Falcón); otros, que se trata de un pigmento laca (Dupey).
Yeso	<i>Tetizatl</i>	
Negro de humo	<i>Tlilli</i>	
Pigmento azul oscuro	<i>Tlaceuilli</i>	Asociado al azul añil (<i>Indigofera suffruticosa</i>).
Alumbre	<i>Tlalxocotl</i>	Sulfato doble de aluminio y potasio. Se ocupa como mordiente.
Axin	<i>Axi</i>	Cera de color amarillo que se extrae de la ebullición de los gusanos (<i>Coccus axin</i>).
Chicle	<i>Tzictli</i>	
Chicle con bitumen	<i>Tlaaxnelolli</i>	
Rojo óxido	<i>Tlauptl</i>	
Bitumen	<i>Chapopotli</i>	
Resina	<i>Tecupalli</i>	
Copal	<i>Copalli</i>	

Pigmento	Nombre en náhuatl	Descripción
	<i>Nacazcolotl</i>	Fruto en forma de oreja (<i>Caesalpinia coriaria</i>) que se ocupa en tintorería por su alto contenido de taninos.
Un colorante azul hecho de flores	<i>Matlalín</i>	Nombre de la flor (<i>Commelina coelestis</i>) y de un tono de azul particular. En la versión castellana: azul fino.
Sulfato de cobre [o de hierro]	<i>Tlaliac</i>	Se ocupa en tintorería para fijar y cambiar el tono del colorante. Algunos autores consideran que se trata de sulfato de hierro II.
Rojo	<i>Chichiltic</i>	Rojo chile
Amarillo	<i>Coztic</i>	
Azul cielo	<i>Texotli</i>	
Verde claro	<i>Quiltic</i>	
Azul oscuro	<i>Mouitli</i>	También es el nombre de una planta (<i>Justicia spicigera</i>) de la que se extraen tonos azules y morados. Lo ocupan como adjetivo del azul añil en el capítulo del color, por lo que pudiera aludir a un matiz de azul violáceo.
Ocres y amarillos	<i>Quappachtli</i>	La versión castellana lo traduce como “color leonado”; es un colorante que se extrae de diversos líquenes del género <i>Usnea</i> . Las variantes tonales se pueden clasificar usando nomenclaturas de color de pelo que van del castaño al rubio.
Verde oscuro	<i>Iapalli</i>	
Amarillo flor	<i>Suchipalli</i>	Se cree que se extraía de las flores del <i>Cosmos sulphureus</i> , aunque, por las descripciones de Hernández, también podría referirse a un tipo de cempasúchil silvestre (<i>Tagetes tenuifolia</i>). Produce tonalidades anaranjadas.
Verde-azul	<i>Quilpalli</i>	
[Carmín]	<i>[Noch]palli</i>	
Rosa	<i>Tlazitaleoalli</i>	
Pardo	<i>Camiltic</i>	



Jardín de plantas tintóreas y minerales

Plant and Mineral Garden

Blanco—White

1. Amate Prieto—Brown Amate
2. Amate amarillo—Yellow Amate
3. Selenita—Selenite

Negro-Amarillo—Black-Yellow

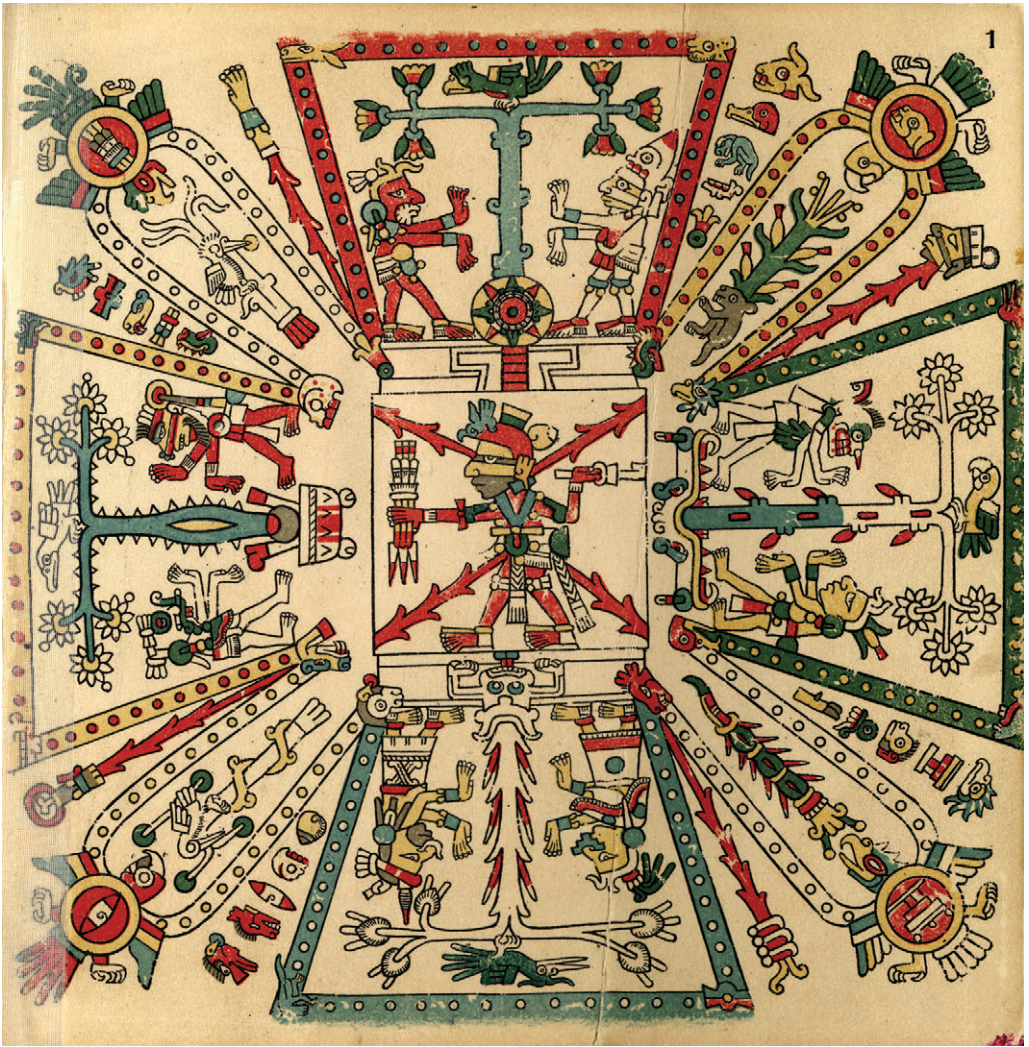
1. Liquen—Lichen
2. Cempoaxóchitl (Cempazuchil)—Mexican Marigold
3. Mezquite
4. Xochipalli
5. Zacatlaxcalli
6. Óxido de hierro—Iron Oxide

Rojo—Red

1. Achiote—Achiote bush
2. Grana cochinilla—Cochineal Red
3. Palo de Brasil—Palo di Brazil
4. Hematita—Hematite

Azul—Blue

1. Matlalli
2. Muitle—Mexican Honeysuckle
3. Añil—Anil
4. Yerba de pollo—Commelina
5. Celadonita—Celadonite



Img. 1: Lámina 1 del *Códice Féjérvary-Mayer*—First plate of the *Codex Féjérvary-Mayer*.
Reproducción autorizada por el—Reproduced by authorization Instituto Nacional de
Antropología e Historia, México—Mexico



Img. 2: *Nacazcóloli*, *Códice Florentino*, Libro XI, Capítulo 11—*Florentine Codex*, Book XI, Chapter 11, fo. 218v. Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Med. Palat. 220, f. 370v, Florencia—Florence. Con permiso del MiC. Queda prohibida cualquier reproducción posterior por cualquier medio—
By permission of the MiC. Any further reproduction by any means is prohibited

Img. 3: *Tejedora*, *Códice Florentino*, Libro X, Capítulo 10—*Florentine Codex*, Book X, Chapter 10, fo. 24r. Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Med. Palat. 220, f. 370v, Florencia—Florence. Con permiso del MiC. Queda prohibida cualquier reproducción posterior por cualquier medio—
By permission of the MiC. Any further reproduction by any means is prohibited



Img. 4: Taller de Manuela Lino—Manuela Lino’s Workshop, Hueyapan, Puebla. Foto—Photo: Tatiana Falcón





Img. 6: *Matrícula de tributos*, provincia de Tlatlauquitepec, lámina 29—Tribute rolls, province of Tlatlauquitepec, plate 29. Reproducción autorizada por el—Reproduced by authorization from the Instituto Nacional de Antropología e Historia, México—Mexico



Img. 7: *Commelina erecta* L.—Matlalitztic tetzocana Hern. 263—*Commelina tuberosa* [*Commelina coelestis* Willdenow, Commelinaceae]. Acuarela sobre papel por un artista desconocido de la expedición de—Watercolor on paper by an unknown artist on the Sessé y Mociño (fl. 1787–1803), Núm. HI Art accession 6331.0196. La colección Torner de ilustraciones biológicas de Sessé y Mociño—The Torner Collection of Sessé and Mociño Biological Illustrations. Cortesía del—Courtesy of Hunt Institute for Botanical Documentations, Universidad de Carnegie Mellon, Pittsburg, PA





Img. 8: Mariana Castillo Deball, *Arcoíris* [Rainbow], 2018. Temple de huevo con pigmentos de plantas mencionadas en el *Códice Florentino*—Egg tempera with pigments made with plants mentioned in the *Florentine Codex*. Vista de la exposición—View from the exhibition *In Tili in tlapalli*, Museo Amparo, Puebla, 2018. Foto—Photo: Ramiro Chaves

The Painter's Garden

Tatiana Falcón



Mariana Castillo Deball & Tatiana Falcón, *Jardín de plantas y minerales* [Plant and Mineral Garden], 2021. Vista de la instalación en la exposición—Installation view of the exhibition *In Tlilli in Tlapalli*, Museo Amparo, Puebla, 2018. Foto—Photo: Ramiro Chaves [Cat. 15]

There is no historical record of a garden that brought together all the dye-yielding plants like the one we made as part of the exhibition *In Tlilli in Tlapalli*.¹ *Imágenes de la nueva tierra: Identidad indígena después de la Conquista* (from September 1 to November 26, 2018, at the Museo Amparo in Puebla). We combined trees from different geographical areas, wild seasonal plants, bushes, insects, and lichens named in the *Florentine Codex* as the sources of the most important colors used to make pigments—colored powders that yield paint when added to a binding agent—and dyes used by Nahua painters, dyers, and feather artists.

The spatial arrangement followed the *tonalpohualli*, the Nahua count of days, as recorded on the first sheet of the *Féjervary-Mayer Codex*. According to this *tonalpohualli*, the course of time begins in the east, where the sun resides and which is a cardinal point associated with the color red. The raw materials documented in Chapter Eleven of Book 11 of the *Florentine Codex*, “On Colors, on All Kinds of Colors”, associated with this quadrant are: cochineal (*Dactylopius coccus*), an insect of the *Dactylopiidae* family that is found on different kinds of nopales (prickly pear cactus, *Opuntia* spp.), whose females produce carminic acid from which the famous carmine red is obtained; young Mexican logwood trees (*Haematoxylum brasiletto*), endemic to the Isthmus of Tehuantepec region, whose wood—particularly the heartwood—is used in dye-making to obtain cherry tones; achiote bush (*Bixa orellana*), the seeds of which yield what Nahua colorists called “light red,” and nowadays we would call orange. From the mineral kingdom we also included hematite (Fe_2O_3), which yields a blood red pigment when pulverized.

According to the *tonalpohualli* in the *Féjervary-Mayer Codex* (img. 1), the next cardinal point in the count of days is north, which corresponds with the colors black and yellow. The main tree in this quadrant is mesquite (*Prosopis* spp.). These trees inhabit arid regions and are used to produce the color black, their resin is used as a binding agent for painting. On the first sheet of the *Féjervary-Mayer*, the mesquite represents one of the four cosmic trees that hold up the sky and serve as a bridge between the three levels of the world, i.e., heaven, earth and the underworld. On either side of it are different plants from which yellows are extracted: three kinds of cempaxóchiles (Mexican Marigold, *Tagetes* spp.), the petals of

1— *In tlilli*: black; *in tlapalli*, color: the black, the color.

which are used to produce different shades of warm yellow; a plant called *zacapale* in Nahuatl (*Cuscuta spp.*), which looks like it is made of yellow yarn and grows like a vine. *Zacapale* has no leaves, which is why its name is derived from the word *zacate*—grass. In the past it was ground into a paste which was then molded into circular sheets for drying. Once processed, it was called *zacatlaxcalli* (*t laxcalli* means tortilla) and this is how it was sold. Another source of yellow, with copperish tones, are lichens of the genus *Usnea*, whose Nahuatl generic term is *quappachtli*. *Usnea* grows on both rocks and trees, but the word *quappachtli* refers specifically to species that grow on trees, it translates roughly as “tree fuzz.” To finish up the space dedicated to the north, we included two iron oxide minerals, one black and one ochre, whose colors are a result of differences in their valences and in the quantities of molecular water they contain.

After north comes west, the place of the feminine and color white. We represented this space with two different amate species, trees belonging to the Moraceae family from which paper was manufactured. In the pre-Hispanic era, amate paper and deerskin parchment were the two most common media used for making manuscripts. Often these media were covered with a thin layer of gesso (calcium sulfate, CaSO_4) or lime (calcium carbonate, CaCO_3), the latter was mainly used in the Maya region. In the chapter on color, Fray Bernardino de Sahagún’s informants (1499–1590) mention that *chimaltizatl*, or translucent gesso, was the ideal material for preparing a leather or paper medium. In order to be used as a covering, it had to undergo a number of processes: calcination, pulverization, hydration, desiccation and rehydration. The purity and luminosity of this mineral are reflected in the name with which it is now identified: selenite, or “moonstone.”

The count of days ends in the south, and its color is blue-green. In this quadrant, we brought together three plants used to manufacture different shades of blue: *xiquilite* (*Indigofera suffruticosa*), from which indigo is extracted to produce Mayan blue; *matlalli* (*Commelina coelestis*), three-petaled flowers that only live for a day and whose juice is used to make the most precious blue; and Mexican honeysuckle, and *muitle* (*Justicia spicigera*) whose leaves were used to make greyish and purplish blue hues.

Contrary to what one might expect, there are no plant-based colorings to produce green hues. Chlorophyll decomposes quickly and is inadequate for both dyeing and painting, such that, in the past, green tones were made by combining blue

and yellow. On the other hand, there are stones and soils that do present a greenish coloration. The use of azurite and malachite—basic copper carbonites—has been detected on mural paintings, but not on manuscripts. In the garden we opted for an iron mineral whose tonality is more reminiscent of the subtle green of jadeites.

