



MERCEDES AZPILICUETA

Museion Bolzano/Bozen



CÔTÉ COUR

Un Gabinetto
delle meraviglie
/
Eine
Wunderkammer
/
A Cabinet of
Wonders
73

Les Coulisses
/
Le Quinte
/
Die Kulissen
/
The Wings
65

Les Loges
/
I Camerini
/
Die
Künstlergarderoben
/
The Dressing
Rooms
61



Il Vestibolo
/
Das Vestibül
/
The Vestibule
15

Il Palcoscenico
Parigi
/
Die Bühne
Paris
/
The Stage
Paris
41

Le Fumoir
/
La Sala
fumatori
/
Der Raucherraum
/
The Smoking
Room
55

Un Gabinetto
delle meraviglie
/
Eine
Wunderkammer
/
A Cabinet of
Wonders
19

Il Palcoscenico
Madrid
/
Die Bühne
Madrid
/
The Stage
Madrid
49

Il Giardino
/
Der Garten
/
The Garden
23

Il Boudoir
/
Das Boudoir
/
The Boudoir
29

Il Foyer
/
Das Foyer
/
The Foyer
37

CÔTÉ JARDIN

Bestiario de Lengüitas: un libretto

VIRGINIE BOBIN

Immaginate il palcoscenico di un teatro ricoperto di avanzi, pezzi di pelle e di cotone, tubi di lattice, contenitori di vetro pieni di tinte naturali e pozioni d'amore, tazze sporche di caffè e di mate, parrucche, bastoni di legno e pezzi di argilla rossa. Immaginate tre personaggi usciti dal pantheon personale dell'artista, donne di famiglia, nonne di fantasia e muse artistiche: la Mala-Mama, una Sorella che vive nel limbo, una Maestra/Guardiana dal futuro. Armeggiando con una miriade di scatole e oggetti e ripetendo una successione di gesti non produttivi, filmano una serie di tutorial in cui spiegano come mantenere il caos e l'eccesso in un mondo che richiede ordine, efficienza e trasparenza. Ora, immaginate l'ultimo piano di Museion usato da questi personaggi e dai loro complici come spazio per le prove, per testare la produzione della loro pièce prima di andarsene in fretta, lasciandosi dietro il caos che l'artista e la curatrice devono ricomporre in una mostra...

Bestiario de Lengüitas [Bestiario delle Linguette] si basa su una sceneggiatura in continua evoluzione scritta dell'artista argentina Mercedes Azpilicueta, cominciata nel 2017 a Parigi, continuata a Buenos Aires e Madrid, e ora in scena a Bolzano. La mostra traduce la sceneggiatura in progress in drammaturgia spaziale, accompagnando i visitatori e le visitatrici nella realizzazione di una performance che potrebbe andare in scena oppure no. Alimentate da workshop, collaborazioni e prove con artisti e artiste, ricercatori e ricercatrici, designer, danzatori e danzatrici, e cantanti, le opere invitano un coro di personaggi grotteschi a popolare la scena di quella futura

performance e usano sistemi di sapere obsoleti, poesie in stile "neobarroso", traduzioni malriuscite ed elementi ambigui per indagare i modi con cui abitiamo il mondo e ne veniamo influenzati. Una miriade di canali ci bombarda quotidianamente con catastrofi, crisi e pericolose sostanze chimiche, il tutto mentre spostiamo i nostri privilegiati corpi esausti sui mezzi pubblici, tra riunioni, appartamenti costosi e social media, con il bisogno disperato di ritrovare un senso di collettività, convivialità e responsabilizzazione. Per Mercedes Azpilicueta, un primo passo possibile potrebbe essere quello di creare modalità alternative di quello che definisce "bodies-at-homeness," riconsiderando il significato e il ruolo di "casa," "luogo" e "corpo."

Per farlo, Azpilicueta ha chiesto l'aiuto di "amici del passato" e del presente, che alimentano la scrittura della sceneggiatura e giocano a nascondino tra le opere in mostra. Tra di loro ci sono *La Dame à la licorne*, che abita silenziosamente la serie eponima di sei arazzi medievali al Musée de Cluny a Parigi con il motto *À mon seul désir* ("Al mio unico desiderio"); l'artista femminista Lea Lublin (1929-1999) e il poeta, sociologo e attivista gay Néstor Perlongher (1949-1992) che rappresentavano entrambi una forma di resistenza in esilio. Sotto la loro guida spettrale ma amichevole la sceneggiatura prende vita attraverso una serie di conversazioni e sessioni di lavoro con vari collaboratori e collaboratrici stretti, tra cui la designer Lucile Sauzet, la graphic designer Vanina Scolavino e l'architetta Ana Ausín, oltre alla performer Emmanuelle Lafon, le registe Hélène Harder e Quiela Nuc, la coreografa e ballerina Pauline Simon, l'artista e programmatore Julien Jassaud, la ricercatrice Ana Roquero, vari coristi di Madrid, e gruppi di studenti, visitatrici e visitatori. Il processo di scrittura di Azpilicueta diviene inseparabile dalle loro voci, trasformandosi in un'impresa corale che risuona nello spazio espositivo.

Giocando con la simmetria architettonica di Museion, la mostra duplica la disposizione spaziale di un teatro, con un palcoscenico centrale intorno al *Côté Cour* (o “lato cortile”, un’espressione francese che indica il lato sinistro del palco) e *Côté Jardin* (“lato giardino”, che corrisponde al lato destro). Il pubblico è invitato a creare il proprio percorso attraverso una serie di zone che prendono il nome da spazi domestici o teatrali, queste denominazioni evocano luoghi di transizione (quinte, camerini), rappresentazione (sala fumatori, foyer) o rifugi (boudoir), dove si possono attuare diverse forme di socialità, abitazione e resistenza discreta. Ciascuna area è stata associata a un profumo (di fantasia), che ricorda le sostanze citate nella sceneggiatura di Azpilicueta, per evocare una diversa percezione sensuale del luogo. Le suggestioni olfattive vengono fornite man mano nelle pagine di questo libretto.

Prima dell’inaugurazione, Azpilicueta ha eseguito una purificazione rituale dello spazio espositivo con la ruta, una pianta che ha effetti protettivi e abortivi insieme. La performance invisibile è un tributo a tipi specifici di sapere che in origine erano tramandati da alcune donne – principalmente levatrici e streghe – prima che la religione, il capitalismo e la medicina moderna li demonizzassero. Inoltre, ricorda le proprietà ambigue di molte delle piante medicinali che avevano viaggiato attraverso l’Atlantico, dal “Nuovo” Mondo al Vecchio e ritorno, creando nuove gerarchie di sapere sotto l’ordine coloniale europeo – una storia rintracciata da Azpilicueta nelle piante dei Giardini botanici reali di Madrid. Tra gli strumenti di diffusione del sapere che erano stati gradualmente accantonati durante l’era coloniale europea c’erano i gabinetti delle meraviglie e i bestiari, che Azpilicueta riporta in vita nella mostra. Il titolo, *Bestiario de Lengüitas*, celebra l’incontro di scienza, magia e meraviglia, creando una polifonia di lingue e voci che offusca le narrative lineari.

Infine, più che come opere autonome, tutti i lavori in mostra possono essere considerati copioni, prototipi, prove, décor, sistemi di sapere codificati o persino personaggi che interagiscono tra loro. Sono finestre su un work-in-progress che prolifera grazie a incontri, amicizie e affetti plurimi, e suggeriscono che la mostra non è un prodotto definitivo, fisso, ma uno strumento di lavoro, una successione di eventi che ha luogo nel passato, nel presente e nel futuro, come una danza incompiuta. È così che Azpilicueta concepisce la ricerca artistica, come “barocco del Nuovo Mondo”, un tipo di movimento che predilige l’instabilità e la proliferazione rispetto alla ricerca di una singola verità.

Bestiario de Lengüitas: Ein Libretto
VIRGINIE BOBIN

Man stelle sich eine Theaterbühne vor, die übersät ist mit herumliegenden Stücken aus Leder und Baumwollstoffen, schlaffen Latexschläuchen, halb vollen Glasgefäßen mit Farben und Liebestränken, schmutzigen Kaffeetassen und Matebechern, Perücken, Holzstangen sowie Klumpen aus roter Tonerde. Dazu stelle man sich drei Charaktere aus dem persönlichen Pantheon der Künstlerin vor, weibliche Verwandte, fiktive Patinnen und künstlerische Musen: die Mala-Mama, eine Schwester, die im Limbus lebt, sowie eine sich selbst überlassene Lehrerin und Hüterin der Zukunft. Sie hantieren mit unzähligen Gegenständen, wiederholen eine Abfolge unproduktiver Gesten und nehmen eine Serie von Video-Tutorials auf, um zu erklären, wie Chaos und Überfluss fortbestehen – in einer Welt, die nach Ordnung, Effizienz und Transparenz verlangt. Nun stelle man sich noch vor, diese Charaktere hätten zusammen mit ihren Komplizinnen und Komplizen die oberste Ebene des Museion als Probenraum genutzt, diesen dann in aller Eile verlassen und es der Künstlerin und der Kuratorin überlassen, aus dem Durcheinander eine Ausstellung zu arrangieren ...

Bestiario de Lengüitas [Bestiarium kleiner Zungen] ist ein fortlaufendes Projekt, das die argentinische Künstlerin Mercedes Azpilicueta 2017 in Paris begann, in Buenos Aires und Madrid fortsetzte und nun in Bozen präsentiert. Die Ausstellung überführt das sich weiterentwickelnde Skript in eine räumliche Dramaturgie und führt die Besucher_innen durch die Genese einer Performance, die vielleicht

stattfinden wird – oder auch nicht. Die gezeigten Werke sind hervorgegangen aus Workshops, Kooperationen und Proben mit Akteur_innen aus Kunst, Forschung, Design, Tanz und Gesang. Ein Chor grotesker Charaktere ist eingeladen, die Bühne der künftigen Performance lautstark zu bevölkern. Anhand von alten Wissensformen, südamerikanischen „Neobarroso“-Gedichten, gescheiterten Übersetzungen und uneindeutigen Elementen hinterfragen sie die Formen, in denen wir die Welt bewohnen und von ihr geprägt werden. Unsere tägliche Dosis von Katastrophen, Krisen und giftigen Chemikalien wird uns über eine wahre Flut von Kanälen verabreicht, während wir unsere erschöpften, privilegierten Körper durch öffentliche Verkehrsmittel, Teambesprechungen, Verwaltungsstellen, überteuerte Wohnungen und soziale Medien schleppen, im verzweiferten Bemühen, wieder ein Gefühl der Zugehörigkeit, des Miteinanders und der Handlungshoheit zu finden. Ein erster möglicher Schritt in diese Richtung besteht für Mercedes Azpilicueta darin, alternative Formen zu schaffen für das, was sie – in einer Umdeutung der Sinngehalte von Begriffen wie „Zuhause“, „Ort“ und „Körper“ – das „Zu-Hause-Sein von Körpern“ nennt.

Hierfür holte sich die Künstlerin Hilfe bei Freund_innen aus der Vergangenheit und der Gegenwart, die nun zwischen den Werken der Ausstellung Verstecken spielen. Darunter ist *La Dame à la licorne*, die Dame mit dem Einhorn, die still die gleichnamigen sechs mittelalterlichen Wandteppiche im Pariser Musée de Cluny bewohnt, aber auch die feministische Künstlerin Lea Lublin (1929–1999) und der homosexuelle Dichter, Soziologe und Aktivist Néstor Perlongher (1949–1992), beide Verkörperungen des Widerstands im Exil. Unter ihrer geisterhaften, aber freundschaftlichen Anleitung entwickelte sich das Skript im Laufe

von Gesprächen und Arbeitssitzungen, unter anderem mit der Designerin Lucile Sauzet, der Grafikerin Vanina Scolavino, der Architektin Ana Ausín sowie der Performerin Emmanuelle Lafon, den Filmemacherinnen Hélène Harder und Quiela Nuc, der Choreografin und Tänzerin Pauline Simon, dem Programmierer Julien Jassaud, der Färberpflanzenexpertin Ana Roquero, Chorsänger_innen aus Madrid, mehreren Studierendengruppen und Besucher_innen. Mit all diesen Stimmen verband sich Azpilicueta's Schreibprozess unauf löslich zu einem vielstimmigen Chor, der in den Räumen der Ausstellung nachklingt.

Die Ausstellungsgestaltung spielt mit der architektonischen Symmetrie des Museion und ist der räumlichen Anordnung eines Theaters nachempfunden, mit einer zentralen Bühne, die sich in die *côté cour* (die „Hofseite“ links) und die *côté jardin* (die „Gartenseite“ rechts) gliedert. Die Besucher_innen sind eingeladen, ihren eigenen Weg durch die Bereiche zu finden, die nach verschiedenen Wohn- und Theaterräumen benannt sind. Diese Raumbezeichnungen verweisen auf Orte des Übergangs (Kulissen, Künstlergarderoben), der Repräsentation (Raucherraum, Foyer) oder des Rückzugs (Boudoir), an denen unterschiedliche Formen der Geselligkeit, des Wohnens oder des diskreten Widerstands stattfinden können. Jedem Bereich ist ein (fiktiver) Duft zugewiesen, der an die in Azpilicueta's Skript vorkommenden „Wirkstoffe“ erinnert. Vorschläge für Geruchseindrücke finden sich auf den Seiten des Ausstellungsbooklets.

Vor der Eröffnung führte Azpilicueta im Ausstellungsraum ein Reinigungsritual mit Weinraute durch, einer Pflanze, die sowohl schützende wie auch abortive Wirkung hat. Die unsichtbare Performance würdigte das spezielle Wissen, das vor allem Frauen – etwa Hebammen und Hexen – geläufig war,

bevor Religion, Kapitalismus und moderne Medizin es dämonisierten. Gleichzeitig erinnerte die Performance an die Doppelnatur vieler Heilpflanzen, die über den Atlantik reisten – von der Neuen zur Alten Welt und wieder zurück –, und an die Entstehung neuer Hierarchien des Wissens unter der europäischen Kolonialordnung. Unter den in dieser Zeit verworfenen Wissensmitteln waren auch Wunderkammern und Bestiarien, die hier von Azpilicueta reaktiviert werden. Der Titel *Bestiario de Lengüitas* feiert die Begegnung von Wissenschaft, Magie und Wundern und lädt mit einem Vielklang von Sprachen und Stimmen dazu ein, geradlinige Erzählungen zu verunklaren.

Somit können alle gezeigten Arbeiten eher als Notenschriften, Prototypen, Experimente, Bühnendekorationen, codierte Wissensformen oder als aufeinander reagierende Charaktere verstanden werden, weniger aber als für sich stehende Kunstwerke. Sie öffnen Fenster zu einem laufenden Projekt, das dank vielfältiger Begegnungen, Freundschaften und Zuneigungen immer weitere Kreise zieht. Damit verweisen sie darauf, dass die Ausstellung kein klar umrissenes Endprodukt ist, sondern ein Arbeitsmittel, eine Abfolge von Ereignissen – wie ein nicht enden wollender Tanz. Insofern begreift Azpilicueta die künstlerische Forschung als Bewegung einer „neuen barocken Welt“, die das Instabile und das Wachsen über die Suche nach einer einzigen Wahrheit stellt.

Bestiario de Lengüitas: A Libretto
VIRGINIE BOBIN

Imagine a theatre stage covered with leftovers, pieces of leather and cotton fabric, flappy latex tubes, glass containers half-filled with natural dyes and love potions, dirty cups of coffee and mate, wigs, wooden sticks and chunks of red clay. Imagine three characters, forged out of the artist's personal pantheon of women relatives, fictional godmothers and artistic muses: the Mala-Mama, a Sister living-in-limbo and a castoff Teacher/Guardiana from the future. Fumbling with myriad boxes and objects, repeating a succession of non-productive gestures, they are shooting a series of video tutorials explaining how to maintain chaos and excess in a world calling for order, efficiency and transparency. Now, imagine that the top floor at Museion had been used as a rehearsal space by these characters and their accomplices in order to test the production of their play, before they left in a hurry, leaving their mess behind for the artist and the curator to re-arrange into an exhibition...

Bestiario de Lengüitas [Bestiaire de Tonguelets] is based on an evolving script by the Argentinian artist Mercedes Azpilicueta, which she began in 2017 in Paris, continued in Buenos Aires and Madrid, and is now deploying in Bozen/Bolzano. The exhibition translates the script-in-progress into a spatial dramaturgy, leading visitors through the making of a performance that may or may not happen. Fueled by workshops, collaborations and rehearsals with artists, researchers, designers, dancers and singers, the works on view invite a choir of grotesque characters to loudly inhabit the stage of that future performance. They use obsolete knowledge systems, "neobarroso" poems, failed translations and

ambiguous ingredients to question the ways we inhabit the world and are affected by it. Daily doses of disaster, crisis and toxic chemicals are inflicted upon us via a deluge of channels while we rush our exhausted, privileged bodies through public transport, team meetings, administrations, overpriced apartments and social media, in a desperate need to find a renewed sense of collectivity, conviviality and agency. For Mercedes Azpilicueta, a first possible step may be to craft alternative modalities of what she calls "bodies-at-homeness," while reconsidering the meaning and roles of "home," "place" and "bodies."

In order to do so, Azpilicueta called on the help of "friends from the past" as well as from the present, who nurtured the writing of her script and play a game of hide-and-seek through the works in the exhibition. Among them are *The Lady and the Unicorn*, who quietly inhabits the eponymous series of six medieval tapestries at the Musée de Cluny in Paris under the motto *À mon seul désir* ("To My Sole Desire"); the feminist artist Lea Lublin (1929–1999); and the poet, sociologist and gay activist Néstor Perlongher (1949–1992), who both embody a form of resistance in exile. Under their ghostly but friendly guidance, the script was fleshed out through a series of conversations and working sessions with several close collaborators, including designer Lucile Sauzet, graphic designer Vanina Scolavino and architect Ana Ausín, as well as with performer Emmanuelle Lafon, filmmakers Hélène Harder and Quiela Nuc, choreographer and dancer Pauline Simon, computer programmer Julien Jassaud, researcher Ana Roquero, Madrid-based choir singers, and various groups of students and visitors. Azpilicueta's writing process became inseparable from all their voices, a choral endeavor that resonates through the rooms in the exhibition.

Playing with the architectural symmetry of Museion, the exhibition duplicates the spatial organization of a theatre, with

a central stage structured around *Côté Cour* (or “courtyard side,” a French expression designating the left side of a theatrical stage) and *Côté Jardin* (“garden side,” the right side). You are invited to devise your own path through a series of areas titled after domestic or theatrical spaces. Their names evoke sites of transition (wings, dressing rooms), representation (smoking room, foyer) or refuge (boudoir), where different forms of sociality, dwelling and discreet resistance may take place. Each area has been associated with a (fictitious) perfume, reminiscent of the substances that appear in Azpilicueta’s script, suggesting a different sensual perception of the space. Olfactory suggestions will be provided throughout the pages of this booklet.

Before the opening, Azpilicueta performed a cleansing ritual on the exhibition space with rue, a plant that has both protective and abortifacient powers. This invisible performance paid tribute to specific types of knowledge that were primarily disseminated among women—such as midwives and witches—before religion, capitalism and modern medicine demonized them. It also recalls the ambiguous properties of many medicinal plants that traveled across the Atlantic, from the “New” World to the Old and back, creating new hierarchies of knowledge under the European colonial order—a history retraced by Azpilicueta through the veins of the Royal Botanical Garden’s plants in Madrid. Among the knowledge devices that were gradually dismissed during the European colonial era were cabinets of wonders and bestiaries, which Azpilicueta reactivates in the exhibition. The title, *Bestiario de Lengüitas*, celebrates the meeting of science, magic and wonder, inviting a polyphony of languages and voices to obfuscate straight narratives.

Lastly, all the works on view may be conceived as scores, prototypes, rehearsals, décors, encoded knowledge systems or even characters responding to each other rather than as autonomous artworks. They are windows into a work-in-progress that proliferates through multiple encounters, friendships and affections. They suggest that the exhibition is not a fixed, final product but rather a working device, a succession of events taking place in the past, present and future, like an unfinished dance. This is how Azpilicueta conceives of artistic research: as a “New World Baroque” kind of movement that favors instability and proliferation over the quest for a single truth.



CÔTÉ JARDIN

IL VESTIBOLO / DAS VESTIBÜL / THE VESTIBULE

"Annusa
con la
lingua!"

Gusta
con
le dita!

Senti
con gli
occhi!

Vedi con
il naso!

Tocca con
le
orecchie!"



„Rieche
mit der
Zunge!

Schmecke mit
den Fingern!

Höre mit
den Augen!

Sieh mit
der Nase!

Taste mit
den Ohren!"

"Smell
with your
tongue!

Taste with
your fingers!

Hear with
your eyes!

See with
your nose!

Touch with
your ears!"