Towards the end of Chapter 8 of the *Historia de los indios de la Nueva España*, Fray Toribio de Benavente, better known as Motolinía (c. 1482–1569), remarks: “The Indians make many colors from flowers, and when the painters wish to change from one color to another, they lick the brush clean, for the paints are made from the juice of flowers.”²

This is certainly one of the most evocative images in Motolinía’s writings, but it is falsehood, a way to call to mind an idyllic workshop scene. Motolinía took such a license in order to convey to his readers the existence of a different reality. Similarly, Amerigo Vespucci describes his fascination with the new reality in a letter addressed to Lorenzo di Pierfrancesco de’ Medici, written in 1502:

This land is very hospitable and full of countless big, green trees whose leaves never fall, and they all have a gentle, aromatic fragrance, and produce endless amounts of fruit, many of which are good-tasting and healthy for the body. The fields produce many herbs, flowers and roots, which are gentle and good, and for a time I marveled at the delicate fragrance of the herbs and flowers, and at the taste of these fruits and roots so much, that I thought myself to be near the Earthly Paradise: amidst all these things I would have believed that I was close to him³

But in spite of such surprises, from the beginning the Spaniards thought about practicality: seven days after having encountered the first island, still overwhelmed by the anguish of the crossing, Christopher Columbus was already thinking about the resources that could be extracted from these lands. At Cabo Hermoso he wrote:

—

2— Fray Toribio de Benavente “Motolinía,” *Motolinía’s History of the Indians of New Spain*, Elizabeth Andros Foster (ed. and trans.), The Cortés Society, Berkeley, 1950, p. 219.

3— Amerigo Vespucci, *Cartas de viaje*, Barcelona, Alianza Editorial, 1986, pp. 76–77. Translated by the editors.

[...] and even as I saw this cape so green and so beautiful, like all the other lands of these islands, I scarcely know where to visit, I know not how to tire my eyes from seeing such beautiful vegetables and so different from ours, and I believe there are still many herbs and many trees of much value in Europe for the dyes they yield and medicines made from spices; but I do not know them, and this causes me great sorrow [...]⁴

It is not unusual that historians, soldiers and monks would insistently refer to the wealth of natural resources. After gold and silver, spices and dyes were the raw materials that yielded the greatest economic dividends. In his *Historia de la conquista de México*, Francisco López de Gómara pointed out that “we should not forget the great quantity and variety of colors we have here that are sold, and the many others which are good and we lack, and they make from leaves, roses, flowers, fruits, roots, bark, stones, woods, and so many others that cannot be remembered.”⁵

Twenty years later, Fray Bernardino de Sahagún wrote about the commercial importance of cochineal, “This is the fine red (grana); this red is very well known in this land and beyond, and there is great trade of it as far as China and all the way to Turkey. Almost throughout the whole world it is esteemed and much valued.”⁶ But the American reality was also confronting for them, the European paradigms on which knowledge was constructed had been turned upside down. This was a paradoxical reality in which, to foreign eyes, painters painted with the juice of flowers, yet was ruled by pagan, sacrilegious, savage gods. Admiration and contempt, curiosity and terror, interest and disdain, came together in conflicts, disputes, and a sustained search for arguments to make sense of this New World.

Like any history of conquest, ours is full of abuses and contradictions. Still today, it is difficult not to feel a mix of admiration

4— *The Journal of Christopher Columbus (during His First Voyage, 1492-93)*, Clements R. Markham (ed. and trans.), The Hakluyt Society, London, 1893, p. 52; translation modified. Cf. Cristóbal Colón, “Viernes 19 de octubre,” in *Relaciones y cartas de Cristóbal Colón*, Biblioteca Nacional, Madrid, 2006, p. 38. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdj5b9>.

5— Francisco López de Gómara, *La conquista de México* (1552), Las Palmas de Gran Canaria, Red Ediciones, 2008, p. 164. Translated by the editors.

6— Bernardino de Sahagún, *General History of the Things of New Spain*, Book XI: *Earthly Things*, fs. 216v–217r, <http://www.wdl.org/en/item/10622>. Cf. note 13 below.

and offense because, despite the war, the interbreeding, and the epidemics that exterminated nearly eighty percent of the native population during the first forty years of contact, Mexico continues to be a multicultural, multilingual country that is also terribly divided and unequal. We are the outcome of complex, discordant, fragmented, and disrupted histories and realities. We are familiar with the images of the ancient gods, at the same time their forms continue to surprise us, and their underlying meanings remain a mystery. Maybe that explains why, all that has survived of the indigenous past inspires similar curiosity to the one Motolinía, Sahagún, and Francisco Hernández (c. 1514–1587) once felt, and now their texts guide us in attempting to grasp that which is inherently ours, yet all together foreign to us.

Although the indigenous ruling classes were able to negotiate and settle into the new order imposed by the conquerors, most of the population carried on with their lives as usual. They incorporated a new god and an ample calendar of saints' days to their pantheon, yet went on with their lives, shielded behind their languages, modes of organization, diets, attire, medicine, ways of doing things, and customs, and have endured in that way until now (img. 2).

El jardín del pintor [*The Painter's Garden*] intended to be an homage to indigenous women and men who have studied and produced color. Dyers, painters, and alchemists who experimented and continue to experiment with different substances to find the ones that can be used to make pigments and dyes. It is also an homage to authors like Motolinía, Sahagún and Hernández, who managed to transcend the barriers of their culture and immerse themselves in the New World, guided by their curiosity and their intelligence, sought ways to communicate with the people who lived here, and they also left us invaluable texts for the history of Mexico. Finally, it is a tribute to the master colorists of the present day, especially to the memory of Manuela Cecilia Lino Bello (1943–2017).

I met Manuela Lino in her home, I found her sitting on her living room armchair. She had a reserved appearance, a tiny and fragile complexion. I had not even sat down when she bent over to pick up two dark black plastic bags that she handed to me, saying, “You wanted to know about *tezuat*.⁷ Open the bags and in one you will find the red, and in the other the green. We use the red to dye

—

7— The variant of Nahuatl spoken in Hueyapan omits the letter *l* at the end of nouns: *tezuatl*.

with cochineal [...]” And she continued speaking, barely giving me time to catch my breath, set up the tripod, and take out my camera to record her.

Her description of the leaves I had in my hands was so precise that it helped me to see details I would not have noticed otherwise: the difference in color between the stalk and the tips, the shininess and texture of the leaves, the differences between the upper and under sides, their symmetrical nervation... I looked at the leaves with amazement and then back at her, noting her white eyes that had gone blind fifteen years earlier, the movement of her small hands, and the way she touched her fingertips, as if recalling through touch the minute details of each plant.

Manuela spent her mornings going from her living room armchair to the kitchen and back again, from there she instructed her assistant, Gloria, on what to buy for her meals, how to prepare the broth, or what material to have ready to deliver to the artisans who would be coming by later. She had the memory of an elephant: she knew where she had placed each object, to whom she had delivered what, how much money so-and-so owed her, who had samples of embroidered figures—her collection of prototypes was impressive.

In the afternoons she would go down to the dyeing workshop, which is now coordinated by her daughter Cecilia when she returns from her “official” job. There, Manuela kept track of everything that was prepared. With slight movements of her head, she turned her attention to different sounds and gave instructions to each of the artisans (img. 4).

Hueyapan is located in the heart of the cloud forest of the Sierra Madre Oriental. It is a small town surrounded by pine and oak forests, it’s cold and rainy most of the year. Manuela’s workshop is a wood cabin with a gable roof, the stoves are wood-burning. It is a dark space, because there are few windows and because the soot from the wood has stained the walls and ceilings black. The atmosphere is dark and dense due to the woodsmoke and the vapor from the boiling pots, it is difficult to breathe. We talked about colors, exchanged recipes, and chatted about our families while the time-consuming process of dyeing was taking place.

When I reviewed the thousands of hours of recordings I made in the workshop, I was horrified to realize that there is nothing to be seen. So much smoke did not allow the camera to register the colors in the vats, even my own hoarse voice sounds unfamiliar, and

I am taken aback at how often I blow my nose. Manuela is stolid in front of the camera; her movements and gestures are those of someone who has not seen herself or anyone else for years.

My encounter with Manuela is also important because of the correspondence between dying techniques in Hueyapan and the information compiled in the sixteenth-century documentary sources. Creating different shades of reds, cherries, pinks and purples, made using cochineal (*Dactylopius coccus*), follows the same process that Sahagún and Hernández described half a millennium ago. It involves a plant called *tezuatl*, belonging to the family of Melastomataceae, whose chemical properties are still not entirely defined. Nevertheless, we know it is a plant that accumulates aluminum and contains a particular kind of tannin called ellagic acid. The combination of these two substances, with the carminic acid in the cochineal, produce cherry red and reddish hues, depending on the amount of cochineal used.

The recipe for fine reds recorded by Sahagún and Hernández is based on this same combination. In his *Historia natural de la Nueva España*, Hernández describes them as follows:

Among the Mexicans there is a certain genus of prickly-pear cactus called *Nopalnocheztli*, for this reason, it is sown in places protected by nature against the depredations of cattle and beasts, little round worms, white on the outside and scarlet-colored within, which are sometimes born spontaneously and sometimes through human industry by applying eggs from the previous year to the new prickly-pear leaves. The Indians call them *nocheztli* while our countrymen call them *cochinilla* (cochineal), a name derived perhaps from *coccum* which is the species they belong to [...] The *nocheztli* can sometimes give a purple color, sometimes scarlet, depending on the preparation method. The outcome is thoroughly exquisite when it is ground with a decoction of the tree called *tezhoatl*, which we will discuss in due time, alum is added and the sediment is collected and then stored in the form of tablets [...]⁸

According to the sixteenth-century reports, the combination of *tezuatl*, cochineal and alum was used to dye *tochomitl*—rabbit

8— Francisco Hernández, *Historia natural de la Nueva España*, vol. I, s. v. “Del nopalnocheztli o grana de Indias que nace en ciertas tunas,” México, UNAM, 1959, pp. 315–316. Translated by the editors.

fur—and to make a pigment that, once dry, was compressed and kept in the form of tablets. In Hueyapan, today, wool is dyed; we do not know whether rabbit pelts and cotton were dyed there in ancient times, nor whether they used to make pigments. Regarding passing of knowledge from pre-Hispanic to contemporary Mexico, I can only offer coincidences or chain links to defend the hypothesis of a long tradition, interweaving data taken from diverse sources with the testimonies of the craftwork I have recorded (img. 5).

The production of black cloaks using indigo is quite rare, from the point of view of technology. Hueyapan is one of the few villages in the world that has preserved this know-how. In this village, indigo is considered a special material, and to manipulate it dyers follow a series of proscriptions. Because of its properties, indigo blue (*Indigofera spp.*) is both a pigment and colorant at the same time. The colorant substance of indigo blue is called indigo and is insoluble in water, so it can be used as a pigment. The term “indigo” was used by the Romans to refer to the blue that was imported to Europe from India and the Near East. There are different vegetable species in nature that produce indigo, in Mexico, the most important one in terms of the quantity of colorant it contains is known as *jiquilitte*, from the Nahuatl word *xiquilitl* (*Indigofera suffruticosa*), but within Mexico’s borders at least sixteen other endemic species have been identified.⁹ Once extracted from the plant, the indigo is sold as a dry, hardened dark blue substance with shades of violet. This characteristic allows the material to be transported to towns that are far from its place of origin.

Hueyapan does not have the right climatic conditions to produce indigo, it is imported by way of specialized dyeing merchants. Manuela Lino explained that in the fifties, cochineal and indigo were purchased at the weekly market in Tlatlauquitepec, along with other ingredients, including alum, *zacatlaxcalli*, *tequesquite*, and ferrous sulfate.

Indigo is insoluble in water, so it cannot be used in dyeing without first undergoing a transformation. The chemical process is called *reduction*, and it implies removing the oxygen which occurs on its molecular level, this triggers a series of reactions that result in a soluble substance called indican. Indican is the

9— Dominique Cardon, *Natural Dyes. Sources, Tradition, Technology and Science*, London, Archetype Publications, 2007, pp. 354-357.

precursor molecule of indigo, and it is found in this state in the plant before being extracted to produce indigo. It is a yellow greenish substance that, when in solution with the thread or fabric being dyed, penetrates between the fibers and gets trapped there. Once the fibers are soaked in the *indican* solution, they are left to dry in the open air, so being in contact with oxygen transforms the molecules back into indigo. In a matter of minutes, the fabric turns green, then blue.

Blue dyeing requires at least five days of preparation. According to master dyers, women who work with indigo must be calm at heart and pure of body; otherwise, the transformation will not occur. Furthermore, those involved in the process must not be grieving the loss of a loved one, must not be menstruating or pregnant, and must abstain from sexual relations throughout the process; otherwise, the vat of dye will spoil.

In order to turn indigo into a soluble substance capable of dyeing, one must “stand the pot;” that is, bring together all the ingredients required to foster the transformation from indigo to *indican*, and maintain the pot at a constant temperature for three days to ensure that the reaction takes place. The reduction is achieved through a fermentation process. First, the indigo is left in water overnight to soften. The next day, the clumps are ground in a mortar with the help of water saturated with *tequesquite*. The alkalinity of the *tequesquite* helps to dissolve the indigo until it turns into a dense liquid without clumps. Then, into the dyeing pot go elderberry leaves (*Sambucus mexicana*, or *xomet* in Nahuatl) and yucca leaves (*ixot*), which aid the fermentation. The prescriptions also indicate adding one pine branch (*tatzcan*) that has been split into three parts, to avoid the evil eye, and one branch of *tepozán* (*Buddleia parviflora*, *tzayolitzcan*), to prevent it from being bewitched.

The leaves are layed creating crosses. On the first bed of herbs a “doll” is placed: a white cloth figurine that represents a human being with body, head, and limbs. The pot is blessed before adding some “seed:” the liquid from previous dyeing processes that has been held back each time and mixed with the prior remnants. The old indigo is vital to set off the fermentation process of the new indigo, which will be added gradually from this point onwards.

Dyeing with indigo is perhaps one of the most admirable processes within the field. Old indigo gives life to the new indigo, and through a chemical metamorphosis, transforms indigo into

indican. The process is zealously watched over, as though protecting a gestation with magical spells. In Puebla's Sierra Norte, the totonacs use paper figures as vehicles for prayers and as stand-ins for various domestic and natural deities. It is unclear whether the doll plays a similar role in Hueyapan. Having been unable to further investigate the role of the figure thus far, it seems to me that the process of dyeing with indigo presents strong parallels to the way the Nahuas of the Sierra Norte in Puebla conceive human gestation, as studied by Sybille de Pury-Toumi in the nineties. This author explains, "the decomposition of matter has a reciprocal relationship with its re-composition, both for the plant and animal kingdoms, and thus for humans as well. Human pregnancy would correspond to this same representation: the development of the seed—the fetus—would entail the decomposition of the fruit—the mother's womb. As Nahuas conceive it, the process of fermentation is a process of decay or decomposition".¹⁰ Pot/womb, fetus/doll, and the sprout that breathes life to the seed/fermented añil.