* Brano tratto dalla sceneggiatura di Mercedes Azpilicueta /
Auszug aus dem Skript von Mercedes Azpilicueta / Extract from the script by Mercedes Azpilicueta

IMMAGINA

IL GUSTO

DEI

FUNGHI

VELENOSI

STELL DIR DEN
GIFTIGER

GESCHMACK

PILZE VOR

TASTE OF

IMAGINE

THE

TOXIC

MUSHROOMS

^{IT} In *Bestiario de Lengüitas* i personaggi si impegnano attivamente in atti di contaminazione, disturbo e caos: gesti eccessivi ma inefficienti, senza scopi produttivi — tranne, forse, quello di invitarci a una sorta di “epidemia del ballo”. Nel 1518, una certa signora Troffea si era messa a danzare freneticamente per le strade di Strasburgo finché 400 persone non l’avevano imitata, in una *chora* che era durata un mese intero. Alcuni avevano attribuito il fenomeno agli effetti psicoattivi dell’*ergot fungi*, una specie di muffa del pane. L’evento era stato raffigurato in varie incisioni e miniature. Un gruppo di donne ribelli, una compulsione

alla danza, un fungo velenoso che scatena disordini sociali: sono tutti ingredienti che compongono la sceneggiatura di Mercedes Azpilicueta. Accogliendovi in mostra, un coro ridanciano rivela la presenza di “vagabondi dall’infra-mondo.” Secondo l’artista, “*Le loro voci sono sempre in cerca ma non trovano mai. Rappresentano un eccesso e perdita di significato. Sono ansiose, mistiche, criptiche. A volte parlano usando lingue meticce e simboli inventati.*”

^{DE} Die Charaktere in *Bestiario de Lengüitas* beteiligen sich aktiv an Akten der Ansteckung, der Störung und des Chaos: durch exzessive

und ineffiziente Gesten, die nicht zielgerichtet erfolgen, uns aber zu so etwas wie einer „Tanzwut“ auffordern. 1518 tanzte Frau Troffea in Straßburg wie von Sinnen auf der Straße, 400 Personen schlossen sich ihr an in einer Choreomanie, die einen ganzen Monat lang andauerte. Dieses Ereignis – man schriebes der psychoaktiven Wirkung von Mutterkorn, einem Getreidepilz, zu – wurde in mehreren Kupferstichen und Buchmalereien festgehalten. Eine Schar rebellischer Frauen, unbezwingbare Tanzwut, ein giftiger Pilz, der soziale Unruhen auslöst, und mittelalterliche Bilderwelten: Dies alles sind Zutaten, die in Mercedes Azpilicuetas Skript verarbeitet werden. Ein lachender Chor begrüßt die Besucher_innen der Ausstellung und bezeugt die Anwesenheit von „Vagabunden aus der Infrawelt“. Dazu die Künstlerin: „*[Ihre] Stimmen sind beständig auf der Suche, finden aber nie das, wonach sie suchen. Sie stehen für Exzess und für den Verlust von Bedeutung. Sie sind verstört, sind mystisch und kryptisch.*“

^{EN} The characters in *Bestiario de Lengüitas* actively engage in acts of contamination, disruption and chaos: excessive but inefficient gestures with no productive ends—except, perhaps, that of inviting us into a kind of “dancing plague.” In 1518, a Mrs. Troffea began to dance in a frenzy in the streets of Strasbourg, until 400 bodies joined her in a *chora* that lasted for an entire month. Some have blamed the

psychoactive effects of *ergot fungi*, a kind of bread mold. The event was depicted in several engravings and illuminations. A group of unruly women, irrepressible dance mania, a toxic mushroom unleashing social unrest, and medieval imagery: these are all ingredients brewing in Mercedes Azpilicueta’s script. Welcoming you to the exhibition, a laughing choir reveals the presence of “vagabonds from the infra-world.” According to the artist, “*th[eir] voices are in constant search, although they never find what they are looking for. They represent an excess and loss of meaning. They are perturbed. They are mystical and cryptic. They speak, sometimes, using mestizo languages and invented symbols.*”

In mostra /
In der Ausstellung /
On show:

*A Secret
Message from
the Underworld*
[Un messaggio
segreto dagli Inferi /
Eine geheime
Nachricht aus der
Unterwelt]
2019



UN GABINETTO DELLE MERAVIGLIE / EINE WUNDERKAMMER / A CABINET OF WONDERS

I gabinetti
delle meraviglie
– termine che
definisce sia le sale
sia i loro contenuti –
si erano diffusi nel
Rinascimento per
collezionare, studiare
ed esibire cose nuove,
rare e meravigliose.

Oggi questi
strumenti proto-
scientifici sono visti
come gli antenati dei
nostri musei e orti
botanici.

Die
Wunderkammer –
der Begriff
bezeichnet den
Raum ebenso wie
die darin enthaltenen
Gegenstände – kam
in der Renaissance auf und
versammelte seltene, neuartige
und wunderliche Dinge zu Studien-
und Präsentationszwecken. Als
vorwissenschaftliche Sammlung
ist die Wunderkammer eine
Vorläuferin unserer heutigen
Museen und botanischen
Gärten.



Wonder
cabinets—
the term
designates
both rooms
and furniture
items—
appeared
during the
Renaissance
to collect,
study and
exhibit rare,
new and
marvelous
things. These
proto-scientific
devices are
considered the
ancestors of
our museums
and botanical
gardens.

ASSAGGIA
IL SILENZIO
DELLA
FORMALINA

SCHMECKE
DIE STILLE
VON FORMALIN
TASTE
THE SILENCE
OF FORMALIN

^{IT} *Bestiario de Lengüitas* ridà vita a quegli strumenti di sapere proto-scientifici caduti nel dimenticatoio, come il bestiario, che ha ispirato direttamente la serie di disegni presentati nella mostra. I primi bestiari contenevano rappresentazioni di animali sia fantastici che reali, la cui accuratezza scientifica era cresciuta di pari passo con la diffusione dell'imperialismo europeo e lo sfruttamento del Nuovo Mondo nel Cinquecento e Seicento. Viaggiando per le Americhe, gli eruditi e i missionari fecero l'inventario della flora e della fauna e carpirono i segreti del sapere indigeno, estraendo tutto ciò che poteva servire

ai loro scopi e distruggendo quello che consideravano maligno. Lo storico Samir Boumediene descrive la circolazione di piante medicinali tra l'Europa e l'America come un processo di trasformazione reciproca che influenzò profondamente le relazioni di potere e le forme di vita su entrambe le sponde dell'Atlantico. Molte di queste piante rivestono un ruolo importante nella sceneggiatura di Azpilicueta. I disegni presentano tracce di carminio, un colorante ottenuto dalla cocciniglia essiccata, preziosa merce di scambio nei commerci transatlantici.

^{DE} *Bestiario de Lengüitas* reaktiviert alte protowissenschaftliche Formen der Wissensvermittlung, darunter das Bestiarium, das die in der Ausstellung zu sehenden Zeichnungen unmittelbar angeregt hat. Frühe Bestiarien verbanden Darstellungen realer und fantastischer Tiere. Die wissenschaftliche Genauigkeit nahm parallel zur Ausweitung des europäischen Imperialismus und der Ausbeutung der Neuen Welt im 16. und 17. Jahrhundert zu. Europäische Gelehrte und Missionare erkundeten Amerika, erfassten systematisch Flora und Fauna und sammelten indigenes Wissen – dabei eigneten sie sich alles an, was ihren Interessen förderlich war, und zerstörten das, was sie als böse ansahen. Der Historiker Samir Boumediene beschreibt die Zirkulation von Heilpflanzen zwischen Europa und Amerika als einen wechselseitigen Prozess, der Machtverhältnisse und Lebensformen auf beiden Seiten des Atlantiks beeinflusste. Viele dieser Pflanzen spielen eine wichtige Rolle in Azpilicuetas Skript. Zudem verwendet die Künstlerin in ihren Zeichnungen Karminrot, das aus getrockneten Koschenilleschildläusen, einer Ware im transatlantischen Handel, gewonnen wird.

^{EN} *Bestiario de Lengüitas* reactivates proto-scientific knowledge devices that are no longer appropriate, such as the bestiary, which directly inspired the series of drawings presented in the exhibition. The first bestiaries brought together

depictions of real and fantastic animals. However, their scientific accuracy grew in parallel with the progress of European imperialism and the exploitation of the New World in the 16th and 17th centuries. European savants and missionaries roamed the Americas to index the flora and fauna and to capture indigenous knowledge, extracting whatever could serve their interests while destroying what they considered evil. Historian Samir Boumediene describes the circulation of medicinal plants between Europe and America as a process of reciprocal transformation that profoundly affected power relations and forms of life on both sides of the Atlantic. Many of these plants play an important role in Azpilicueta's script. The drawings also feature touches of carmine dye made from dried cochineal, another agent in transatlantic trade.

In mostra /
In der Ausstellung /
On show:

Marginalia
[Marginalien]
2018/19



IL GIARDINO / DER GARTEN / THE GARDEN

Esistono
più di 8000
specie di cocciniglia,
un insetto che i
giardinieri considerano
un parassita. Aztechi,
Inca e Maya usavano la
cocciniglia essiccata per
produrre la tintura rossa
detta carminio.
I conquistadores spagnoli
la introdussero in
Europa nel Seicento,
e un secolo dopo
l'industria dei
coloranti era
diventata la terza
tra le principali fonti
di guadagno dalle
colonie spagnole,
dopo l'oro e l'argento.
È l'ingrediente
principale
dell'Alkermes, un
prezioso liquore
diffuso in Italia
nell'Ottocento, usato
anche in medicina.



There exist
more than
8,000 species
of cochineal,
an insect that
gardeners consider
a parasite. Aztecs,
Incans and Mayas used
dried cochineals to
produce carmine
red dye. Spanish
Conquistadors
introduced it
to Europe in the
17th century.
A century later,
the dye industry
had become the
third-largest
source of revenue
from the Spanish
colonies, after
gold and silver. It
is an important
ingredient in
Alkermes, a
prized liqueur
in 19th-century
Italy, also used
as medicine.

Die Koschenille
ist eine von mehr als
8 000 Schildlausarten. Schon
die Azteken, Inkas und Mayas nutzten die getrockneten
Tiere zur Gewinnung des Farbstoffs Karmin. Die spanischen
Konquistadoren brachten ihn im 17. Jahrhundert nach Europa, und
hundert Jahre später war die Farbstoffindustrie – nach dem Handel mit
Gold und Silber – die drittgrößte Einnahmequelle aus den spanischen
Kolonien. Koschenille ist auch eine wichtige Zutat des italienischen
Likörs Alchermes, der im 19. Jahrhundert als Heilmittel
geschätzt wurde.

ANNUSA IL
 COLORE
 DELLA
 COCCINIGLIA
 RIECHE
 DIE FARBE
 VON KOSCHENILLE
 SMELL
 THE
 COLOR
 OF COCHINEAL

IT- *Mama's Casting A Spell*, segue una serie di gesti misteriosi eseguiti da alcune danzatrici nel Giardino botanico reale di Madrid. Le loro movenze sensuali interagiscono con foglie, cortecce e petali, violando le delimitazioni create per separare il pubblico dalle collezioni museali e gli esseri umani dalle piante. Queste visioni lussureggianti si incrociano con scene tratte da un workshop condotto dall'esperta di piante coloranti Ana Roquero nel suo studio con giardino privato di Madrid, in cui spiega ad Azpilicueta come viene prodotta la cocciniglia. Scatole di plastica, tazze floreali e altri oggetti d'uso quotidiano sono in netto

contrasto con le piante esotiche del Giardino botanico. Entrambe le situazioni affrontano il tema dell'addomesticamento della natura e il ruolo che le piante ricoprono (controvoglia?) nelle economie globali del sapere.

DE- *Mama's Casting a Spell* folgt Tänzerinnen, die auf dem Gelände des Real Jardín Botánico in Madrid befremdliche Gesten performen. Im sinnlichen Interagieren mit Blättern, Rinde und Blüten hebeln sie Grenzsetzungen aus, die beispielsweise das Publikum von Museumssammlungen oder Menschen von Pflanzen trennen

sollen. Die Aktionen vor üppigem Grün wechseln mit Szenen aus einem Workshop, den die Färberpflanzenexpertin Ana Roquero in Madrid abgehalten hat. Zu sehen ist, wie sie Azpilicueta in der Gewinnung von Karmin unterrichtet. Dabei stehen Kunststoffgefäße, Tassen mit Blumenmuster und weitere Haushaltsgegenstände im Gegensatz zu den exotischen Pflanzen des Botanischen Gartens. Dennoch geht es in beiden Fällen um die Domestizierung der Natur und um die Rolle, die Pflanzen (zufällig?) in globalen Wissensökonomien spielen.

EN- *Mama's Casting A Spell* follows a series of uncanny gestures performed by dancers throughout the Royal Botanical Garden in Madrid. They sensually interact with leaves, bark and petals, trespassing on the boundaries established to separate visitors from museum collections and human beings from plants.

These lush visions intersect with scenes from a workshop conducted by Ana Roquero, an expert on tinctorial plants, in her private studio and garden in Madrid. She is instructing Azpilicueta on the production of cochineal dye. Plastic boxes, flowery cups and other domestic objects contrast with the exotic plants from the Botanical Garden. However, both situations engage with the domestication of nature and the role that plants (unwillingly?) play in global economies of knowledge.

In mostra /
 In der Ausstellung /
 On show:

*Mama's
 Casting a Spell*
 [Mama lancia un
 incantesimo / Mama
 wirkt einen Zauber]
 2019







IL BOUDOIR / DAS BOUDOIR / THE BOUDOIR

“L’olio
di lavanda
mi calma.
In primavera
quando la lavanda
era in fiore
la coglievamo
per metterla
in sacchetti
profumati.
Li chiudevamo con
un nastro spesso
viola o lilla.
Non molto tempo
fa ho scoperto un
ottimo olio essenziale
di lavanda in un
mercato di Milano.
Ho usato tutta la
bottiglietta mentre
ero a Buenos Aires
lo scorso dicembre,
come profumo
ma anche come
antidoto allo
stress emotivo
e all’ansia.”



“Lavender oil
calms me down.
Every spring when
the lavenders were
blooming we would
cut them and make
lavender-scented
sachets. We would
close the sachets
with a thick purple or
lilac ribbon. Not too
long ago I found a very
good lavender essential
oil in a market in Milan.
I used the whole little jar
when in Buenos Aires last
December, as a perfume
but also as an antidote
against emotional
stress and anxiety.”

„Lavendelöl
beruhigt mich.
Im Frühjahr, immer wenn der Lavendel blühte, schnitten wir ihn und
fertigten Lavendelduftbeutel. Wir verschlossen die Beutel mit einem
dicken purpurroten oder fliederfarbenen Band. Vor nicht allzu langer
Zeit fand ich sehr reines Lavendelöl auf einem Markt in Mailand.
Das ganze Fläschchen habe ich letzten Dezember in Buenos Aires
als Parfüm verwendet, aber auch als Mittel gegen emotionalen
Stress und Angstzustände.“

* Brano tratto dalla sceneggiatura di Mercedes Azpilicueta /
Auszug aus dem Skript von Mercedes Azpilicueta / Extract from the script of Mercedes Azpilicueta

ASCOLTA IL
COLORE DELLA
LAVANDA

HÖRE DIE FARBE
VON
LAVENDEL

LISTEN
OF
TO THE COLOR
LAVENDER

^{IT} Quattro "arazzi" in seta naturale a due toni e lino ricamato formano i contorni di uno spazio più intimo. Su uno degli arazzi si può leggere l'iscrizione *À mon seul désir*, una citazione tratta dalla serie intitolata *La dama e l'Unicorno* che Azpilicueta aveva visto a Parigi. Sono popolati da figure ed elementi chiave della sceneggiatura e l'artista li concepisce come scene, anche se non seguono narrative specifiche. Negli ultimi anni l'artista ha usato tessuti ricamati come "strumenti mnemonici" o copioni: presenti sul palcoscenico come décor o arredo scenico, diventano una sorta di gobbo per le sue performance. Il ricamo e la tessitura

sono spesso considerate arti minori, e in genere prerogativa delle donne. Rappresentano tuttavia anche un canale clandestino di espressione e diffusione, una possibilità di resistenza più discreta.

Un piccolo schermo mostra un video, girato sul Pont Marie a Parigi, in cui il curatore argentino Javier Villa esegue, su invito di Azpilicueta, la sua versione dell'opera del 1978 di Lea Lublin *Dissolution dans l'eau*, in cui un elenco di domande sulla condizione femminile veniva immerso nella Senna.

^{DE} Vier Tapisserien, gefertigt aus zweifarbiger Naturseide und

besticktem Leinen, bilden den Rahmen eines intimen Raumes. Einer der Wandteppiche trägt die Inschrift *À mon seul désir* (Meinem einzigen Verlangen) – ein Bezug auf die Tapisserienfolge *Die Dame mit dem Einhorn*, die Azpilicueta in Paris sah. Die Künstlerin füllt die eigenen Wandteppiche mit Figuren und Elementen aus ihrem Skript und begreift sie als Szenen, auch wenn es keine lineare Erzählung gibt. Ähnliche bestickte Textilien nutzte sie auch als „Gedächtnisstützen“ oder Notenschriften: Auf der Bühne wirkten sie wie Dekorationsgegenstände oder Requisiten, dienten eigentlich aber als Moderationskarten für Azpilicuetas Performances. Die Techniken der Stickerei und Weberei werden oft als Gebrauchskunst gering geschätzt, sind aber ein Mittel des verdeckten Ausdrucks und der geheimen Weitergabe von Wissen und damit auch eine Möglichkeit der Widerständigkeit. Auf einem Monitor läuft ein Video: Auf dem Pont Marie in Paris performte der argentinische Kurator Javier Villa auf Azpilicuetas Einladung seine eigene Version von Lea Lublins Aktion *Dissolution dans l'eau* von 1978, bei der sie eine Liste mit Fragen zur Situation von Frauen in die Seine eintauchte.

^{EN} Four "tapestries" made from two-tone natural silk and embroidered linen form the contours of a more intimate space. One of them bears the inscription *À mon seul désir*, a quote from the *The Lady with the Unicorn* tapestries that Azpilicueta encountered in Paris. They are

populated by key figures and elements from the script. Azpilicueta conceives them as scenes, although they do not follow any linear narrative. In the past years, she has used similar embroidered textiles as "mnemonic devices," or scores: appearing as décor or a prop on stage, they were in fact acting as cue cards for her performances. Embroidery and weaving are often considered minor arts, usually performed by women. However, they also offer a clandestine channel of expression and dissemination, a minor possibility of resistance.

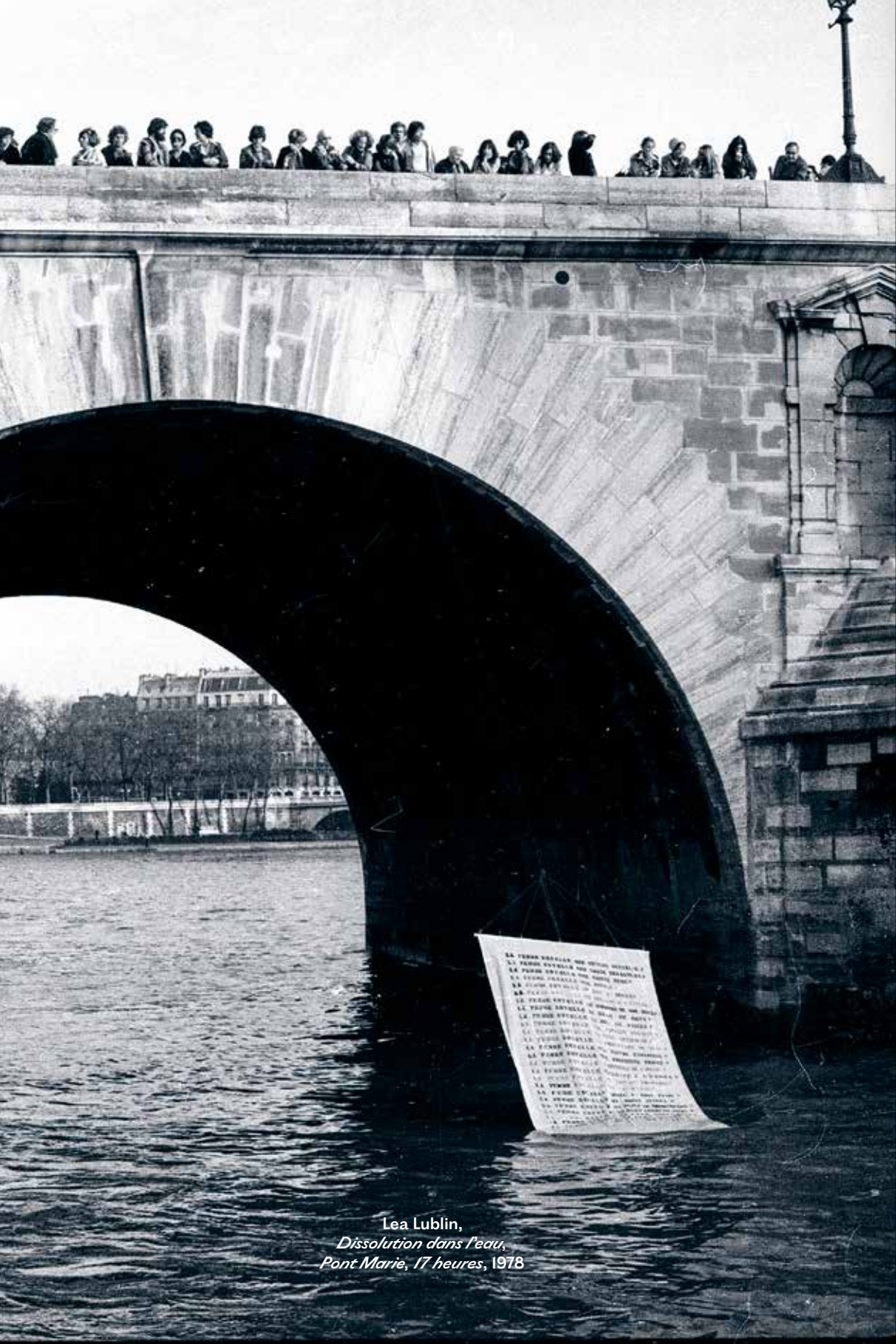
A small screen shows a video shot on Pont Marie in Paris in which Argentinian curator Javier Villa performs, on the invitation of Azpilicueta, his own version of Lea Lublin's 1978 *Dissolution dans l'eau*, for which she immersed a list of questions addressing women's condition in the Seine.