The production of black cloaks in the ancient past is recorded in the *Matrícula de tributos* (img. 6) where the province of Tlatlauquitepec is depicted as tributing black cloaks—the center of the tributary province that included Hueyapan. Another interesting fact is that those blankets were for the *tlatoani* of Mexico-Tenochtitlan, as indicated by the sign on the drawing of the blankets.

In Book 8, Chapter 21 of the *Florentine Codex*, Sahagún reports that, during the celebration of the annual feast in honor to the god Xipe Totec, Moctezuma rewarded his best warriors with wide black cloaks, four to eight for each one.¹¹

We know that the *amantecas*, traditional feather workers, would send their children to the *Calmecac* to learn their craft. Some young women and men were offered during the feast that honored the goddesses Xiuhtlali and Xilo—associated with their craft—which occurred during the ninth twenty-day-cycle, *Tlaxochimaco*, corresponding to the period between August 4 and 23 in our calendar. At this feast, women would dance together and

10— Sybille de Pury-Toumi, *De palabras y maravillas. Ensayo sobre la lengua y la cultura de los nahuas (Sierra Norte de Puebla)*, Mexico, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1997, p. 145.

11— Alfredo López Austin, *Educación mexicana. Antología de documentos sahuaguntinos*, Mexico, UNAM, 1994, p. 115.

make flower offerings. In Hueyapan, the craftswomen celebrate Santa Filomena on the 12th of August with dances during which men and women adorn themselves with flower garlands and dance the *Xochipitzahuac*, “Petite Flower.”

The ancient *amantecas* would ask for their son to become a *tlamacazqui* (priest) and in this way he could acquire “eyes and heart” (this would mean “full consciousness,” according to López Austin) to fulfill his capacity as an artisan. In the case of their daughters, they would ask for her to be adept at manual labor, and in particular, that they became good dyers, of both feathers and *tochómitl*.¹²

The garden was, to some extent, a whim, a fancy. We brought together plants from different regions and climates that would have been unable to survive without the help of a good gardener tending to the needs of each one. We chose to make a garden because studies of many indigenous codexes have shown that many of the pigments used to color them were of organic origin.¹³ We wanted to use those same pigments on the walls of the museum in order to create a pictographic dialogue between the past and the present, and at the same time show their particular luminous and chromatic qualities. In so doing, we also reinforced the temporal bridge that Castillo Deball had established by constructing and disassembling the image on the first page of the *Féjérvary-Mayer Codex* through the intervention of the patio area, in the case of the garden, and the pieces *Perfecto luna* and *Materia de los días*, located on the floor and walls of the mezzanine. The first page of the *Féjérvary-Mayer* is a *tonalpohualli*: it represents the creation of space and time. There, the ordering of the days of the sacred calendar converge, a center is defined, the cardinal points of inhabited space are arranged in order, and the pathways that join earth, heaven, and the underworld are forged. It is a ritual calendar with 260 days, formed by combining 20 named days (*veintenas*) and 13 numbered days (*trecenas*).

12— Ibid., pp. 125-127.

13— Cf. *Códice Cospi*, Miliani et al. (2012); *Códice Féjérvary-Mayer*, Domenici et al. (2014); *Códice Colombino*, Zetina et al. (2011a and 2014); Falcón (2014 and 2019); *Códice Madrid*, Buti et al. (2014); *Códice Zouche-Nuttall*, Higgitt (2013); *Códice Borbónico*, Pottier et al. (2019); *Códice De La Cruz-Badiano* (1552), Zetina et al., 2008, 2011b; *Códice Azoyu I*, Zetina et al. (2011a); *Códice Florentino*, Baglioni et al. (2011); Magaloni (2011); Giorgi et al. (2014).

Unlike the clay and stone sculptures or mural paintings, whose colors almost always came from mineral pigments, indigenous codexes made before the Conquest and during the colonial era could indeed be painted using the juices of flowers because the flexible, mobile medium allowed them to be stored away from sunlight, the main enemy of colors of organic origin.

Thanks to other historical records and to the chemical analyses carried out on a good number of pre-Hispanic and colonial objects, we now know that pigments made from flowers, fruits, woods, barks, leaves, lichens and insects, were primarily used for painting on paper or leather, namely: books of divination, genealogies, tribute accounts, annals, maps, etcetera, which all had in common the fact of being easily transported and safeguarded.

What were those colors? What tonalities did they produce? How were the juices extracted from the flowers and turned into stable, indelible pigments? Fray Bernardino de Sahagún wrote an entire chapter on this topic, titled “On Colors, on All Kinds of Colors,” in Book 11 of the *Florentine Codex*, the most complete version of the *Historia general de las cosas de la Nueva España* (1577).¹⁴ It is a compendium that names and describes various substances used in the art of painting. The sum of information disclosed in the Spanish and Nahuatl texts, as well as the drawings in the codex, allow the reconstruction of some processes involved in pigment making.

Only two flowers are mentioned among the materials used as colorants: *matlalli* and *xochipalli* (img. 8). The petals of the former were used for “fine blue [...] a very pleasing color to look at [...] [It is] blue and a bit green. It gives a lot of color. It is firm, good, of beautiful appearance, fresh, fresh, very fresh.”¹⁵

—

14— The *Florentine Codex* is a bilingual work on two columns; the column in Spanish and the drawings are on the left side of the page, while the Nahuatl text is on the right. The quotes are from both the Spanish and Nahuatl texts. For ease of reading, both have been translated. Translations from Nahuatl are in italics. Citations from Spanish are taken directly from Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Book XI, fs. 216r–222v, <http://www.wdl.org/en/item/10622>. A complete English translation of the Spanish text in the Codex has yet to be published. Translations from the WDL are by the editors, whereas translations from the Nahuatl text are from Sahagún, *General History of the Things of New Spain*, vols. 11 and 12, Arthur J. O. Anderson and Charles E. Dibble (eds. and trans.), School of American Research, Santa Fe, 1961–1963. Note that these volumes correspond to the Books X and XI of the *Florentine Codex*, respectively.

15— Sahagún, 1577, Book III, 217v.; Anderson and Dibble, vol. 12, Book XI, 1963, p. 240.

The second flower produced “fine yellow”: “this color is brought from hot climates where it grows[...] *It is a dyeing medium, a pigment, for beautifying, for making things radiant, for giving luster.*”¹⁶

Although neither of these two examples explain the processes for making pigments, the text dedicated to the *xochipalli* provides other relevant data: the material is imported and it is both tint and pigment. That is, it was used for both dyeing and painting. It's relevant to clarify this because it refers to a specific category of knowledge which has to do with what we now call “natural colorants”: colored organic compounds, which are soluble, and produced by living organisms—plants, insects, lichens, animals, and fungi—that can be extracted and transferred to other surfaces through an aqueous medium and that, therefore, are used to dye other objects. In addition to defining a concrete group of compounds, the category makes it possible to classify them according to different criteria. In the case of natural dyeing, the colorants can be divided into three groups, depending on the methods: 1) direct dyes, which are applied directly to the fibers without any kind of preparation; 2) dyes with mordants, which require some metallic salt to create unifying bridges—chemical bonds—between the dye and the fiber; and 3) fermented dyes, which require a process of reduction by fermentation, in order to transform the coloring substance into a soluble precursor before dyeing. Colorants can also become pigments when extracted and precipitated on insoluble, inert substrates, like clay, alumina (aluminum hydrates) and plaster. Chemistry classifies them according to their molecular structures; the main chemical groups present in nature are quinines, indigoids, carotenoids, flavonoids, and tannins. The key point here is that these classification systems help us to organize, explain and transform the world that surrounds us, the logics behind them bring us closer to specific ways of thinking and producing knowledge. With one system we can follow the procedures and reconstruct the ways in which painters and dyers used their raw materials; with the other system, we can identify the origin of the substances used to color indigenous paintings.

The first drawing associated with the *xochipalli* is a country scene in which a man cuts flowers that he puts into a basket. The bush he prunes is as tall as he is. In the second drawing, a

—

16— Sahagún, 1577, Book XI, 217r; Anderson and Dibble, vol. 12, Book XI, 1963, p. 240.

painter-scribe, seated on the portico of a building with columns, holds a feather-pen to a blank piece of paper. Next to him there is a vessel and on top of it is a flower, similar to the flowers from the first drawing. Mountains are visible in the background. Both figures are wearing European clothing: a tailored, long-sleeved shirt with a round collar and a pleated short skirt. Their physiognomies and hair suggest that these are two different individuals. Is one the person in charge of preparing the pigments and the other the painter?

There are also two drawings associated with *matlalli*: in the first one the *matlalli* plant stands out, it has elongated leaves, intercalated curves and a flower with four rounded, symmetrical petals. The landscape in the background suggests that it grows in the wild. The fact that a plant is cultivated or grows wild determines the time it will take to germinate, grow and be harvested. In a way, there is more control over cultivated plants, depending on the climatic conditions, the type of soil and the rainfall in the region. Maize, for example, is cultivated once or twice a year. In the case of wild plants, those who use them must know their growing cycles, even though these cannot be changed; they must be ready to collect the plant at precisely the right moment, depending on what part of the plant is needed (leaves, flowers, fruit or seeds).

Francisco Hernández also recorded the use of these two flowers (img. 7). As the head of Spain's first Royal Botanical Expedition (1570–1580), his job was to research useful plants in New Spain, so he recorded the colorant materials that were used by indigenous painters. Thanks to the letters he sent to King Philip II, we know that he collaborated with them and went through an apprenticeship period. The formal and taxonomic models of his collaborators had to be fitted to the needs and models of European record-keeping. In a letter dated November/December 1571, Hernández described the paints and writes: "More than 800 plants have been painted on paper, depicting their parts and in true to life proportions with more precision than before"¹⁷ On March 31, 1573, he reported to his ruler that four volumes of paintings with the plants of New Spain had been completed, all of which had been painted on different occasions. He argued that the plants had to be studied in different seasons

17— Simon Varey (ed.), *The Mexican Treasury: The Writings of Dr. Francisco Hernández*, Rafael Chabran, Cynthia L. Chamberlin and Simon Varey (trans.), Stanford, Stanford University Press, 2001, p. 48.

to understand their development and to ensure that they were the same plant and not a different one. He went further, writing that the plants were studied and painted at different times in order to add details like flowers, seeds and fruits. In addition, he asks for the painters to be paid, as they helped regularly.¹⁸ The collection of botanized plants and seeds from the first Royal Botanical Expedition is still kept at the Royal Botanical Garden in Madrid. Unfortunately, the paintings were dispersed by Philip II himself, who, as we know, used some of them to decorate the walls of the Escorial, which were then lost in the fire of 1671. Regarding the *matlalli* and *xochipalli*, the author provides the following information:

[*Matlalli* is] a plant two cubits long, with fibrous roots, thin, cylindrical stalks, numerous delicate leaves, and flowers that resemble purple and blue violets. It is submerged in water for an hour and then squeezed, and that liquid is used to dye wool, they say, with sea-green or blue color. Some call this plant *matlaxochitl*.¹⁹

Xochipalli is a plant six cubits tall, with long, thin roots, from which stalks the thickness of a finger grow, and on them sinuous, large leaves that somewhat resemble those of ragweed, and the flowers like those of *cempoalxochitl*, but small and colored yellow, with red. Only the flower is used, which is of a moderate heat [*sic.*, *calor*], agreeable in smell and taste, and fortifies the heart, combats illnesses of the womb and cures ulcers, mainly on the mouth. It is used, above all, to dye wool and paint figures in a reddish yellow, for which it is cooked together with niter, and then the juice is squeezed out of it, which is strained, and thus serves painters and fullers as a colorant. It grows in various hot places, and is a very common herb.²⁰

We have, then, a flower that was used as a direct dye in the case of *matlalli*, and another that required a mordant to make its color

18— Ibid., p. 52.

19— http://www.franciscohernandez.unam.mx/tomos/03_TOMO/tomo003_12/tomo003_012_021.html.

20— http://www.franciscohernandez.unam.mx/tomos/03_TOMO/tomo003_20/tomo003_020_020.html.

fix, *xochipalli*. Hernández's text confronts us with another set of problems that are worth pointing out: the implicit ambiguity behind the names and adjectives that we use to designate a particular tone: "sea-green," "blue," or "reddish yellow" could refer to a vast range of chromatic possibilities. The botanical identification of plants to which he refers and the experimental reconstruction of procedures for making pigments and dyes are some of the most direct ways to understand what colors we are talking about.

Sahagún and Hernández mention other colorant materials of organic origin that do not come from flowers. The set of materials and manufacturing processes to which they refer is very similar. That is, the production of pigments was a specialized, well-defined and noted practice. Sahagún associates the pigment vendor with those who traded with rabbit pelts (dyers) and with those who traded gourds—perhaps because these three specialists were located in a particular part of the market, as Hernán Cortés had described it in his second *Carta de Relación*. We know that the pigment vendors sold "dry colors and ground colors;"²¹ in other words, two kinds of pigments. On one hand the organic ones, which are made from various organisms, both animal and vegetable. Given their nature, these needed to be extracted with water, and therefore required a drying process. On the other hand, mineral pigments which needed to be submitted to different processes of grinding and pulverization—and sometimes purification and cleansing—turning stones into dust.

—

21— Sahagún (1577), Book X-21, 55r-55v, <https://www.wdl.org/en/item/10621/view/1/113>.

The Nahuatl version reads: "Twenty-first chapter, which telleth of those who sell colors, rabbit hair [material], and gourd bowls. The one who displays his merchandise with a large basket is the one who sells colors, various colors, dyes; a man who piles [small color baskets] on a large basket. He sells dried pigment, bars of cochineal pigment, cochineal mixed with gesso or flour, [pure] cochineal; light yellow, sky blue pigment; gesso, smoke-black, dark blue pigment; alum, *axin*, chicle, bitumen-mixed chicle, rust red; *tlilxochitl*, *mecaxochitl*, *uei nacaztli*, *teonacaztli*; opossum, opossum tail; small herbs, small roots; bitumen, resin, copal; *nacazcolotl*, *quimichpatli*; a blue coloring made from flowers; copper sulfate, iron pyrites". Dibble and Anderson (trans.) (1961) 1974, X, p. 77. The translation from English to Spanish was done for this text, the brackets come from the original translation.

The seller of rabbit hair [material] is a dyer, a user of dyes, a dyer [of material] in many colors. [Sometimes] he uses faded colors, and dresses [the material] with ashes. He sells good rabbit-hair [material], well prepared, harmonious, not dulled with ashes. He sells them in red, yellow, sky blue, light green, dark blue, copper ochre, dark green, flower yellow, blue-green, [carmine], pink, brown. [With these] he dyes, he provides color." *Idem*.

In Europe, “dry colors,” or organic pigments, are called “lac pigments,” because in oil painting they produce translucent strata and are used on the superficial layers of a painting as “color baths” that contribute to shading the colors of the underlying layers.²² The translucent effect is due to the index of refraction of the lac pigments that is similar to linseed oil. Mineral pigments, on the other hand—with the exception of ultramarine and gray-green, whose indexes of refraction are very low—produce opaque layers, regardless of the binding agent with which the pigments are amalgamated. The process by which a color dye solidifies and creates a pigment involves the addition of metallic salts, which bind with the colorant molecules to form a chelate. These salts tend to be the same ones used by dyers to fix the colorants on fibers (img. 6).

Color merchants traded in many materials. The table (p. 202) shows the names of the materials and the colors present in the chapter to show the variety of products that could be acquired in the marketplace.

The list of materials compiled in Chapter 11 of Book XI of the *Florentine Codex* complements the information gathered in Chapter 21 of Book X. As I mentioned above, it lists different colorant materials that do not come from flowers. The organization of the chapter suggests an order based on two criteria: the Spanish-language text classifies the colors according to their quality: “The first paragraph deals with cochineal red [*la grana*], and other fine colors.”²³ In this section one finds cochineal (*Dactylopius coccus*), *xochipalli* (*Cosmos sulphureus*), *matlalli* (*Commelina coelestis*), *zacatlaxcalli* (*Cuscuta tinctoria*) and achiote (*Bixa orellana*). The Nahuatl text adheres to a different criterion, centered on how the colors are prepared: “First paragraph, refers to how all the colors are made.” As the Nahuatl subtitle indicates, the indigenous-language text includes more information related to the processes of manufacturing the pigments.

—

22— A lac pigment is made by precipitating (or adsorbing) a colorant to an insoluble and relatively stable substrate. In the traditional (read: European) definition, it is said that this substrate is of alumina hydrate, but in practice this is very restrictive.

The most common European recipes follow a logic that is the reverse of the American one: the extraction of colorant is carried out with the help of an alkali—lye from ashes, limewater, urine—followed by adding alum to precipitate a colorant to a substrate of hydrated amorphous alumina.

23— Sahagún, *Códice Florentino*, XI, 216r, 218r, and 219v.

In the second paragraph, titled “On other tinting, not as fine as cochineal red; and on other non-fine colors” includes “not as fine” red from *palo de Brazil* or *huitzquauitl* (*Haematoxylum brasiletto*); *nacazctolotl* (the seeds of the tree *Caesalpinia coriaria*), used to make ink for writing; *tezuatl* (*Miconia* spp.), a plant-based mordant used with cochineal to obtain the red tonalities of that dye; two blues, *tlaceuilli* and *xiuhquilitl* (extracted from *Indigofera suffrutticosa*) and a sky-blue pigment (*texotl*); a yellow-colored earth, *tecozauitl*; smoke-black, *tlilli*, and a mineral mordant, *tlaliyac* or iron(II) sulfate. In spite of the fact that the combination of materials may seem somewhat arbitrary, in the second paragraph we encounter for the first time the explanations on the combinations of materials and processes, such that the Nahuatl title (“Second paragraph, which telleth of still other colors, so that it is seen how coloring is done”) gives the first clues about the logic behind the explanation and presentation of the recipes.

Finally, the “Third paragraph: on certain materials for making colors” or “Third paragraph, on what colors are made with; on what improves them,” includes the substances used as vehicles and support media for the pigments, as well as possible combinations for producing some secondary colors.²⁴

With the painter’s garden we refounded space and time, bringing about the writing of our own stories, germinating the seeds of the plants we were to sow. We constructed its center, burying the colonial source with a pyramidal platform, which is at the same time a smoky mirror. We aligned the lobes of the figure with the four cardinal directions and used the trapezium as parcels of land to sow the plants that produce the colors associated with each cardinal point.

24— Ibid., “Injc ume parrapho: oc centlamantli tlapalli itechpa tlatoa, iuh motta in quenin tlapalo. [...] Injc ei parrapho: itechpa tlatoa, injc mochiva qujqualtilia in tlapalli”. Anderson and Dibble, vol. 12, Book XI (1963), pp. 241, 243.



Para qué me diste las manos llenas de color [What Did You Give Me the Hands Filled With Colors For?], 2018. Vista de la exposición—View from the exhibition In Tilli in tlapalli, Museo Amparo, Puebla, 2018. Foto—Photo: Ramiro Chaves 201

Table of names of colors and materials

Pigment	Nahuatl Name	Description
Cochineal pigment	<i>Tlaquaoc</i> <i>t/apalli</i>	In general, this term is associated with tablets of processed cochineal, although the term literally means “firm color,” so, depending on the context, it can also refer to other materials.
Cochineal mixed with gesso or flour	<i>Tlapalnextli</i>	The Spanish version is associated with wild and modified cochineal; both possibilities yielded an ashen color, different from the chili red or blood red that was extracted from fine cochineal.
(Pure) Cochineal	<i>Nocheztli</i>	This refers to fine cochineal, which comes from domesticated insects (<i>Dactylopius coccus</i>).
Light yellow	<i>Zacatlaxcalli</i>	This is also the name of a parasitic plant (<i>Cuscuta</i> spp.).
Sky blue pigment	<i>Texotli</i>	To this day, there is no consensus about the nature of this pigment. Some of us believe it is a mineral pigment (Hernández, Meabe, Falcón); others that it is a lac pigment (Dupey).
Gesso	<i>Tetizatl</i>	
Smoke black	<i>Tlilli</i>	
Dark blue pigment	<i>Tlaceuilli</i>	Associated with indigo blue (<i>Indigofera suffruticosa</i>).
Alum	<i>Tlalxocotl</i>	Disulfate of aluminum and potassium. It is used as a mordant.
Axin	<i>Axi</i>	Yellowish wax substance made by boiling worms (<i>Coccus axin</i>).
Chicle gum	<i>Tzictli</i>	
Bitumen-mixed chicle gum	<i>Tlaaxnelolli</i>	
Rust red	<i>Tlauitl</i>	
Bitumen	<i>Chapopotli</i>	
Resin	<i>Tecupalli</i>	

Pigment	Nahuatl Name	Description
Copal	<i>Copalli</i>	
	<i>Nacazcolotl</i>	An ear-shaped fruit (<i>Caesalpinia coriaria</i>) that is used in dyeing because of its high tannin content.
A blue coloring made from flowers	<i>Matlalin</i>	Name of the flower (<i>Commelina coelestis</i>) and a particular shade of blue. In Spanish, “ <i>azul fino</i> .”
Copper (or iron) sulfate	<i>Tlaliac</i>	Used in dyeing to make a colorant fix and change its shade. Some authors believe this is iron(II) sulfate.
Red	<i>Chichiltic</i>	Chili red.
Yellow	<i>Coztic</i>	
Sky blue	<i>Texotli</i>	
Light green	<i>Quiltic</i>	
Dark blue	<i>Mouitli</i>	This is also the name of a plant (<i>Justicia spicigera</i>) from which blue and purple shades are made. It is used as an adjective for indigo blue in the chapter on color, so it might refer to a shade of violet blue.
Ochres and yellows	<i>Quappachtli</i>	The Castilian version renders this as <i>color leonado</i> , “tawny colored.” It is made from various lichens of the genus <i>Usnea</i> . The tonal variants can be classified using nomenclatures of hair color that run from chestnut to blond.
Dark green	<i>lapalli</i>	
Flower yellow	<i>Suchipalli</i>	It is believed that it was extracted from the flowers of the <i>Cosmos sulphureus</i> , even though from Hernández’s descriptions it could also refer to a kind of wild marigold (<i>Tagetes tenuifolia</i>). It yields orange tonalities.
Blue-green	<i>Quilpalli</i>	
[Carmine]	[<i>Noch</i>]palli	
Pink	<i>Tlaztaleoalli</i>	
Brown	<i>Camiltic</i>	

La doble vida del *Códice Azoyú*

Mariana Castillo Deball
Isadora Hastings



Códice Humboldt Fragmento 1/Códice Azoyú 2 Reverse, Guerrero [Codex Humboldt Fragment 1/Codex Azoyú Reverse 2, Guerrero], 2020. Vista de la obra en—View of the work in Ojo de Agua, Malinaltepec, Guerrero, 2020. Foto—Photo: Cecilia Maldonado

Hay documentos que tienen historias increíbles, que han sido fragmentados, repartidos entre varias manos y que, después, han cruzado mares y grandes distancias. Ése es el caso del Códice Humboldt Fragmento 1/Códice Azoyú Reverso 2, un documento que traza los tributos otorgados por el reino de Tlachinollan, en la provincia de Tlapa, Guerrero, al Imperio Mexicano desde 1486 hasta 1522. El códice terminó repartido entre México y Alemania: por un lado, el Códice Humboldt Fragmento 1 fue llevado a Europa por el Barón Alexander von Humboldt, quien lo adquirió alrededor de 1803-1804 en la Ciudad de México. Por otro lado, su homólogo, el Códice Azoyú Reverso 2 fue trasladado de la comunidad de Azoyú, en Guerrero, a la biblioteca del Museo Nacional de Antropología (MNA) en la Ciudad de México en 1940. A partir de este códice, realicé un mural de cerámica para una de las salas dedicadas a Mesoamérica en el museo Humboldt Forum de Berlín, que albergará colecciones etnográficas y que abrirá sus puertas en 2021.

En 2017, me puse en contacto con Cooperación Comunitaria para adaptar la pieza en el contexto de la región de La Montaña de Guerrero, pues aquella asociación había empezado a trabajar en la zona para reconstruir las viviendas de adobe dañadas por los huracanes Ingrid y Manuel en 2013. En esa región se utiliza el adobe como material constructivo, y a Cooperación Comunitaria le pareció interesante cubrir los edificios con baldosas de tierra cruda. Después de casi un año de pruebas se llegó a la mezcla indicada: ahora los muros exteriores de los edificios están cubiertos con baldosas de tierra cruda, ornamentadas con el diseño de los relieves a partir del códice. Ésta es una conversación que realicé con Isadora Hastings, coordinadora de Cooperación Comunitaria, sobre este proceso y la obra que ahora es parte de la comunidad.

Mariana Castillo Deball

Isadora Hastings (IH): Cooperación Comunitaria es una organización sin fines de lucro que trabaja en La Montaña de Guerrero y en otros tres estados de la República Mexicana: Oaxaca, Chiapas e Hidalgo. Comenzamos hace 10 años trabajando con la vivienda rural, retomando sistemas constructivos tradicionales y

materiales locales. Además del aspecto constructivo, buscamos recuperar los procesos productivos analizando el territorio y los bienes naturales, y atendiendo cuestiones socioculturales con el fin de mejorar la calidad de vida de las comunidades y disminuir su vulnerabilidad. Este trabajo implica un intercambio de conocimientos: por un lado, la experiencia de la comunidad y todo ese conocimiento generado durante años y, por otro, el conocimiento técnico que Cooperación Comunitaria puede aportar a través del reforzamiento de las viviendas y el análisis del territorio, para que las comunidades recuperen su autosuficiencia y su autogestión.

En específico, el proyecto de Guerrero en el que trabajamos junto con Mariana comenzó en 2013, después de los huracanes Ingrid y Manuel —que destruyeron gran parte de las viviendas en una zona donde éstas todavía se construyen con adobe. La Montaña de Guerrero, al este del estado, es la región más sísmica del país, donde los vientos corren a 120 kilómetros por hora. Ahí se asentaron tres culturas originarias distintas: la nahua, la ñuu savi y la mé'pháá. Nosotros hemos trabajado directamente con la última en la reconstrucción de sus viviendas. Pronto percibimos que en esa zona había un alto riesgo de deslaves, por lo que comenzamos a hacer un análisis y a ponderar si era necesario reubicar las viviendas —desde el entendido de que las causas de estos desastres son la deforestación, el uso de agroquímicos que erosionan el suelo y el reemplazo de actividades forestales por agrícolas. Es por ello que actuamos de manera integral en las comunidades y trabajamos durante dos años antes de empezar a reconstruir las viviendas; una vez que estuvieron reconstruidas, comenzamos a replicar este modelo en otras comunidades. Desde hace tres años hemos dirigido nuestras labores a construir centros comunitarios o centros de uso colectivo de adobe reforzado. En esta tarea hemos colaborado con el ingeniero Gerson Huerta, analizando los sistemas constructivos tradicionales y reforzándolos para que aguanten los sismos y los vientos fuertes. La idea es transmitir todo este nuevo conocimiento técnico a las comunidades y que después se pueda aplicar ese conocimiento en la región.

Durante los últimos dos años estuvimos trabajando con un grupo de maestros de educación preescolar indígena en lengua mé'pháá que no tenían un espacio de trabajo, porque no dependen de la Secretaría de Educación Pública (SEP), así que nos pidieron la construcción de dos centros comunitarios. Fue un trabajo colaborativo con el que, además, aprendieron

a reforzar los edificios de adobe. Otro proyecto en el que participamos tuvo lugar en la Universidad Intercultural del Estado de Guerrero (UIEG). En ese caso, los alumnos, que venían de 18 municipios distintos, colaboraron en la construcción de un aula ambiental donde pudieran tomar clases. Aprendieron nuevas técnicas constructivas, así como sistemas reforzados que son más seguros, conocimientos que ahora podrán trasladar a sus comunidades. Justamente en estos edificios —en el aula ambiental y en dos de los edificios dedicados a la educación pre-escolar indígena— es donde Mariana hizo las piezas de las que ahora ella les va a platicar.

Mariana Castillo Deball (MCD): El *Códice Humboldt Fragmento 1/Códice Azoyú Reverso 2* probablemente fue segmentado en uno de los desacuerdos agrarios que se dieron en la alcaldía de Tlapa, a inicios del año 1700. En esa época, muchos de los territorios cambiaron de manos y varios documentos fueron confiscados. El *Códice Humboldt Fragmento 1* fue llevado a Europa por el Barón Alexander von Humboldt, quien lo adquirió a través de Antonio de León y Gama a comienzos del siglo XIX. El resto del documento quedó disperso hasta que, en 1940, fue adquirido por Yrineo Germán, descendiente de los antiguos gobernantes de la ciudad. Este documento llamó la atención de Alfonso Ortega, investigador del MNA, quien ofreció a cambio de los documentos una serie de obras públicas y productos materiales. Con base en estos acuerdos verbales obtuvo los códices, los cuales fueron llevados a la biblioteca del museo.

El código es una matrícula de tributos y registra los pagos que el reino de Tlachinollan pagaba a los mexicas. Casi todos los pagos se hacían en oro —un material abundante en la región, aun ahora—, pero también en textiles. Cada cuatro meses, un enviado del reino mexica acudía a cobrar el tributo. El documento incluye el registro de los pagos, así como informaciones calendáricas sobre festividades o acontecimientos especiales.

A partir de este documento, realicé un mural de cerámica para una de las salas dedicadas a Mesoamérica del museo Humboldt Forum en Berlín —un nuevo museo que albergará las colecciones etnográficas. Cuando transformé este documento para adaptarlo a la pieza, tomé como referencia el registro tributario, siguiendo la secuencia de todo el documento, incluyendo las secciones que están perdidas. El documento se lee de abajo hacia arriba y de derecha a izquierda.