In mostra /
In der Ausstellung /
On show:

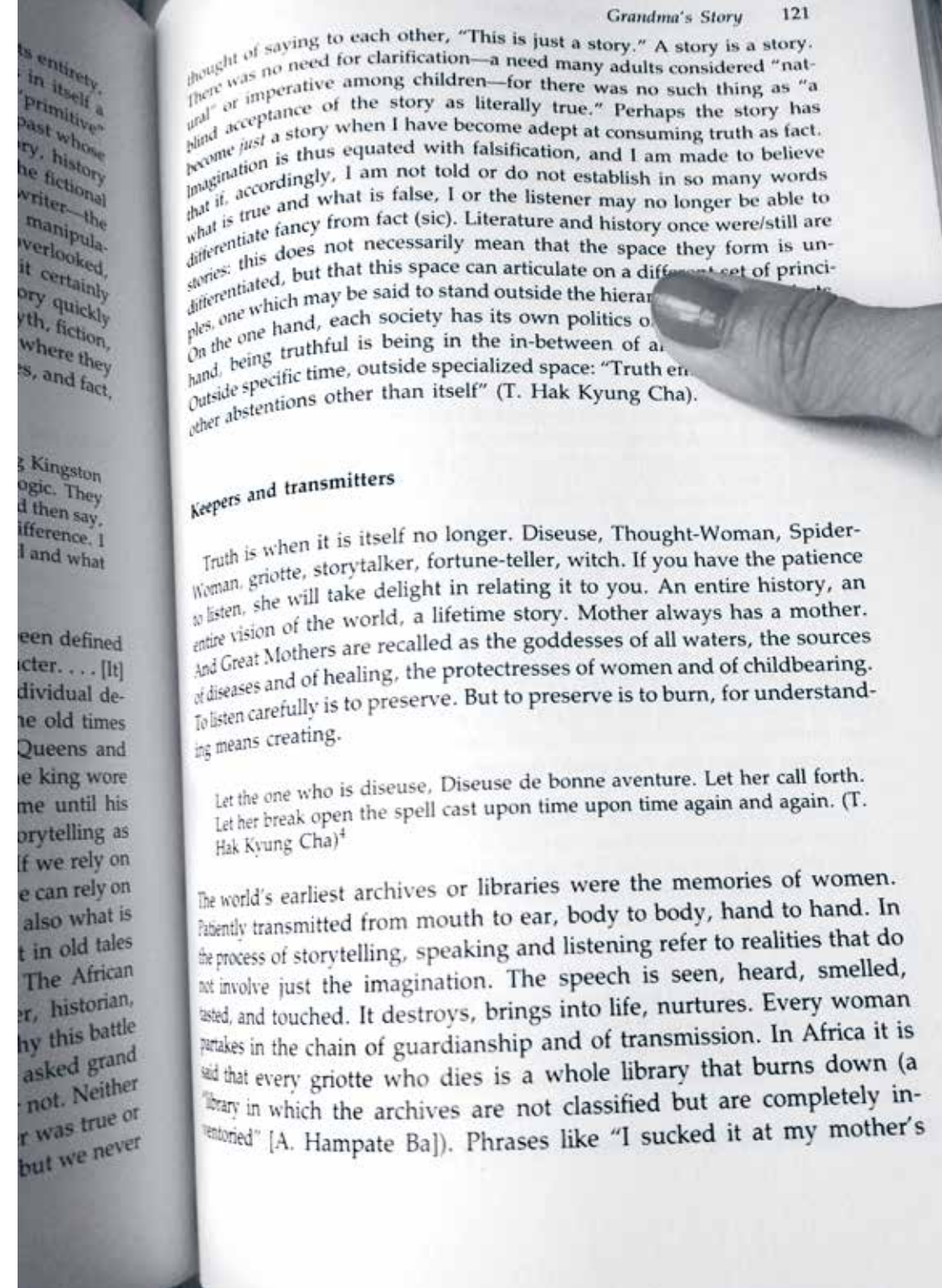
Bestiario de Lengüitas – Acto I, escenas 1, 2, 3 y 4
[Bestiario delle Lingüette – Atto I, scene 1, 2, 3, e 4 / Bestiarium kleiner Zungen – I. Akt, 1., 2., 3. und 4.]

Aufzug / Bestiary of Tonguelets – Act I, scenes 1, 2, 3 and 4] 2019

Dissolution dans l'eau
[Dissoluzione nell'acqua / Auflösung im Wasser / Dissolution in the Water] 2018/19



Lea Lublin,
Dissolution dans l'eau,
Pont Marie, 17 heures, 1978



Keepers and transmitters

Truth is when it is itself no longer. Disease, Thought-Woman, Spider-Woman, griotte, storyteller, fortune-teller, witch. If you have the patience to listen, she will take delight in relating it to you. An entire history, an entire vision of the world, a lifetime story. Mother always has a mother. And Great Mothers are recalled as the goddesses of all waters, the sources of diseases and of healing, the protectresses of women and of childbearing. To listen carefully is to preserve. But to preserve is to burn, for understanding means creating.

Let the one who is disease, Disease de bonne aventure. Let her call forth. Let her break open the spell cast upon time upon time again and again. (T. Hak Kyung Cha)⁴

The world's earliest archives or libraries were the memories of women. Patiently transmitted from mouth to ear, body to body, hand to hand. In the process of storytelling, speaking and listening refer to realities that do not involve just the imagination. The speech is seen, heard, smelled, tasted, and touched. It destroys, brings into life, nurtures. Every woman partakes in the chain of guardianship and of transmission. In Africa it is said that every griotte who dies is a whole library that burns down (a "library in which the archives are not classified but are completely inventoried" [A. Hampate Ba]). Phrases like "I sucked it at my mother's

Trinh T. Minh-ha, "Grandma's Story,"
in *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality
and Feminism*, Indiana University Press, 1989, p. 121.
© 2009 Trinh T. Minh-ha, Reprinted with permission
of Indiana University Press.

La verità è quando non è più se stessa. Veggente, Donna-pensiero, Donna-ragno, griotte, narratrice di storie, indovina, strega. Se hai la pazienza di ascoltare, lei si diletterà a raccontarti. Una storia intera, un'intera visione del mondo, la storia di una vita. Una madre ha sempre una madre. E le Grandi Madri sono ricordate come dee di tutte le acque, le fonti di malattia e di guarigione, protettrici delle donne e della gravidanza. Ascoltare con attenzione significa preservare. Ma preservare significa bruciare, perché capire significa creare.

Lascia quella che sta narrando, *Disease de bonne aventure*. Lascia che continui a chiamare. Lascia che rompa l'incantesimo ancora una volta e ancora. (T. Hak Kyung Cha)

I primi archivi o biblioteche del mondo furono le memorie delle donne. Trasmesse pazientemente da bocca a orecchio, da corpo a corpo, da mano a mano. Nel processo di narrazione di storie, parlare e ascoltare ci rimandano a realtà che non coinvolgono soltanto l'immaginazione. Il discorso si vede, si ascolta, si annusa, si assapora e tocca. Esso distrugge, fa vivere, nutre. Ogni donna partecipa alla catena del custodire e trasmettere. In Africa si dice che ogni *griotte* che muore è un'intera biblioteca che brucia (una biblioteca nella quale gli archivi non sono classificati, ma completamente inventariati [A. Hampate Ba]).

Tradotto da:

Trinh T. Minh-Ha, "Grandma's Story", in *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Indiana University Press, 1989, p. 121

con l'autorizzazione dell'autrice e dell'Indiana University Press

Wahrheit ist, wenn sie nicht länger sie selbst ist. Wahr-Sagerin, Gedanken-Frau, Spinnen-Frau, *griotte*, Geschichten-Erzählerin, Schicksals-Verkünderin, Hexe. Wenn ihr geduldig zuhört, wird sie es euch mit Wonne erzählen. Eine ganze Historie, eine ganze Weltsicht, die erzählte Geschichte eines ganzen Lebens. Jede Mutter hat wiederum

eine Mutter. Und diese Großmütter werden als Wasser-Göttinnen angerufen, als Quelle von Krankheit und Heilung, als Beschützerinnen der Frauen und der Schwangerschaft. Aufmerksam zuhören meint „bewahren“, bewahren ist indes „verbrennen“, denn verstehen bedeutet „erschaffen“.

Möge die eine, die *disease*, die *Disease de bonne aventure*. Möge sie es hervorrufen. Möge sie den Zauberbann brechen, den vor langer Zeit wieder und wieder verhängten. (T. Hak Kyung Cha)

Die frühesten Archive und Bibliotheken der Welt waren die Gedächtnisse der Frauen. Geduldig übermittelt, von Mund zu Ohr, von Körper zu Körper, von Hand zu Hand. In diesem Prozess des Geschichtenerzählens beziehen sich Sprechen und Zuhören auf wirkliche Phänomene, in die kein Hauch von Phantasie eingeht. Die Rede wird gesehen, gehört, gerochen, geschmeckt und berührt. Sie zerstört, schenkt Leben und nährt. Jede Frau hat an der Kette von Bewahrung und Vermittlung teil. In Afrika heißt es, dass mit jeder sterbenden *griotte* eine ganze Bibliothek verbrennt („eine Bibliothek, deren Archive nicht klassifiziert, aber vollständig inventarisiert sind“ [A. Hampate Ba]).

aus:

Trinh T. Minh-Ha, „Die Geschichte(n) der Großmütter“ in: *Woman, Native, Other: Postkolonialität und Feminismus schreiben*, Verlag Turia + Kant, Wien 2010, S. 206-207

Wiederverwendung mit Genehmigung durch die Autorin und den Verlag Indiana University Press





IL FOYER / DAS FOYER / THE FOYER



“Verso
dell’acqua
calda su parte
della yerba mate
e la lascio in
infusione per circa
30 secondi finché
non si risveglia.
Appena l’acqua
calda bagna il tè
di mate sento quel
profumo familiare.
Prendo piccoli sorsi
con la cannuccia,
assaporo il gusto amaro,
potente, di qualcosa che si
trova ai confini di una giungla.
Il gusto delle foglie
di mate.”

„Ich gieße
warmes Wasser
auf einen Teil
des ‚yerba mate‘,
lasse ihn etwa 30
Sekunden lang
ziehen, bis sich das
Aroma entfaltet.
Das warme Wasser
feuchtet die
Mateblätter an,
und ich nehme
den mir so
vertrauten Geruch
wahr. Ich sauge
den Tee durch
das Trinkrohr,
schmecke die
Bitterkeit, [...] den Geschmack
von einem Ort
am Rande des
Dschungels.“

“I pour warm
water onto part of the yerba mate.
I let it rest for about 30 seconds as the yerba
mate awakens. The warm water wets the yerba
mate tea and I smell that smell that I find so familiar.
I sip the tea through the mate straw. I taste the
bitterness, the strong green tea, the taste
of somewhere on the borders of a jungle.
The taste of mate leaves.”

* Brano tratto dalla sceneggiatura di Mercedes Azpilicueta /
Auszug aus dem Skript von Mercedes Azpilicueta / Extract from the script of Mercedes Azpilicueta

RICORDA
IL
GUSTO AMARO DEL
MATE

ERINNERE DICH AN DEN BITTEREN
GESCHMACK
VON MATE

REMEMBER THE
BITTER TASTE
OF MATE

^{IT} In francese, la parola *foyer* evoca sia una sensazione intima di casa che il vestibolo di un teatro, uno spazio di rappresentazione e socialità in cui gli spettatori e le spettatrici si riuniscono durante l'intervallo e al termine dello spettacolo. Sei invitato, invitata, a sederti o a sdraiarti nel riparo in legno e ad ascoltare una registrazione audio basata sulla sceneggiatura in progress del *Bestiario de Lengüitas*. Si può sentire la voce di Azpilicueta che legge, accompagna da un coro di uccelli che cantano, scoppi di risate, canzoni folk *madrileño* e voci di complici rumorosi. La sceneggiatura è stata scritta ed eseguita prevalentemente in spagnolo,

ma si sentono anche frasi in inglese, francese e altre lingue meno riconoscibili, come a suggerire un modello di ascolto che rinuncia alla trasparenza del significato. L'arredo scenico è stato ideato da Azpilicueta in dialogo con l'architetta Ana Ausín, che vive a Madrid, per incoraggiare l'esperienza di temporalità, posture e interazioni diverse con lo spazio espositivo e tra i visitatori e le visitatrici.

^{DE} Im Französischen bezeichnet *foyer* sowohl den intimen häuslichen Raum als auch die Eingangshalle eines Theaters, also einen Ort der Repräsentation und Geselligkeit. In diesem Bereich der Ausstellung

sind die Besucher_innen eingeladen, sich in einen Rückzugsraum aus Holz zu setzen oder zu legen und einem Hörstück zu lauschen, das auf dem Skript von *Bestiario de Lengüitas* beruht. Vielleicht hört man Azpilicuetas Stimme, begleitet von einem Chor aus Vogelgesängen, Lachsalven, madrilenischen Volksliedern sowie geschwätzigen Komplizinnen und Komplizen. Verfasst und performt wird das Skript überwiegend auf Spanisch, zu hören sind aber auch Englisch, Französisch und weitere nicht sofort erkennbare Sprachen – im Sinne eines Verzichts auf klare Bedeutungen. Die von Azpilicueta gemeinsam mit der in Madrid lebenden Architektin Ana Ausín entworfene Holzkonstruktion soll die Erfahrung verschiedener Zeitebenen und Orte fördern.

^{EN} In French, the word “foyer” evokes both an intimate sense of hominess and the vestibule of a theatre, a space of representation and sociality where the spectators convene during the intermission and at the end of the play. Here, you are invited to sit or lie down under a wooden shelter and listen to an audio play, based on *Bestiario de Lengüitas*' ongoing script. You may hear Azpilicueta's voice reading, accompanied by a choir of bird songs, bursts of laughter, *madrileño* folk songs and chatty accomplices. The script was predominantly written and performed in Spanish, although English, French and other less recognizable languages may be

heard, suggesting a mode of listening that renounces the transparency of meaning. The piece of furniture was conceived by Azpilicueta, in dialogue with Madrid-based architect Ana Ausín, to encourage the experience of different temporalities, positions and interactions with the exhibition space as well as among visitors.

In mostra /
In der Ausstellung /
On show:

Bestiario de Lengüitas:
An Audio Play
[Bestiario delle
Lingüette: un
radiodramma /
Bestiarum kleiner
Zungen: ein
Hörstück]
2019

Dwelling
[Un'abitazione /
Wohnstätte]
2019

INTRODUZIONE / EINLEITUNG / INTRODUCTION

PREAMBOLO / PRÄAMBEL / PREAMBLE

LA TRAMA / DIE HANDLUNG / THE PLOT

ATTO I / AKT I / ACT I

Sigarette, ruta e topi /
Zigaretten, Weinraute und Mäuse /
Cigarettes, rue and mice

ATTO 2 / AKT 2 / ACT 2

Cadaveri, eccesso, podcast e uccelli /
Leichen, Exzess, Podcasts und Vögel /
Corpses, excess, podcasts and birds

ATTO 3 / AKT 3 / ACT 3

La "Femme-Maison"... La "Femme-Maison"?
Una sceneggiatura scritta da una protesi /
Die „Femme-Maison“ ... Die „Femme-Maison“?
Ein von einer Prothese verfasstes Skript /
The "Femme-Maison"... The "Femme-Maison"?
A script written by a prosthesis

ATTO 4 / AKT 4 / ACT 4

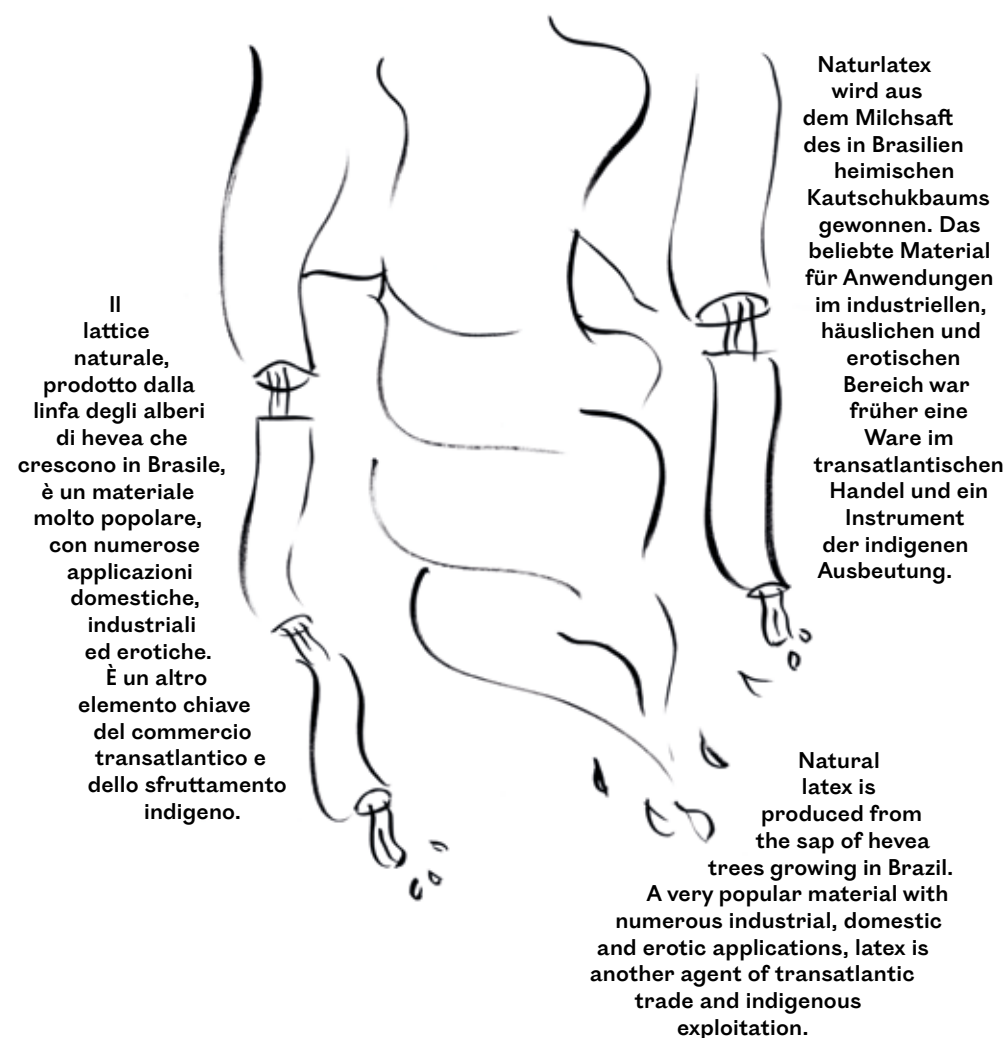
Una percezione sensoriale /
Eine Sinneswahrnehmung /
A sensory perception

ATTO 5 / AKT 5 / ACT 5

Il trapezio volante /
Das fliegende Trapez /
The flying trapeze



IL PALCOSCENICO / PARIGI /
DIE BÜHNE / PARIS / THE STAGE / PARIS



Il
lattice
naturale,
prodotto dalla
linfa degli alberi
di hevea che
crescono in Brasile,
è un materiale
molto popolare,
con numerose
applicazioni
domestiche,
industriali
ed erotiche.
È un altro
elemento chiave
del commercio
transatlantico e
dello sfruttamento
indigeno.

Naturalatex
wird aus
dem Milchsaft
des in Brasilien
heimischen
Kautschukbaums
gewonnen. Das
beliebte Material
für Anwendungen
im industriellen,
häuslichen und
erotischen
Bereich war
früher eine
Ware im
transatlantischen
Handel und ein
Instrument
der indigenen
Ausbeutung.

Natural
latex is
produced from
the sap of hevea
trees growing in Brazil.
A very popular material with
numerous industrial, domestic
and erotic applications, latex is
another agent of transatlantic
trade and indigenous
exploitation.

INALA L'ODORE
DELLE VISCERE DI LATTICE
E LASCIA CHE TI
CRESCANO DENTRO

ATME DEN GERUCH
VON LATEXDÄRMEN EIN
UND LASS IHN
IN DIR WACHSEN

OF LATEX GUTS
LET IT GROW INHALE THE SMELL
AND INSIDE

^{IT} Monitor tv vintage addobbati trasmettono tutorial prodotti dalla Mala-mama, dalla Sorella-nel-limbo e dalla Maestra-dal-futuro per insegnarci ad apprezzare il caos. In *Ojos Verdes son Traidores* (titolo di una canzone di María Ostiz), un occhio dorato ammicca con fare misterioso, come a suggerire che non bisogna aspettarsi istruzioni chiare. In *The Queen of Herbs* la Mala-mama svela un incantesimo sulla *ruda* (ruta), una pianta usata per protezione ma anche per le sue proprietà abortive. In *Ma Sœur* racconta una storia tenera sulla sorella. In *La Femme-Maison*, un essere indefinibile, formato da uno scatolone con

gambe umane, tenta goffamente di uscire dalla scatola. In *Paris is Breathing* dita, mani, bocche e gole prendono vita e voce propria. In *Fallen Angels 1 & 2* artista, curatrice, designer e filmmaker compaiono davanti alla videocamera e provano dei costumi in un teatro indipendente di Parigi, cambiando accessori e ruoli. Tutti i video sono stati girati a Parigi durante vari workshop e prove.

^{DE} Auf historischen Fernsehmonitoren laufen Tutorials, die von den Charakteren aus Azpilicuetas Skript – der Mala-Mama, der im Limbus lebenden Schwester und der Hüterin der Zukunft – produziert

wurden, um uns den Fortbestand des Chaos zu lehren. In *Ojos Verdes son Traidores*, benannt nach einem Lied der spanischen Sängerin María Ostiz, blinzelt ein goldenes Auge geheimnisvoll. In *The Queen of Herbs* wirkt die Mala-Mama einen Zauberspruch zur Weinraute, einer auch als Abortivum dienenden Schutzpflanze. In *Ma Sœur* erzählt sie liebevoll eine Geschichte von ihrer Schwester. In *La Femme-Maison* packt sich ein undefinierbares Wesen, das aus einem großen Karton mit daraus hervorragenden menschlichen Beinen besteht, ungeschickt selbst aus. In *Paris is Breathing* erhalten Finger, Hände, Münder und Kehlen ein eigenes Leben und eine Stimme. In *Fallen Angels 1 & 2* treten Künstlerin, Kuratorin, Designerin und Filmemacherin vor die Kamera, probieren in einem Pariser Theaterstudio Kostüme an und wechseln dabei Accessoires und Rollen. Sämtliche Videos wurden bei Workshops und Proben in Paris aufgenommen.

^{EN} Vintage TV monitors in drag are broadcasting tutorials produced by the Mala-mama, the Sister-living-in-limbo and the Teacher-from-the-future to train us in the maintenance of chaos. In *Ojos Verdes Son Traidores* (the title of a song by María Ostiz), a golden eye blinks mysteriously, warning that no clear instructions should be expected. In *The Queen of Herbs*, the Mala-mama unravels an incantation about *ruda* (rue), a protective plant that is also used as an abortifacient. In *Ma Sœur*, she tells a tender story about her sister.

In *La Femme-Maison*, an undetermined being composed of a large cardboard box with human legs is clumsily unpacking itself. In *Paris Is Breathing*, fingers, hands, mouths and throats take on a life and voice of their own. In *Fallen Angels 1 & 2*, the artist, the curator, the designer and the filmmaker appear before the camera, trying on some of the costumes in an independent theatre studio in Paris, shifting accessories and roles. All the videos were shot during workshops and rehearsals in Paris.