Las partes del documento que todavía están perdidas —o que tal vez estén resguardadas por las comunidades— aparecen como baldosas vacías. Hay muchas comunidades que resguardan los documentos como títulos de propiedad de tierra, o para evitar que terminen dentro de los grandes museos o bibliotecas, porque se vuelven inaccesibles para las comunidades. Al final del documento, se ve que los mexicas pedían muchísimo tributo, tanto que ya no cabían los glifos en la retícula, porque eran cantidades inmensas de oro y textiles. El documento termina en los primeros años de la conquista española, cuando el Imperio mexica es derrocado: simplemente nadie llegó a cobrar y se acabó el documento.

La pieza en el Humboldt Forum es un mural de cerámica de 8 por 10 metros, compuesto por 312 placas que corresponden a la retícula de tributos. Para traducir los glifos correspondientes al tributo en oro y textiles, dibujados en papel amate en el documento original, desarrollé una serie de sellos con la forma de cada glifo. Estos sellos tienen una superficie texturizada que, cuando se presiona contra la placa de cerámica fresca, deja una marca. Entonces, las placas de cerámica fueron intervenidas con estos sellos, que corresponden a la secuencia de glifos en el códice. La pieza de Berlín fue producida en Golem, un taller de cerámica en Brandemburgo que se especializa en baldosas, ornamentos y reconstrucciones de monumentos históricos. Pensé que sería interesante hacer este proyecto en México, porque todos estos documentos están resguardados en las bibliotecas, en los museos y en las universidades, y las comunidades tienen muy poco acceso a ellos.

Algo que me interesó es que el documento se llama *Códice Azoyú*. Azoyú es una región al sur de Guerrero, en Tierra Caliente. El lugar donde terminó el documento no tiene nada que ver con el lugar de donde viene, que es Tlapa, una región que queda al norte del estado. Así surgió la idea de realizar la pieza en la región de Tlapa, en el territorio original del documento, junto con Cooperación Comunitaria. Una gran diferencia respecto a la pieza de Berlín radica en que queríamos cambiar la manufactura porque, en Guerrero, Cooperación Comunitaria ha trabajado con el adobe reforzado, así que la idea era usar tierra cruda y no tierra cocida para la elaboración de esta pieza. Ése fue un proceso bastante complicado, pues encontrar la receta adecuada supuso todo un reto: la combinación de los elementos, que no fuera demasiado grande, que no fuera demasiado pesada, que se pudiera fijar posteriormente en los muros, que no se cayera y que

se lograra ver el relieve de los sellos, porque la marca es una cosa bastante sutil y se necesita que la luz pegue en el muro de cierta manera para que realmente se logre ver la pieza.

Fue muy interesante platicar con la comunidad y mostrarles el origen de la pieza. Ésta fue una iniciativa que realicé independientemente del museo en Berlín, aunque ellos apoyaron su realización. Para mí era importante generar un contrapeso con la pieza de Berlín, realizada en un museo europeo con colecciones coloniales, y qué mejor manera de hacerlo si nosotros como artistas podemos regresar a las comunidades y generar un vínculo más relevante.

IH: La pieza se realizó en tres edificios: el aula ambiental de la UIEG, el Centro en la Ciénaga, y el Centro en Ojo de Agua, los cuales han estado a cargo del arquitecto Jesús Álvarez, quien ha generado muchísimo conocimiento sobre los materiales locales de la región. Nosotros estamos trabajando mucho por rescatar la técnica del adobe porque es más térmica, de menor costo y deja menos huella ecológica.

Cuando en Cooperación Comunitaria comenzamos a trabajar las baldosas de tierra cruda, colaboramos, desde el principio, con el arquitecto Luis Fernando Guerrero Baca, de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), unidad Xochimilco, y el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), quien también es restaurador y tiene un profundo conocimiento de la construcción con tierra, y con quien hemos desarrollado distintas técnicas constructivas. Al principio, Mariana también desarrolló estos sellos individuales para las baldosas, pero pronto vimos que era complicado porque hay una serie de combinaciones de sellos en cada baldosa. Por esta razón, el arquitecto Jesús Álvarez y la arquitecta Cecilia Maldonado implementaron una solución: hacer placas con los sellos para que fuera mucho más sencillo. Las placas tenían las mismas hendiduras en el material y ya no quedaban disparejas, porque si uno presiona de más con el sello se quiebran las baldosas, ya que son muy delgadas. Es un trabajo muy minucioso, que requirió mucha elaboración y técnica.

Si bien estábamos pensando colocar las baldosas pegadas con tierra —que sí funcionaba—, Jesús se preguntó qué íbamos a hacer con la cuestión sísmica. Entre él y el ingeniero Gerson Huerta generaron, entonces, un sistema más mecánico para colocar las baldosas en el muro y evitar que se cayeran en caso de sismo, poniendo los clavos de cierta manera, de cierto tamaño, y

con una malla adentro de la baldosa. Algo que también propuso Grabiél Cantú, uno de los principales promotores comunitarios que trabajan en La Montaña, fue que las mujeres elaboraran las baldosas y se involucraran en este proceso, porque la masa era muy parecida a la de las tortillas y, en este sentido, ellas son las expertas. Se llevó todo el material para hacer las baldosas a la comunidad del Obispo, que es justamente la comunidad de donde es él y que fue la primera en reconstruirse. Para Cooperación Comunitaria ha sido muy interesante colaborar contigo, porque es la primera vez que llevamos una obra de arte a la comunidad. Nos interesa mucho saber cómo lo ves tú, Mariana, pues la manufactura es un proceso que quizá, en muchos casos, ya no es algo hecho directamente por la artista, pero sí hay un seguimiento muy cercano del proceso productivo de las piezas. Para nosotros fue muy significativo que las mujeres se apropiaran del proyecto, al hacer las baldosas, y que tomaran ciertas decisiones sobre el proceso productivo. Pero para ti, ¿cómo fue, desde lejos, delegar el proceso?

MCD: Para mí siempre fue muy importante que este proyecto fuera una colaboración: que yo propusiera los elementos básicos del proyecto e introdujera a la comunidad la historia del código. En términos constructivos y de materiales, yo no tenía experiencia en trabajo con adobe ni tierra cruda. También era esencial que tanto los arquitectos como la comunidad y las mujeres se apropiaran del proyecto y generaran sus propias soluciones, porque no es algo que yo estuviera mandando a hacer con ellos, sino algo que estábamos haciendo juntos. En ese sentido, ese momento de dejar ir y de darles a ellos agencia en el proyecto lo convierte realmente en una colaboración y no nada más en una comisión. Creo que eso fue algo crucial y que hizo que la gente trabajara en ello de manera distinta, porque sabían que, finalmente, también era su proyecto.

IH: En ese sentido, creo que se logró el objetivo, porque el trabajo que hicieron, tanto la comunidad como los arquitectos y Grabiél, fue muy minucioso. Además, significó un aprendizaje, porque no es algo que hubieran hecho antes. Me parece interesante que mucha gente se ha detenido a ver la pieza y ha preguntado cómo se hace: hay un interés y les gusta cómo se ve en términos constructivos. Algo que también nos parece interesante es la manera en la que los distintos públicos, en Alemania

y México, se van a relacionar con estos dos murales: por un lado, va a estar en un museo, donde es una pieza de arte, y por otro, aquí en La Montaña, donde el público será la gente de las propias comunidades. Ahora nos falta poner un letrero explicativo sobre su significado, porque es parte de su historia cercana. Es interesante que lo conozcan en el contexto de lo que sucede hoy en día con la minería, y de todo lo que está pasando en la zona, pero también como una pieza de arte que se convierte en parte de la arquitectura, en parte de la historia del lugar.

MCD: De hecho, también fue especial la última vez que hablé con Cecilia: ella me contó que un día estaban en el carro y de casualidad iban a pasar cerca de Azoyú, porque ahí ustedes están haciendo otro proyecto. Ella le dijo a Jesús: “vamos a Azoyú para ver si hay algo sobre el códice”. Llegaron y encontraron un centro cultural donde el códice está pintado en todos los muros y donde tienen un facsímil. Creo que fue especial que el equipo de Cooperación se haya involucrado en esta investigación: ¡ahora ellos saben más cosas que yo!

Hacer la pieza en el Humboldt Forum en Berlín o hacerla con ustedes en La Montaña de Guerrero: no puede haber contextos más distintos. En el caso del museo de Berlín fue una comisión del gobierno para una colección de objetos que han sido adquiridos en todo el mundo. Como dije anteriormente, hay que generar muchísima mediación entre los objetos y el público. Obviamente, es un lugar donde se hace mucha investigación y se trata de ofrecer una explicación al público acerca de dónde vienen y por qué están ahí todos esos objetos, pero es algo que de cualquier manera resulta alienante. Si vas a un museo donde hay 800 mil objetos de todo el mundo, no sientes que estás en un lugar específico, te sientes en un lugar que acumula muchos lugares del mundo. Por otro lado, La Montaña de Guerrero es un contexto mucho más específico: se trata de una comunidad, de un documento. Y esa pieza, que solamente les concierne a ellos, es mucho más clara y transparente en ese sentido. Por eso para mí, como artista, siempre fue muy importante realizar ese doble gesto. Yo trabajo mucho con estos documentos indígenas, pero en los últimos años siempre he tratado de generar esa mediación y de regresar al lugar de donde viene el objeto y preguntar: “¿quién está aquí?”, “¿a quién le concierne?”. A veces pensamos que en los museos solamente hay objetos muertos, que ya no le importan a nadie, pero no es cierto. Hay gente, por ejemplo, en

Malinaltepec, a quien importa este documento, y junto con ella pudimos realizar un mural en estos centros, desarrollar una nueva técnica y apropiarnos de la historia. Creo que ése es un elemento esencial: pensar a quién le corresponde escribir la historia, o de quién es. Y en este caso, es de todos y de nadie. Todo el mundo tiene la capacidad y la agencia para reescribir su historia. Para mí eso fue muy emocionante y conmovedor.

IH: También es significativo para las comunidades saber que existe este documento dividido en dos, entre Berlín y México, y que salió de la región de La Montaña de Guerrero. Para ellos es muy importante, sobre todo en estos momentos, conocer la historia de tributos que, al día de hoy, siguen pagando de muchas maneras —ahora con su territorio y sus bienes naturales. Te agradecemos mucho la iniciativa y la manera en la que hiciste la pieza, el hecho de que dejaras que se produjera y tuviera vida propia ahí, con las comunidades.

MCD: Además, tal vez ahí hay personas que todavía tienen partes del documento porque, como dije, hay una tercera parte que está perdida.

Pregunta del público (P): ¿Cómo podemos aprender a construir como ustedes? ¿Cómo podemos aprender de ustedes para escuchar a las comunidades y construir desde sus coherencias?

IH: Creemos que en la práctica es en donde mejor se aprende. Para construir en tierra hay que tocar la tierra, entender los distintos tipos, plasticidades y texturas que tiene, es algo que se va aprendiendo. También tenemos una serie de manuales de construcción en distintas técnicas: adobe, bahareque, muros de varas rellenos de tierra, etcétera.

P: Si los museos de historia, al conservar estos códices, limitan el acceso a las comunidades de las que provienen, ¿cuáles serían las estrategias para evitar que esto ocurra?

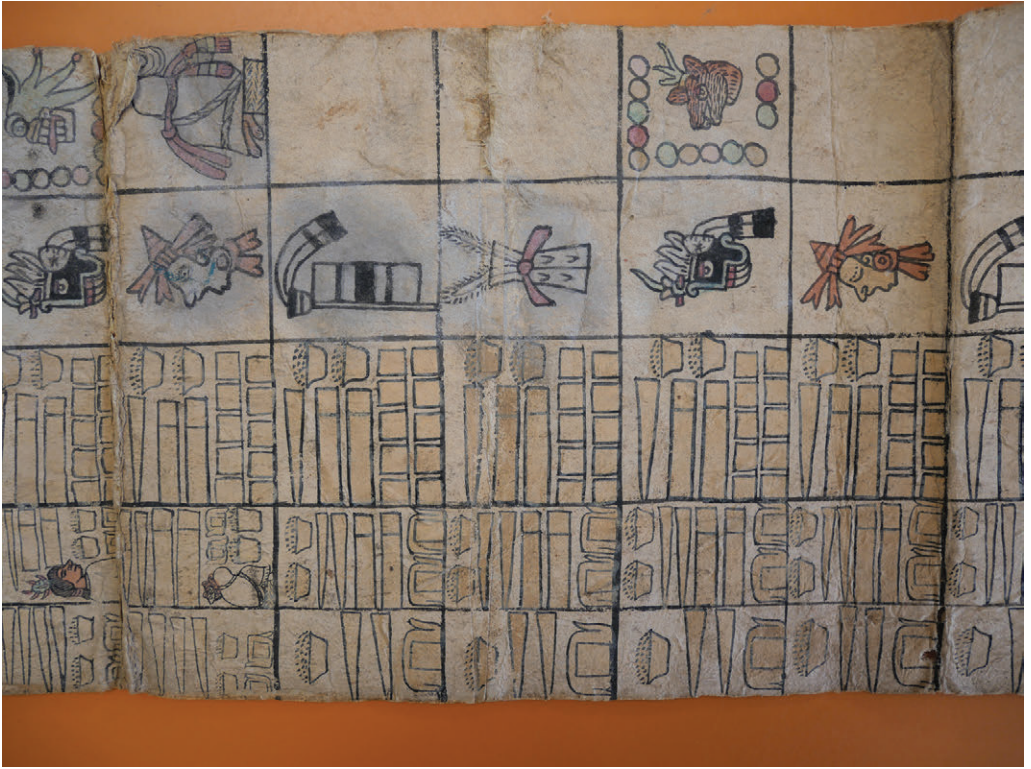
MCD: Los museos tienen muchas estrategias para hacer accesibles estos documentos. Por ejemplo, hay proyectos muy extensos de digitalización que procuran que los documentos estén accesibles en línea. A veces hacen facsímiles —yo nunca he visto este códice en vivo, siempre he visto copias, facsímiles, imágenes

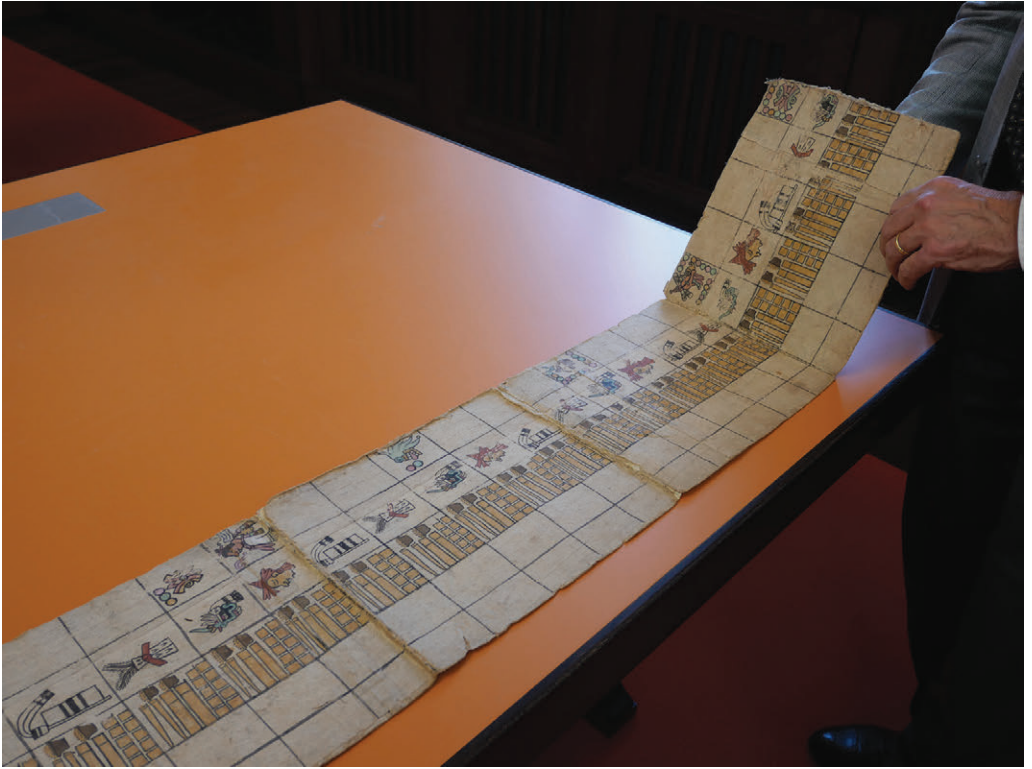
digitales. Creo que sí se han hecho esfuerzos, pero el problema no es la digitalización, sino la mediación. Cómo hacer para que una comunidad en específico sepa que ese documento está accesible en línea y que existe, porque si ni siquiera saben que existe, no saben cómo buscarlo.