In mostra /
In der Ausstellung /
On show:

Ojos Verdes son Traidores
[Gli occhi verdi son traditori /
Grüne Augen sind trügerisch / Green Eyes are Betrayers]
2019

La Femme-Maison
[La Donna-Casa /
Die Haus-Frau /
The Woman-House]
2019

Paris is Breathing
[Parigi respira /
Paris atmet]
2019

Fallen Angels I
[Angeli caduti I /
Gefallene Engel I]
2019

Fallen Angels 2
[Angeli caduti 2 /
Gefallene Engel 2]
2019

The Queen of Herbs
[La regina delle erbe /
Die Königin der Kräuter]
2019

Ma Sœur
[Mia sorella /
Meine Schwester /
My Sister]
2019

Runas Barrosas I, II, III
[Rune argillose I, II, III /
Lehmige Runen I, II, III / Muddy Runes I, II, III]
2020
3 tappeti / 3 Teppiche /
3 carpets
In collaborazione con /
In Zusammenarbeit mit / In collaboration with: Vanina Scolavino







IL PALCOSCENICO / MADRID / DIE BÜHNE / MADRID / THE STAGE / MADRID

“Ogni tanto,
quando mi imbatto
in questa pianta di
notte, rubo un
po' di foglie
per farne
un'infusione
con cui mi
purifico
immergendo
un panno
bianco nel
liquido. L'odore
della ruta è
molto forte,
amarissimo.
Prima di
frizionarmi il
corpo con il panno
bianco, dico: 'Invoco
il potere della ruta
di scacciare
la negatività e
proteggermi.'”



„Ab und an
stehle ich mir
nachts eine
Handvoll Blätter,
um einen Aufguss
zuzubereiten.
Damit und mit
einem weißen Tuch
wasche ich mich.
Der Geruch der
Weinraute ist sehr
stark, sehr bitter.
Bevor ich meinen
ganzen Körper mit
dem feuchten Tuch
abreibe, sage ich:
,Ich beschwöre die
Kraft der Weinraute,
negative Gefühle
zu vertreiben
und mich zu
beschützen.“



“Every
now and then,
I pass by this plant
at night and steal a bunch
of leaves to make an
infusion. With the infusion
and a white cloth, I clean
myself. The smell of the
rue is very strong, very bitter.
Before rubbing my whole
body with the wet cloth I say: 'I invoke the
power of rue to drive away negativity
and protect me'”.

* Brano tratto dalla sceneggiatura di Mercedes Azpilicueta /
Auszug aus dem Skript von Mercedes Azpilicueta / Extract from the script of Mercedes Azpilicueta

LECCA

L'ARCHITETTURA
CON
GLI OCCHI

LECKE DIE ARCHITEKTUR
MIT
DEN AUGEN

LICK THE ARCHITECTURE
WITH
YOUR EYES

^{IT} Nel lavoro di editing, Azpilicueta considera le immagini come materiale coreografico, concentrandosi su gesti, personificazione e convivialità. I televisori e gli schermi diventano dimora di una comunità di corpi frammentati privi di identità sociali o sessuali chiare, corpi che si mescolano a materia e architettura. In *Chants and Charms* alcuni coristi di Madrid traspongono frammenti della sceneggiatura in brani spagnoli tradizionali, dal flamenco ai *chotis madrileños*. In *Small Gualichos* (*gualichos* è una parola Tehuelche che significa incantesimi), diverse azioni vengono eseguite in dialogo con l'architettura dell'ex Palazzo

delle Telecomunicazioni di Madrid (ora spazio espositivo CentroCentro). Usando argilla, bastoncini di legno, escrescenze di lattice e altri arredi di scena dal repertorio di *Bestiario de Lengüitas*, i danzatori e le danzatrici entrano in rapporto sinestetico con lo spazio, prima di addormentarsi sul palcoscenico in un piccolo caos di oggetti e strumenti. Tutti i video, girati durante vari workshop a Madrid, sono basati su improvvisazione, tentativi e casualità. Videocamere, microfoni e altri strumenti filmici sono spesso visibili, dettaglio che rende il processo produttivo parte integrante dell'opera.

^{DE} In ihrer filmischen Montage verwendet Azpilicueta Bilder als choreografisches Material und richtet den Blick auf Gesten, Verkörperlichung und Zusammengehörigkeit. Die Fernsehbildschirme sind von fragmentierten, in Materialien und Architektur verstrickten Körpern ohne klare sexuelle oder soziale Identitäten bevölkert. In *Chants and Charms* übertragen Sänger_innen aus madrilenischen Amateurchören Fragmente des Skripts in traditionellen spanische Melodien, die vom Flamenco bis zum *chotis madrileño* reichen. *Small Gualichos* (*gualichos* bedeutet „Zaubersprüche“ in der indigenen Tehuelche-Sprache) zeigt Aktionen im Dialog mit der Architektur des ehemaligen Madrider Hauptpostamtes (heute Ausstellungsraum des Kunstzentrums CentroCentro). Unter Einsatz von verschiedensten Requisiten aus dem Repertoire des *Bestiario de Lengüitas* setzen sich Tänzer_innen synästhetisch mit dem Raum auseinander, bevor sie inmitten des Chaos aus Gegenständen und Gerätschaften auf der Bühne einschlafen. Sämtliche Videos entstanden bei Workshops in Madrid und beruhen auf Improvisation, Experiment und Zufall. Daher sind Kamera, Mikrophone und andere technische Geräte oft im Bild sichtbar, der Produktionsprozess wird integraler Bestandteil des Werkes.

^{EN} In her editing work, Azpilicueta approaches images as choreographic material, focusing on gestures, embodiment and togetherness. The

TVs and screens become home to a community of fragmented bodies detached from clear sexual or social identities, tangling with matter and architecture. In *Chants and Charms*, singers from Madrid-based amateur choirs transpose fragments from the script into traditional Spanish tunes, ranging from flamenco to *chotis madrileños*. In *Small Gualichos* (*gualichos* is a Tehuelche word for spells), different actions are performed in dialogue with the architecture of Madrid's former Palace of Telecommunications (now CentroCentro's exhibition space). Using clay, wooden sticks, latex tumors and other props from the repertory of *Bestiario de Lengüitas*, dancers engage in a synesthetic liaison with the space, before falling asleep amidst a small chaos of objects and tools, right in the middle of the stage. All the videos were shot during workshops in Madrid and are based on improvisation, trials and chance. The camera, microphones and other filmic devices are often visible, making the production process an integral part of the work.

In mostra /
In der Ausstellung /
On show:

Small Gualichos
[Piccoli Gualichos /
Kleine Gualichos]
2019

Chants and Charms
[Canti e incantesimi /
Gesänge und
Zaubersprüche]
2019



En el fondo, el coro pone un hechizo en forma de canción:

*Somos las nietas de todas las brujas que nunca pudieron quemar!
Somos las nietas de todas las brujas que nunca pudieron quemar!
Somos las nietas de todas las brujas que nunca pudieron quemar!
Somos las nietas de todas las brujas que nunca pudieron quemar!*

(y aquí interrumpe la prótesis recitando un poema de Rosalía de Castro):

*Dicen que no hablan las plantas, ni las fuentes, ni los pájaros,
Ni el onda con sus rumores, ni con su brillo los astros,
Lo dicen, pero no es cierto, pues siempre cuando yo paso,
De mí murmuran y exclaman:*

—Ahí va la loca soñando

*Con la eterna primavera de la vida y de los campos,
Y ya bien pronto, bien pronto, tendrá los cabellos canos,
Y ve temblando, aterida, que cubre la escarcha el prado.*

*—Hay canas en mi cabeza, hay en los prados escarcha,
Mas yo prosigo soñando, pobre, incurable sonámbula,
Con la eterna primavera de la vida que se apaga
Y la perenne frescura de los campos y las almas,
Aunque los unos se agostan y aunque las otras se abrasan.*

*Astros y fuentes y flores, no murmuréis de mis sueños,
Sin ellos, ¿cómo admiraros ni cómo vivir sin ellos?*

—
Vuelve a interrumpir otra prótesis: En Galicia hay meigas y no brujas!

La palabra "meiga" quiere decir: "maga" y las gallegas comparten características con las brujas (son capaces de echar el mal de ojo), pero lo que distingue de esta última en que poseen más atributos benévolos: curanderas o videntes: «las maigas son personas con **poderes extra** que puede pactar con el diablo».

>>> la luz cambia a la tercera escena.

Rosalía de Castro,
"Dicen que no hablan las plantas",
in *En las orillas del Sar*, 1884

Dicono che le piante non parlino, né le fonti,
né gli uccelli,
né l'onda coi suoi rumori, né gli astri col loro
fulgore,
dicono, ma non è certo, perché quando passo,
di me parlano sempre ed esclamano:

"Lì va la pazza sognando
l'eterna primavera della vita e dei campi,
e presto, ben presto, avrà bianchi capelli,
e vede, tremando, atterrita che il prato è
coperto di brina".
Ho bianchi capelli sul capo e c'è brina sul
prato,
ma continuo a sognare, misera, incurabile
sonnambula,
l'eterna primavera della vita che si spegne
e la perenne freschezza dei campi e delle
anime,
benché alcune inaridiscano e altre
s'incendino.

Astri e acque e fiori, non mormorate dei miei
sogni,
come ammirarvi e come vivere senza di loro?

Rosalía de Castro, "Dicen que no hablan las
plantas", in *En las orillas del Sar*, 1884

Traduzione in italiano tratta da <https://www.poesie.reportonline.it/poeti-spagnoli/poesia-di-maria-rosalia-rita-de-castro-dicono-che-le-piante-non-parlino.html>

Man sagt, daß Pflanzen nicht reden, auch
nicht die Quellen, die Vögel,
Die Welle mit ihrem Rauschen, mit ihrem Fun-
keln die Sterne.
So sagt man, aber es stimmt nicht; denn im-
mer, wenn ich vorbeigeh,
Hör ich sie über mich tuscheln:
Da geht die Irre und träumt
Vom unvergänglichen Frühling des Lebens
und aller Fluren,
Und schon recht bald, ja recht bald schon
sind ihre Haare ergraut,
Und froststarr sieht sie, erzitternd, daß Reif
die Wiese bedeckt.

– Auf meinem Kopf schimmert Grau schon,
und Reif schimmert auf den Wiesen.
Doch ich arme, unheilbare Traumwandlerin
träume weiter

Vom unvergänglichen Frühling des Lebens,
das doch erlischt,
Und von der ewigen Frische der Fluren und
aller Seelen,
Obgleich die einen verdorren, obgleich die
anderen verglühn.

Sterne und Quellen und Blumen, verdankt
mir nicht meine Träume.
Ohne sie – wie euch bewundern? Und wie
leben – ohne sie?

Rosalía de Castro, „Man sagt, daß
Pflanzen nicht reden“, in: *An den Ufern
des Sar*, aus dem Spanischen übersetzt
von Fritz Vogelgsang, Insel, Frankfurt am
Main 1987, S. 195

They say that the plants do not speak, not
the brooks, nor the birds,
Nor the waves with their roar, not with their
brilliance the stars,
So they say: but one cannot be sure, for
always when I go by,
They whisper about me and say
"Ah, there goes the madwoman, dreaming,
Of the everlasting springtide of life and the
fields,
And yet soon, very soon, her hair will be gray,
And trembling, frozen, she sees that the
frost is upon the grass

There are gray hairs on my head, there is
frost on the lawns,
But I press on dreaming, poor, incurable
sommnambulist,
With the eternal spring of life that goes
And the perennial freshness of the fields and
souls,
Although some were scorched and although
others scorch.