IH: Sí, además es importante mencionar que, por ejemplo, La Montaña de Guerrero todavía es una zona donde no hay teléfono, no hay celulares, o es muy poca la señal que llega, entonces no hay un acceso a lo digital. Sus maneras de informarse, de aprender, son muy distintas a las que hay en las ciudades.

P: ¿Podrían platicar más de la experiencia de vincularse y cultivar relaciones con las personas en las comunidades donde trabajan?

IH: Hay dos tipos de proyecto: uno implica llegar a reconstruir a raíz de un desastre, y el otro es trabajar con grupos ya conformados en algún proceso productivo. En este caso, normalmente nos contactan porque quieren que les ayudemos a construir un espacio donde puedan llevar a cabo talleres de formación y desarrollar sus productos. Son grupos que hemos acompañado por muchos años. Es muy enriquecedor porque nosotros aprendemos mucho de ellos, de las culturas vivas, y nosotros también podemos aportar algo de conocimiento más técnico. Lleva tiempo establecer relaciones más duraderas y que contribuyan a ver de qué manera podemos hacer propuestas que mejoren sus procesos, tanto constructivos como productivos. Se trata de un tema muy delicado, pero cuando estamos en una región vamos conociendo más comunidades, más gente, y el hecho de trabajar en la misma región durante muchos años nos permite profundizar, tanto en el territorio y el conocimiento de los bienes naturales, como en la cultura.





Códice Humboldt Fragmento 1/Códice Azoyú 2 Reverso, Berlín [Codex Humboldt Fragment 1/Codex Azoyú Reverse 2, Berlin], 2020. Detalles del códice original para la producción de la obra en el—details from the original codex for the production of the work at the Humboldt Forum, Berlín—Berlin, 2020. Fotos—Photos: Mariana Castillo Deball





Códice Humboldt Fragmento 1/Códice Azoyú 2 Reverso, Guerrero [Codex Humboldt Fragment 1/Codex Azoyú Reverse 2, Guerrero], 2020. Vista de la obra en—View of the work in Malinaltepec, Guerrero, 2020. Fotos—Photos: Cecilia Maldonado 217





Códice Humboldt Fragmento 1/Códice Azoyú 2 Reverso, Guerrero [Codex Humboldt Fragment 1/Codex Azoyú Reverse 2, Guerrero], 2020. Vista de la obra en—View of the work in Malinaltepec, Guerrero, 2020. Foto—Photo: Cecilia Maldonado

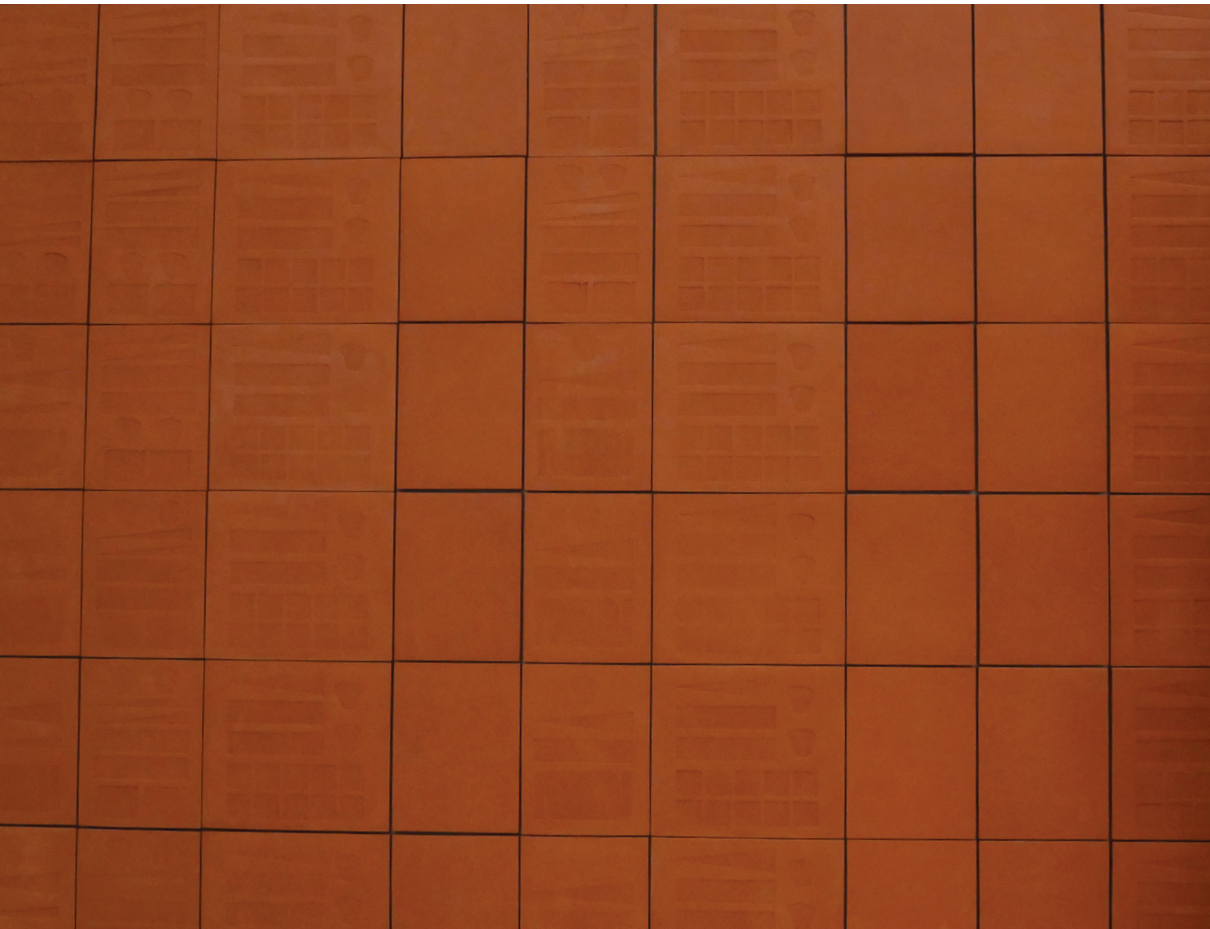




Códice Humboldt Fragmento 1/Códice Azoyú 2 Reverso, Berlín [Codex Humboldt Fragment 1/Codex Azoyú Reverse 2, Berlin], 2020. Detalles de la producción de la obra en el—Details from the production of the work at the Humboldt Forum, Berlín—Berlin, 2020. Foto—Photo: Mariana Castillo Deball 221

The Double Life of the *Azoyú Codex*

Mariana Castillo Deball
Isadora Hastings



Códice Humboldt Fragmento 1/Códice Azoyú 2 Reverso, Berlín [*Codex Humboldt Fragment 1/
Codex Azoyú Reverse 2, Berlin*], 2020. Detalle de la instalación en—Detail of the installation at
Humboldt Forum, Berlín—Berlin, 2020. Foto—Photo: Mariana Castillo Deball

Some documents have incredible stories: after being fragmented and divided up into different hands, they have crossed oceans and vast distances. Such is the case of the Códice Humboldt Fragmento 1/Códice Azoyú Reverso 2, a document that traces the tributes given by the kingdom of Tlachinollan, in the province of Tlapa, Guerrero, to the Mexica Empire, from 1486 to 1522. The codex ended up split between Mexico and Germany: one part, the Códice Humboldt Fragmento 1 was taken to Europe by Baron Alexander von Humboldt, who acquired it in Mexico City around 1803–1804. The other part, its homologue, the Códice Azoyú Reverso 2, was brought from the community of Azoyú in Guerrero to the library of the Museo Nacional de Antropología (MNA) in Mexico City in 1940. I used this codex to make a ceramic mural for one of the galleries dedicated to Mesoamerica, at the Humboldt Forum, a museum in Berlin housing ethnographic collections, scheduled to open its doors in 2021.

In 2017, I contacted Cooperación Comunitaria to adapt that piece in the context of La Montaña de Guerrero, since the association had been working in the area, rebuilding adobe houses that had been damaged by Hurricanes Ingrid and Manuel in 2013. Adobe is the usual building material in that part of Guerrero, and Cooperación Comunitaria thought it would be interesting to cover the buildings with tiles made from raw earth. After almost a year of trials and errors, we hit the right mixture: the outside walls of the buildings now feature tiles made of raw earth, ornamented with reliefs based on the codex. The following is a conversation I had with Isadora Hastings, coordinator of Cooperación Comunitaria, about this process and the work that is now a part of the community.

Mariana Castillo Deball

Isadora Hastings (IH): Cooperación Comunitaria is a non-profit organization that works in La Montaña de Guerrero as well as in three other states in Mexico: Oaxaca, Chiapas, and Hidalgo. Ten years ago, we started working in rural housing, revisiting traditional building systems and local materials. In addition to the building itself, we sought to recover production processes, analyzing the territory and the natural resources, and attending

sociocultural aspects, in order to improve the quality of life in the communities and reduce their vulnerability. This work involves an exchange of knowledge: on one side, the community's experience and all the knowledge it has generated over many years, and on the other, the technical knowledge that Cooperación Comunitaria can contribute with, by reinforcing the houses and analyzing the territory, so that the communities can return to being self-sufficient and self-managed.

The specific project in Guerrero, in which we collaborated with Mariana, started in 2013 after Hurricanes Ingrid and Manuel, which destroyed a lot of the housing in an area where homes are still made with adobe. La Montaña de Guerrero, on the eastern side of the state, is the most seismically active part of the country, and winds there can reach up to 120 kilometers per hour. Three different indigenous groups settled there: the Nahua, the Nuu Savi and the Mé'pháá. We have worked directly with the lattermost to rebuild their houses. We quickly perceived that in that area there was at a high risk of landslides, so we did an analysis to find out whether it was necessary to relocate the houses, while recognizing that the causes of these disasters are deforestation, the use of agrochemicals that erode the soil, and the supplanting of forest-based economic activities by agricultural ones. This is why we acted holistically in the communities, working for two years before starting to rebuild the houses. Once the rebuilding was complete, we started to replicate this model in other communities. For the past three years our work has focused on building community centers and collective-use centers using reinforced adobe. To do so we have worked with the engineer Gerson Huerta, analyzing traditional building systems and reinforcing them so that they can withstand earthquakes and strong winds. The idea is to pass all this new technical knowledge on to the communities, so that they will then be able to apply that knowledge throughout the region.

For the last two years, we have worked with a group of teachers at indigenous preschools where the Mé'pháá language is spoken. They did not have a workplace because they are not administered by the Secretaría de Educación Pública (SEP), so they asked us to build them two community centers. It was a collaborative project during which they also learned how to reinforce adobe buildings. Another project of ours took place at the Universidad Intercultural del Estado de Guerrero (UIEG). In that case, students from 18 different municipalities helped to

build an environmentally friendly hall where they would be able to take classes. They learned new building techniques as well as safer reinforcement systems, a knowledge that they can now take back to their communities. These buildings—the environmentally friendly hall and two of the Mé'pháá preschool buildings—are where Mariana made the pieces that she is now going to talk about.

Mariana Castillo Deball (MCD): The *Códice Humboldt Fragmento 1/Códice Azoyú Reverso 2* was likely split up in one of two agrarian disputes that took place in the mayoralty of Tlapa, during the early eighteenth century. At the time, a lot of the territories changed hands, and several documents were confiscated. The *Códice Humboldt Fragmento 1* was taken to Europe by the Baron Alexander von Humboldt, after he acquired it from Antonio de León y Gama in the early nineteenth century. The rest of the document was dispersed until 1940, when it was acquired by Yrineo Germán, a descendent of Tlapa's ancient rulers. That piece of the document eventually caught the attention of Alfonso Ortega, a researcher at the MNA, who offered to trade the documents for a string of public projects and material goods. On the basis of these verbal agreements, he obtained the codexes, which he brought to the library at the museum.

The codex is a record of tribute payments made by the kingdom of Tlachinollan to the Mexica. Almost all the payments were made in gold—an abundant material in the region, even today—as well as in textiles. An envoy from the Mexica kingdom would come to collect the tribute every four months. The document includes records of what was paid along with calendrical information about feast days and special events.

Using this document, I made a ceramic mural for one of the Mesoamerican galleries at Berlin's Humboldt Forum, a new museum that will house the ethnographic collections. When I transformed this document to adapt it for this piece, I used as reference the tributary registry, following the sequence of the entire document, including the sections that are now lost. The document is read from bottom to top, right to left.

The parts of the document that are still lost—or perhaps safeguarded by the communities—appear as blank tiles. There are many communities that save such documents to use as titles for their land, or to keep them from ending up in big museums or libraries, because that would make them unavailable to the

communities. By the end of the document, it appears that the Mexica were demanding so much tribute that the glyphs no longer fit within the grid because the quantities of gold and textiles were immense. The document ends in the first years of the Spanish conquest, when the Mexica Empire was defeated: simply, no one came to collect the tribute, so the document came to an end.

The piece at the Humboldt Forum is a ceramic mural measuring 8 by 10 meters and comprising 312 plaques corresponding to the grid of tributes. To translate the glyphs corresponding to the gold and textile tributes, drawn on amate paper on the original document, I developed a series of stamps in the shape of each glyph. These stamps have a textured surface that leaves a mark when pressed against a ceramic tile. The tiles were then stamped with these shapes, keeping the sequence of glyphs on the codex. The Berlin piece was reproduced in Golem, a ceramics workshop in Brandenburg that specializes in tiles, decorations and reconstructions of historical monuments. It struck me that it would be interesting to do this project in Mexico because all these documents are kept in libraries, museums and universities, and indigenous communities have very little access to them.

One thing that particularly interested me is that the document is called *Códice Azoyú*. Azoyú is a region in southern Guerrero, in Tierra Caliente. The place where the document ended up has nothing to do with where it came from, namely Tlapa, a region in the northern part of the state. That observation gave rise to the idea of doing the piece in Tlapa, the document's original territory, together with Cooperación Comunitaria. One major difference from the Berlin piece is that we wanted to change the manufacture technique because in Guerrero, Cooperación Comunitaria has worked with reinforced adobe, so the idea was to use raw rather than baked earth to make this piece. That was a rather complicated process, since finding the right recipe was a whole challenge itself. We had to make sure that there weren't too many ingredients, that it wasn't too heavy, that it could then be attached to the walls without falling down, and that the reliefs made by the stamps would be visible, because the impression is very subtle, and the light has to be hitting the wall just right in order to really see the piece.

It was very interesting to talk with the community and show them the origin of the piece. I pursued this initiative independently of the museum in Berlin, although they supported its completion. I felt it was important to create a counterweight to

the Berlin piece, made in a European museum with colonial collections, and what better way to do so as an artist than by going back to the indigenous communities and establishing a more relevant connection.

IH: The piece was done in three buildings: the environmental hall at the UIEG, the Community Center in La Ciénaga, and the Community Center in Ojo de Agua. These were overseen by the architect Jesús Álvarez, who has generated a lot of knowledge about the local materials in the area. We have been working hard to recover the technique of building with adobe because it is inexpensive, provides good insulation, and has a small ecological footprint.

From the outset, when Cooperación Comunitaria started working on the raw earthen tiles, we collaborated with the architect Luis Fernando Guerrero Baca of the Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) Xochimilco, and the Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Luis is also a restorer, and he has a deep knowledge of building with earth. He's helped us develop a variety of building techniques. At first, Mariana also developed these individual stamps for the tiles, but we quickly saw that it was complicated because each tile features a combination of stamps. Architects Jesús Álvarez and Cecilia Maldonado found a solution: making plaques with the stamps made it a lot easier. The plaques have the same depths in the material and were no longer uneven, because if you pressed it too hard, the tiles would break, as they are very thin. It was a very delicate work, and required a lot of labor and technique.

Although we were planning on installing the tiles using a plaster of soil—which did work—Jesús wondered what we were going to do about the earthquakes. He and the engineer Gerson Huerta then came up with a more mechanical system of putting the tiles on the wall and preventing them from falling in the event of an earthquake, using nails of a particular size, hammered in a certain way, with a wire mesh inside the tile. Also, one of the main community promoters working in La Montaña de Guerrero, Grabiél Cantú, proposed that the women should make the tiles and be involved in this process, because the material was a lot like tortilla dough, and on that count they're the experts. All the material for making the tiles was brought to Grabiél's community, Obispo, which was the first one to be rebuilt after the earthquake.

It's been very interesting for us at Cooperación Comunitaria to work with you, Mariana, because it's the first time we've brought a

work of art to the community. We are very interested to know what it was like for you, since the process of manufacture is perhaps, in many cases, no longer something done directly by the artist, but there is nevertheless a very careful oversight of the production process behind. For us it was very significant that the women made the project their own when they made the tiles, and that they made certain decisions about the production process. But for you, what was it like to be delegating the process from a distance?

MCD: I was always interested in this project being a collaboration: to propose the basic elements of the project and introduce the community to the codex's history. In terms of construction and materials, I didn't have any experience working with adobe or raw earth. It was also essential that the architects, the community, and the women made the project their own, and came up with their own solutions, because it wasn't something that I commanded them to do, but rather something we were doing together. In that sense, that moment of letting go and giving them agency in the project really made it a collaboration rather than just a commission. I think that was crucial, and it meant that people worked on it in a different way, because they knew that, ultimately, it was their project too.

IH: In that sense, I think that the objective was achieved, because the work they did—the community, the architects, and Grabiél—was very detailed. On top of that, it involved learning something new, because it's not something they had done before. It's interesting to me that a lot of people have stopped to look at the piece and asked how it was made: there's an interest there and they like how it looks in terms of its construction. Another thing that's interesting to us is the way in which the different publics, in Germany and Mexico, are going to relate to these two murals: on one hand, it's going to be in a museum, where it's a work of art, and on the other, here in the mountains, the public will be the people in the communities themselves. The only thing left to do now is put up a sign explaining its meaning, because it's part of their local history. It's interesting that they're getting acquainted with it in the context of what's happening today with the mining industry, and with everything that's going on in the area, but also as a piece of art that's becoming part of the architecture, part of the history of the place.

MCD: In fact, it was also special, the last time I spoke to Cecilia, she told me that one day they were in the car and it just so happened that they were going to drive past Azoyú, because you're doing another project there. She said to Jesús: "Let's go to Azoyú to see if there's anything about the codex there." They ended up finding a cultural center where the codex is painted on all the walls, and there's a facsimile of it there, too. I think it was special that the Cooperación Comunitaria team got so involved in this research. Now they know more about it than I do!

Making the piece at the Humboldt Forum in Berlin and making it with you in La Montaña de Guerrero: there couldn't be two more different contexts. In the case of the museum in Berlin, it was a commission by the government for a collection of objects that have been acquired around the world. As I said before, there has to be a lot of mediation between the objects and the public. Obviously, it's a place where a lot of research is done, and it's about offering an explanation to the public about where those objects come from and why they're there, but it still ends up being alienating. If you go to a museum where there are 800 000 objects from all around the world, you don't feel like you're in a specific place; you feel like you're somewhere that accumulates a lot of places from the rest of the world. By contrast, La Montaña de Guerrero is a much more specific context: it's about a community, a document. And that piece, which only concerns them, is much clearer and more transparent in that sense. That's why, for me as an artist, it was always very important to do that dual gesture. I do a lot of work with these indigenous documents, but in recent years I've been trying to generate that mediation and to return to where the object came from and ask: "Who's here?" "Whose business is this?" Sometimes we think that museums only have dead objects that no longer matter to anyone, but that's not true. There are people, for example, in Malinaltepec, for whom this document is important, and together with them we could make a mural in these centers, develop a new technique and make history our own. And in that case, it belongs to everyone and no one. Everyone has the capacity and agency to rewrite their history. For me that was very exciting and moving.

IH: It's also meaningful for the communities to know that there's this document that's been split in two, between Berlin and Mexico City, and that it came from La Montaña de Guerrero. For them it's very important, especially in times like these, to know the history of tributes that, in a lot of ways, they're still paying to this

day—now with their territory and their natural resources. We're very grateful to you for the initiative and for the way you made the piece, the fact that you allowed it to be produced there and to take on a life of its own with the communities.

MCD: On top of that, maybe there are people who still have parts of the document because, as I said, there's a third part that's still missing.

Question from the public (P): How can we learn to build like you? How can we learn from you to listen to these communities and build based on what makes sense to them?

IH: We believe that people learn best through practice. To build with earth you have to touch it, understand its different types, plastic qualities, and textures. You learn it over time. We also have a series of building manuals for different techniques: adobe, wattle and daub, walls with rod structures filled with earth, etcetera.

P: What strategies could be taken in order to prevent History Museums—who keep these codexes—from limiting the access to the communities where these documents came from?

MCD: Museums have a lot of strategies for making these documents accessible. For example, there are very extensive digitalization projects that make documents available online. Sometimes they make facsimiles. I've never seen the original codex, I've only ever seen copies, facsimiles, digital images. I do think efforts have been made, but the problem isn't digitalization, it's mediation: how to do it so that a specific community knows that the document is accessible online and that it exists, because if they don't even know it exists, they don't know how to look for it.

IH: It's also important to mention that in La Montaña de Guerrero there still aren't any telephones, there are barely any cellphones and the signal you get there is very weak. So, there's no access to the Internet. The way they get information and learn things there is very different from the way that happens in a city.

P: Could you say more about the experience of connecting and building relationships with the people in the communities where you work?

IH: There are two kinds of projects. One involves showing up to rebuild after a disaster, and the other is working with groups that have already coalesced around some production process. In our case, normally they reach out to us because they want us to help them build a space where they'll be able to carry out training workshops and develop their products. These are groups that we've accompanied for many years. It's very enriching because we learn a lot from them, from these living cultures, and we can also contribute some of the technical knowledge that we have. It takes time to build long-lasting relationships and for them to contribute to seeing what we might propose in order to improve their processes, whether in terms of construction or production. It's a very delicate issue, but when we're in a region we start getting to know more communities, more people, and the fact that we've worked in the same area for many years has allowed us to delve deeper into the territory and the knowledge of natural resources as well as into their culture.



Teozacoalco Map [*Mapa de Teozacoalco*], 2019. Vista de la instalación en la exhibición —Installation view at the exhibition *Finding Oneself Outside*, New Museum, Nueva York—New York, 2019. Foto—Photo: Maris Hutchinson / EPW Studio

Semblanza

Mariana Castillo Deball
México, 1975. Vive y trabaja
en Alemania

Es una artista visual que se ha enfocado en explorar la historia de los objetos culturales, su prevalencia y las distintas maneras en que éstos han sido comprendidos e interpretados a través del tiempo. El enfoque multidisciplinario de su obra la ha llevado a colaborar con especialistas de distintas ramas de saberes científicos y culturales. Su labor ha sido galardonada con premios internacionales, incluyendo el Prize of the National Gallery, Berlín (2013), el Zurich Art Prize (2012) y el Ars Viva Award (2009). Ha participado en varias exhibiciones a gran escala y bienales, incluyendo la Bienal de São Paulo (2016), la Bienal de Berlín (2014), dOCUMENTA (13), Kassel (2012) y la Bienal de Venecia (2011), entre otras. Sus exposiciones individuales más recientes incluyen la realizada en el Museum für Gegenwartskunst Siegen (2021), Modern Art Oxford (2020), Monash University Museum of Art, Melbourne (2019) y en el New Museum, Nueva York (2019). También las realizadas en San Francisco Art Institute, San Francisco (2016), Hamburger Bahnhof-Museum für Gegenwart, Berlín (2014), Centre for Contemporary Arts, Glasgow (2013) y en la Chisenhale Gallery, Londres (2013). Es profesora de escultura en la Kunstakademie Münster, desde 2015.

Biographical Sketch

Mariana Castillo Deball
Mexico, 1975. Lives and works
in Germany

Is a visual artist whose work has explored the history of cultural objects, their prevalence and the different ways in which these have been interpreted and understood throughout time. Her work's multidisciplinary focus has driven her to collaborate with professionals of different branches of knowledge on science and culture. She has been awarded with internationally renowned prizes, including the Prize of the National Gallery, Berlin (2013), the Zurich Art Prize (2012) and the Ars Viva Award (2009). She has participated in numerous major exhibitions and biennials, including the São Paulo Biennial (2016), Berlin Biennale (2014), dOCUMENTA (13), Kassel (2012) or the Venice Biennale (2011). The artist's most recent solo exhibitions include Museum für Gegenwartskunst Siegen (2021), Modern Art Oxford, (2020), Museum Monash University Museum of Art, Melbourne and New Museum, New York (both 2019). Furthermore, at the San Francisco Art Institute (2016), at Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin (2014), the cca, Centre for Contemporary Arts, Glasgow, Scotland and the Chisenhale Gallery, London (2013). She has been teaching as a professor of sculpture at the Kunstakademie Münster since 2015.



Feathered Changes, Serpent Disappearances [Cambios emplumados, desapariciones de serpiente], 2016. Vista de la instalación en el—Installation view at San Francisco Art Institute, Walter and McBean Galleries, San Francisco, 2016. Foto—Photo: Gregory Goode

Catálogo

Catalog

Todas las piezas son cortesía de la artista y kurimanzutto (Ciudad de México/Nueva York) excepto cuando se indica lo contrario

—
All the Works are courtesy of the artist and kurimanzutto (Mexico City/New York) unless otherwise noted.

1. Blackboxing [*Cajanegrizar*], 2006
Video
21' 34''

Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Barbara Wien, Berlín—Berlin

2. Coyote Bee Eye Kill Hole Sequence [*Secuencia de coyote ojo de abeja agujero mortal*], 2016

8 platos de cerámica pintados con engobe, tubos de metal pintados y cuerda de algodón—ceramic dishes painted with slip, painted metal tubes and cotton string
Dimensiones variables—Variable dimensions

3. Mariana Castillo Deball en colaboración con—in collaboration with
Cooperación Comunitaria

Códice Humboldt Fragmento 1/ Códice Azoyú 2 Reverso [*Codex Humboldt Fragment 1/Codex Azoyú Reverse 2*], Guerrero, 2021

342 baldosas de tierra cruda—raw earth tiles
144 baldosas—tiles. 30 × 30 × 2 cm
228 baldosas—tiles. 30 × 20 × 2 cm
Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Cooperación Comunitaria

4. Cocodrilo piel de los días [*Crocodile Skin of the Days*], 2021

Paneles de madera grabados en CNC y aplicaciones de roble—Wood panels engraved in CNC and oak appliqué
1140 × 2280 cm

Cortesía de la artista—Courtesy of the artist

5. Do Ut Des, Basilea—Basel, 2021

6. Do Ut Des, Capodimonte, 2021

7. Do Ut Des, Londres—London, 2021

8. Do Ut Des, Múnich—Munich, 2021

9. Do Ut Des, Pinacoteca Vaticana—Vatican Pinacoteca, 2021

Libros perforados en base de madera—Perforated book on wooden base
31 × 25 cm c/u—each one

Cortesía de la artista—Courtesy of the artist

10. El dónde estoy va desapareciendo [*The Where I Am Is Vanishing*], 2011

El dónde estoy va desapareciendo [*The Where I Am Is Vanishing*], 2021
Tinta sobre papel de algodón—Ink on cotton paper

Copia de exhibición—Exhibition copy
40 × 1120 cm

Cortesía de la artista—Courtesy of the artist

El dónde estoy va desapareciendo [*The Where I Am Is Vanishing*], 2011
Voces en español, náhuatl, italiano, alemán e inglés—Voices in Spanish, Nahuatl, Italian, German and English

Subtítulos en español—Spanish subtitles
Música: fragmentos de—fragments of *Xilofonías*, Mario Kuri Aldana, 1963

Video HD
9' 45''
Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Barbara Wien, Berlín—Berlin

11. Falschgesichter, 2021

23 máscaras en papel doblado y texto impreso—masks on fold paper and printed text

Copias de exhibición—Exhibition copies

29.7 × 21 cm c/u—each one

Cortesía de la artista—Courtesy of the artist

12. Hay un espacio al cabo del cual eres sólo una memoria [*There Is a Space Later in Time Where You Are Just a Memory*], 2010

Video
6' 47''

Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Barbara Wien, Berlín—Berlin

13. Hipótesis de un árbol [*Hypothesis of a Tree*], 2016

Frottages de fósiles en papel y tinta—Frottages of fossils on paper and ink

Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Mendes Wood DM, São Paulo, Nueva York, Bruselas—São Paulo, New York, Brussels

14. Institute of Chance [*Instituto del azar*], 2004

4 carteles en serigrafía, impresión fotográfica, sobres y documentos—4 silkscreen posters, photographic print, envelopes, and documents
Dimensiones variables—Variable dimensions

Cortesía de la artista—Courtesy of the artist

15. Mariana Castillo Deball en colaboración con **Tatiana Falcón**

Jardín de plantas y minerales [*Plant and Mineral Garden*], 2021

Jardín de plantas y minerales utilizados como pigmentos para pintar el *Códice Florentino*—Garden featuring plants and minerals used as pigments to paint the *Florentine Codex*
Dimensiones variables—Variable dimensions

Del proyecto—From the project *In tlilli in tlapalli*

Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Tatiana Falcón

16. Ningún contorno durable te aprisiona [*You Are Not Imprisoned By Any Durable Contour*], 2021

Cabeza Olmeca San Lorenzo 1
[*Olmec Head San Lorenzo 1*], 2021
2 piezas de fibra de vidrio—
pieces of fiberglass
195 x 101 x 50 cm

Coatlícue, 2021
Serie de 3 moldes de fibra de
vidrio—Set of 3 fiberglass molds
120 x 90 cm
139 x 49 x 28 cm
107 x 80 x 33 cm

Coyolxauhqui, 2021
2 piezas de fibra de vidrio—
pieces of fiberglass
305 x 122 x 8 cm
305 x 208 x 8 cm

Lápida de Tepetzintla [*Tepetzintla*
Headstone], 2021
Molde de fibra de vidrio—
Fiberglass mold
165 x 105 cm

Ocelotl Cuauhxicalli, 2021
6 piezas de fibra de vidrio—
pieces of fiberglass
80 x 70 x 45 cm
50 x 30 x 15 cm
50 x 45 x 15 cm
50 x 45 x 15 cm
110 x 80 x 25 cm
64 x 64 cm

Producción—Production: Mimetismo
Reproducciones, Rodrigo Cirett
Cortesía de la artista—Courtesy of
the artist

17. Petlacoatl I, 2018
Acuarela y tinta sobre papel—
Watercolor and ink on paper
44.5 x 44.5 cm

**18. ¿Quién medirá el espacio, quién
me dirá el momento?** [*Who will
measure the space, who will tell me
the time?*], 2015

Engranes, 2021
Columna de cerámica de barro de
Atzompá y estructura de metal—
Ceramic column made of clay from
Atzompá and metal structure
428 x 50 x 50 cm

Curvas vibratoria, 2021
Columna de cerámica de barro de
Atzompá y estructura de metal—
Ceramic column made of clay from
Atzompá and metal structure
215 x 50 x 50 cm

Brancusi mazorca engrane, 2015
Columna de cerámica de barro de
Atzompá y estructura de metal—
Ceramic column made of clay from
Atzompá and metal structure
430 x 50 x 50 cm
Colección de Bruno y Michelle
Fregoso

Modelos [*Models*], 2015
Serie de modelos de cerámica—
Clay model series
Dimensiones variables—Variable
dimensions
Producidos en colaboración con el—
Produced in collaboration with Taller
Coatlícue & Colectivo 1050°, Oaxaca

**19. The Wall and The Books: 987
Words Stolen from a Library** [*El muro
y los libros: 987 palabras robadas de
una biblioteca*], 2002
Documentación de la obra—Docu-
mentation of the work
Copia de exhibición—Exhibition copy
Dimensiones variables—Variable
dimensions
Cortesía de la artista—Courtesy
of the artist

**20. The Woven Earth and the Tangled
Underworld: A Model** [*La Tierra tejida
y el inframundo enmarañado: un
modelo*], 2018

Acuarela y tinta sobre papel—
Watercolor and ink on paper
44.5 x 44.5 cm

21. Tonalpohualli, Chicago, 2018
20 tiras de aluminio perforadas con
pintura electrostática unidas con
juntas de madera—perforated strips
of aluminum with electrostatic paint-
ing, wood joints
270 x 12 x 0.3 cm c/u—each one

**22. You Have Time to Show Yourself
Before Other Eyes** [*Tienes tiempo
de hacerte presente a otros ojos*],
2014

Hieroglyph Storage [*Almacena-
miento de jeroglifos*], 2014
Estructura de metal y 7 piezas
de yeso—Metal structure and 7
plaster pieces
150 x 150 x 80 cm

Jaguar Storage [*Almacenamiento
jaguar*], 2014
Estructura de metal y 3 piezas
de yeso—Metal structure and 3
plaster pieces
150 x 150 x 80 cm

Papantla Storage [*Almacena-
miento Papantla*], 2014
Estructura de metal y 6 piezas
de yeso—Metal structure and
6 plaster pieces
150 x 150 x 80 cm

23. Xipecoatl, 2018
Acuarela y tinta sobre papel—
Watercolor and ink on paper
44.5 x 44.5 cm

**24. Xipe Totec, Art Institute
of Chicago I**, 2018

25. *Xipe Totec*, Art Institute of Chicago II, 2018

26. *Xipe Totec*, Museum für Völkerkunde, Basel I, 2018

27. *Xipe Totec*, Museum für Völkerkunde, Basel II, 2018

28. *Xipe Totec*, Museum für Völkerkunde, Basel III, 2018

29. *Xipe Totec*, Museum für Völkerkunde, Basel IV, 2018

30. *Xipe Turquoise*, 2018

Acuarela y tinta sobre papel—
Watercolor and ink on paper
30.5 × 44.5 cm c/u—each one

31. Merle Greene Robertson

Calco de la lápida con bajorrelieve de jaguar—Tracing of the tombstone with a jaguar bas-relief (Gran Plaza, Chichén Itzá), 1967.

Copia de exhibición—Exhibition copy
Cortesía de—Courtesy of The Latin American Library, Tulane University, Nueva Orleans—New Orleans

32. Eduardo Paolozzi

Study for a relief [*Estudio para un relieve*], 1972

Lápiz sobre papel—Pencil on paper
21.1 × 29.5 cm

Colección Museo de Arte Carrillo Gil, INBAL, Secretaría de Cultura

33. *Lápida con bajorrelieve de jaguar*—*Tombstone with a jaguar bas-relief* (Gran Plaza, Chichén

Itzá, Yucatán), Posclásico temprano
900–1200

Piedra caliza—Limestone

108 × 92 × 32 cm

Colección del—Collection of the Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México. Instituto Nacional de Antropología e Historia, 10-9792

34. *Lo que fue población de jeroglíficos* [*What Once Was a Population of Hieroglyphs*], 2021

Pintura acrílica—Acrylic paint
600 × 844 cm

Créditos

Credits

MUSEO UNIVERSITARIO ARTE CONTEMPORÁNEO

Curaduría—Curatorship
Catalina Lozano

**Coordinación curatorial—
Curatorial Coordination**
Jaime González Solís

**Asistencia curatorial—Curatorial
Assistance**
María Emilia Fernández

Studio Castillo Deball
Anna Szaflarski

**Producción museográfica—
Installation Design**
Joel Aguilar

Salvador Ávila Velazquillo
Triana Jiménez
Rafael Milla
Cecilia Pardo

**Programa pedagógico—
Pedagogical Program**
Julio García Murillo
Guillermo García Pérez
Beatriz Servín

Colecciones—Registrar
Julia Molinar
Juan Cortés
Claudio Hernández
Elizabeth Herrera

Vinculación—Development
Gabriela Fong
María Teresa de la Concha
Carolina Condés
Alexandra Peeters
Rifka Richter

Comunicación—Media
Ekaterina Álvarez
Francisco Domínguez
Ana Xanic López
Vanessa López
Ana Cristina Sol

Curador en jefe—Chief Curator
Cauahuémodoc Medina

PATRONATO FONDO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, A.C.

PATRONOS—TRUSTEES
Presidente—Chair
Gilberto Borja Suárez

Vicepresidente—Vice-Chair
Arturo Talavera Autrique

Secretaria—Secretary
Marta M. Mejía

Tesorera—Treasurer
Maribel González de Danel

Alfonso de Angoitia Noriega
María Teresa Borja de Rodríguez
Nicolás Carrancedo Ocejo
Juan Ignacio Casanueva Pérez
Raymundo del Castillo González
María de las Nieves Fernández
Andrés Gómez Martínez
Alfredo Harp Helú
Aimée Labarrere Álvarez
Eugenio Madero Pinson
Lulú Ramos Cárdenas de Creel
Jesús Rodríguez Dávalos

**PATRONOS HONORARIOS—HONORARY
TRUSTEES**
Patrick Charpenel Corvera
Gerardo Estrada Rodríguez
Licio Antonio Minvielle Lagos
José Ignacio Rubio Hidalgo

**Coordinadora ejecutiva—Executive
Coordinator**
Graciela de la Torre

Rector | UNAM
**Presidente Honorario—Honorary
Chairman**
Enrique Luis Graue Wiechers

**Representante—Rector
Representative**
María Teresa Uriarte Castañeda

**Capítulo Colección Diseño
Moderno y Contemporáneo
Mexicano—Modern and
Contemporary Mexican Design
Collection**

Titular—Appointee
Alonso de Garay Montero
Alejandro Legorreta González

**Capítulo Centro de
Documentación Arkheia—Arkheia
Documentation Center Collection**

Titular—Appointee
Manuel Santiago Escobedo Conover

Agradecimientos

Acknowledgements

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hicieron posible la exposición *Mariana Castillo Deball. Amarantus*.

—
The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, wishes to thank the people and institutions whose generous assistance made possible the exhibition *Mariana Castillo Deball: Amarantus*.

Exmo. Sr.—H. E. Mr. Heinz-Peter Tempel, Embajador de la República Federal de Alemania en México—
Ambassador of the Federal Republic of Germany in Mexico.

Jesús Álvarez, Kythzia Barrera, María José Burgin, Rodrigo Casanova Cirett, Tatiana Cuevas Guevara, Tatiana Falcón, Paz Guevara, Isadora Hastings, Martha Hellion, Christine Hernández, Amelia Hinojosa, Anne Huffs Schmid, Jonathan Enoch Jiménez Delgado, Viola König, América Juárez, Diana Magaloni, Julia Moreira, Federico Navarrete, Laura del Olmo, Manuel Raeder, Martha Reta, Melanie Roumiguere, Sandra Rozental, Ines Ruettinger, Antonio Saborit, Sophie de Saint Phalle, Rodolfo Samperio, Jorge Satorre, Thomas Thiel, Remko Van der Auwera y—and Cristiana Yamamoto.

Barbara Wien Gallery and Art Bookshop (Berlín—Berlin), Embajada de la República Federal de Alemania en México, kurimanzutto (Ciudad de México/Nueva York—Mexico City/New York), Lufthansa, Patronato de la Industria Alemana para la Cultura A.C.

Cooperación Comunitaria A.C., Fundación Jumex A.C., The Latin American Library de la Universidad de Tulane (Nueva Orleáns—New Orleans), Mendes Wood DM (São Paulo, Nueva York, Bruselas/São Paulo, New York, Brussels), Museo Amparo, Museo de Arte Carrillo Gil, INBAL; Museo Nacional de Antropología, INAH; Taller de Cerámica Coatlicue de Oaxaca y Colectivo 1050º y—and Taller Mimetismo.

Amarantus se realizó en colaboración con el—was held in collaboration with Museum für Gegenwartkunst Siegen y con—and with Artium, Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo.

Publicado con motivo de la exposición
Mariana Castillo Deball. Amarantus (16 de
octubre de 2021 al 1 de mayo de 2022) MUAC,
Museo Universitario Arte Contemporáneo.
UNAM, Universidad Nacional Autónoma de
México, Ciudad de México.

—
Published on occasion of the exhibition
Mariana Castillo Deball. Amarantus (October
16, 2021 to May 1, 2022) MUAC, Museo
Universitario Arte Contemporáneo. UNAM,
Universidad Nacional Autónoma de México,
Mexico City.

Dirección editorial—Editorial Direction
Ekaterina Álvarez, Ana Xanic López,
Vanessa López · MUAC

**Coordinación editorial—Editorial
Coordination**
Javier Villaseñor · MUAC

Corrección—Proofreading
Jessica Gottfried Hesketh
Ana Xanic López · MUAC
Vanessa López · MUAC
Daniel Saldaña París

Diseño—Design
Cristina Paoli · Periferia Taller Gráfico

Asistente de diseño—Design Assistance
Raquel Achar Cohen

Mariana Castillo Deball. Amarantus se terminó de formar el 15 de octubre
de 2021 en Periferia Taller Gráfico. Para su composición se utilizaron las familias
tipográficas Jungka y Space Mono.

—
Mariana Castillo Deball. Amarantus was designed by Periferia Taller Gráfico
in October 15, 2021. Typeset in Jungka and Space Mono.

Amarantus toma el nombre de una flor perenne que nunca muere. Es una metáfora de la persistencia de aquellos objetos históricos que nos siguen hablando hoy día, evidenciando modos de estructurar la realidad de aquellos que los crearon y sus sucesivas apropiaciones e interpretaciones. La exposición recoge una parte significativa de la producción de Mariana Castillo Deball de los últimos 20 años, durante los cuales la artista se ha acercado desde las artes visuales, la narración y la ficción a la historia, la antropología y la arqueología. Así, su trabajo explora la cultura material del México precolonial, y presta atención a los subproductos que tanto su investigación como sus sucesivas interpretaciones han producido. Esta publicación, además, profundiza en los aspectos teóricos que permiten abordar y articular la obra de Castillo Deball desde su diversidad de ejes y disciplinas.

Amarantus takes its name from a perennial flower that never wilts. It is a metaphor for the persistence of historical objects that continue to speak to us today, making evident not only how the people who created them structured their reality, but also the successive ways they were appropriated and interpreted. The exhibition presents a substantial portion of Mariana Castillo Deball's work from the last 20 years, during which time the artist has engaged with the visual arts, storytelling and fiction to history, anthropology, and archaeology. Her work explores the material culture of pre-colonial Mexico, and she takes note of the byproducts that have come out of both her research and its successive interpretations. This publication closely examines the theoretical considerations that make it possible to engage with and articulate Castillo Deball's work with regard to different orientations and disciplines.

MUAC

16.10.2021–01.05.2022

Salas—Rooms 4,5 & 6

muac.unam.mx