Stars and fountains and flowers, will not
murmur of my dreams,
Without them, neither can one admire – nor
can one live without them.

Rosalía de Castro, "Dicen que no hablan
las plantas," in *En las orillas del Sar*, 1884.
Translated by Kate Flores

LE FUMOIR / LA SALA FUMATORI / DER RAUCHERRAUM / THE SMOKING ROOM

Il tabacco,
usato in
America per i suoi
poteri psicotropi
e curativi, era stato
portato in Spagna e in
Portogallo da Cristoforo
Colombo. Anche se
all'inizio i conquistadores e
i missionari consideravano
demoniaco il fumo del
tabacco, ben presto entrò
nella farmacopea europea,
e poi diventò un popolare
bene di consumo. Il
tabacco era coltivato e
venduto dai monopoli
di stato, e diede
un contributo
fondamentale alla
diffusione del
capitalismo,
del colonialismo e
della schiavitù.



Tabak, der in
Amerika wegen
seiner psychotropen
und heilenden Kräfte
geschätzt wurde,
gelangte mit Christoph
Kolumbus nach Spanien
und Portugal. Anfangs
hielten Konquistadoren
und Missionare den
Tabakrauch für
dämonisch, doch bald
schon fand die Pflanze
Eingang in europäische
Arzneibücher und
wurde zum Konsumgut,
das unter staatlichem
Monopol angebaut
und verkauft wurde
und wesentlich
zur Ausbreitung
von Kapitalismus,
Kolonialismus und
Sklaverei
beitrug.

Tobacco,
used in
America for its
psychotropic and curative
powers, was brought to Spain and
Portugal by Christopher Columbus.
Although conquistadors and
missionaries first considered tobacco
smoke demonic, it soon joined Europe's
pharmacopeia before becoming a consumer
good. Tobacco was grown and sold under
state monopolies, contributing
to the growth of capitalism,
colonialism and slavery.

INSPIRA L'ODORE DEL
TABACCO MENTRE
LEGGI LA POESIA

ATME BEIM LESEN
DES GEDICHTS
DEN GERUCH VON TABAK

BREATHE THE SMELL
OF TOBACCO WHILE
READING
THE POEM

IT_ Escrescenze e viscere, fatti a mano con lattice naturale, crescono dalle pareti dello spazio espositivo oltre che dai televisori e dagli schermi disposti sul palcoscenico. Questi elementi organici si ispirano a un'incisione medica medievale che rappresentava una donna dal ventre gonfio trafitto da tubi di drenaggio. Invece di considerarle manifestazioni ripugnanti di malattia e deliquescenza, Azpilicueta si interroga su come la circolazione e lo scambio di fluidi e affezioni trasformi la nostra relazione con il mondo. Nella sceneggiatura, escrescenze e viscere sono personaggi autonomi, e fanno parte di un "Coro di Cadaveri"

che continua a interrompere la pièce, ridendo, tossendo o fumando di continuo.

DE_ Geschwulste und Eingeweide aus Naturkautschuk wachsen aus den Wänden des Ausstellungsraumes, aus den Fernsehern und Bildschirmen auf der Bühne. Anregung für diese organischen Elemente ist ein mittelalterlicher medizinischer Stich, der eine Frau mit aufgeblähtem Bauch, in den Drainageschläuche eingeführt sind, zeigt. Azpilicueta sieht darin keine Darstellung von Krankheit und körperlichem Verfall, sondern fragt danach, wie der Kreislauf und der Austausch

von Flüssigkeiten – und der von Zuneigung – unser Verhältnis zur Welt verändern. In ihrem Skript werden Geschwulste und Eingeweide zu eigenständigen Charakteren und gehören zu einem „Chor von Leichen“, der das Geschehen immer wieder durch Lachen, Husten oder starkes Rauchen unterbricht.

EN Tumors and viscera, handmade with natural latex, grow from the walls of the exhibition space, as well as from the TVs and screens assembled on the stage. These organic elements were inspired by a medieval medical engraving depicting a woman with an inflated belly pierced with drainage tubes. Rather than considering them repugnant manifestations of illness and deliquescence, Azpilicueta asks how the circulation and exchange of fluids and affections transforms our relationship to the world. In the script, tumors and viscera are characters in their own right, and form part of a

“Choir of Corpses” that keeps interrupting the play, laughing, coughing or smoking heavily.

In mostra /
In der Ausstellung /
On show:

We Feel/ Intoxicated
[Ci sentiamo
intossicate / Wir
fühlen uns vergiftet]
2019





LES LOGES / I CAMERINI / DIE KÜNSTLERGARDEROBEN / THE DRESSING ROOMS

“Esiste una pianta con poteri protettivi di nome Ruta (dal latino via rupta: “una strada lastricata, sgombra o ‘danneggiata’”), herbe de grâce, la regina delle erbe, o Ruda — come la chiamiamo in spagnolo. Fin dall’antichità viene usata in rituali magici. (...) In Sudamerica, la usiamo per proteggere la casa. Si dice che il suo effetto sia ancora più potente se la rubi dai vicini.”



„Es gibt eine Schutzpflanze, die Rute, Rue, Ruta (von lat. via rupta: ‚eine gepflasterte, geräumte oder beschädigte Straße‘), herbe de grâce, the Queen of Herbs oder Ruda [...]. Seit der Antike findet sie in magischen Ritualen Verwendung. (...) In Südamerika dient sie als Schutzpflanze für Haus und Hof. Man glaubt, dass sich ihre Wirkung verstärkt, wenn man ein bisschen Weinrute vom Nachbarn stiehlt.“

“There is a protective plant called Rue, Ruta (from the Latin via rupta: “a paved, cleared or ‘broken’ road”), herbe de grâce, the queen of herbs, or Ruda — as we call it in Spanish. It has been used in magic rituals since antiquity. (...) In South America, we use it as a protective plant for our home. It is believed that the effect of Rue is stronger if you steal some from your neighbor.”

* Brano tratto dalla sceneggiatura di Mercedes Azpilicueta /
Auszug aus dem Skript von Mercedes Azpilicueta / Extract from the script of Mercedes Azpilicueta

IMMAGINA
L'ODORE DELLA RUTA
SULLE PARETI

STELL DIR VOR,
DIE WÄNDE RIECHEN
NACH WEINRAUTE

PICTURE THE
SMELL OF RUE
OVER
THE WALLS

IT- *Mille-fleurs* (millefiori) si riferisce a uno stile di sfondi floreali popolare negli arazzi europei del tardo Medioevo e del primo Rinascimento, come in *La Dama e l'Unicorno* (datato intorno al 1500), fonte di ispirazione per la sceneggiatura di Azpilicueta. L'artista ha unito alcuni dei bozzetti preparatori fatti per il *Bestiario de Lengüitas* per creare una tappezzeria che ricorda quello stile. Le fantasie decorative introducono elementi chiave della sceneggiatura: corpi mutanti, deformi o chimerici; escrescenze e protesi; piante varie, ruta, tabacco e lavanda. Scatoloni danzanti, armature morbide e una donna-casa, suggeriscono

possibili forme di "bodies-at-homeness", in una cosmogonia parallela rappresentata come un pianeta a vari livelli. Una serie di frecce vorticanti indicano direzioni multiple di lettura e di osservazione. Più che un semplice arredo, le carte da parati si trasformano in rappresentazioni in codice della sceneggiatura, o anche in un copione. Fungono anche da sfondo per alcuni dei costumi-corpi che aspettano di risvegliarsi.

DE- *Millefleurs* (tausend Blumen) ist ein dekoratives Streublumenmuster, das als Hintergrund spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Tapisserien beliebt war. Das Muster

erscheint etwa auch in dem Wandteppichensemble *Die Dame mit dem Einhorn* (um 1500), das als Anregung für Azpilicueta's Skript diente. Die Künstlerin kombinierte einige für *Bestiario de Lengüitas* entstandene Vorzeichnungen zu einem Tapetenmuster im Stil des Millefleurs-Dekors. Es beinhaltet mutierte, deformierte und fantastische Körper, nässende Auswüchse und Prothesen, Pflanzen wie Weinraute, Tabak und Lavendel. Tanzende Kartons, weiche Rüstungen und eine *Haus-Frau* verweisen auf mögliche Formen des „Zu-Hause-Seins von Körpern“ in einem parallelen Kosmos, der als eine Welt mit vielfältigen Ebenen dargestellt ist. Wirbelnde Pfeile deuten mehrere Lese- und Blickrichtungen an. Die Tapeten sind nicht nur dekorativ, sondern erscheinen als codierte Darstellung des Skripts oder gar als Notenschrift.

EN- *Mille-fleurs* (thousands of flowers) refers to a background floral style that was popular in European tapestry of the late Middle Ages and early Renaissance, such as in *The Lady and the Unicorn* (around 1500), which served as an inspiration for Azpilicueta's script. The artist combined some of the preparatory drawings for *Bestiario de Lengüitas* to create wallpapers reminiscent of that style. The decorative patterns introduce key elements of the script: mutant, deformed or chimerical bodies; leaking excrescences and prostheses; and plants like rue, tobacco and lavender. Dancing

cardboard boxes, soft armors and a woman-house propose possible forms of "bodies-at-homeness" in a parallel cosmogony depicted as a multi-level globe. Whirling arrows suggest multiple directions of reading and looking. More than a simple decor, the wallpapers appear as a coded representation of the script, or even a score. They serve as a backdrop for some of the costume-bodies waiting to awaken.

In mostra /
In der Ausstellung /
On show:

A Choir of Corpses
[Un coro di cadaveri /
Ein Chor von Leichen]
2019

Mille-fleurs dans les Loges [Millefiori nei camerini /
Millefleurs in den Künstlergarderoben /
Mille-fleurs in the Dressing Rooms]
2018/19

Latex skins and pipes
[Pellicole e tubi di lattice / Latexhäute und Rollen]
2019



CÔTÉ COUR

LES COULISSES / LE QUINTE / DIE KULISSEN / THE WINGS



“La voce della protesi sta tenendo una conferenza sulla propria natura e sulle sue capacità di superare la necessità di un luogo fisico come luogo di appartenenza. Cita esempi in ambito naturale, come quello degli uccelli migratori. I tre personaggi principali insieme al coro realizzano una coreografia di uccelli migratori.”

„Die Stimme der Prothese spricht über ihre eigene Natur und ihre Fähigkeit, das Bedürfnis nach einem physischen Ort als Ort der Zugehörigkeit zu überwinden. Dabei führt sie Beispiele aus der Natur – etwa die Wandervögel – an. Zusammen mit dem Chor choreografieren die drei Hauptdarstellerinnen die Wandervögel.“

“The voice of the prosthesis gives a lecture on its own nature and ability to transcend the need for a physical space as a place of belonging. It mentions instances from nature, such as migratory birds. The three main characters, along with the Choir, perform a choreography of migratory birds.”

* Brano tratto dalla sceneggiatura di Mercedes Azpilicueta /
Auszug aus dem Skript von Mercedes Azpilicueta / Extract from the script of Mercedes Azpilicueta

PERCORRI LO SPAZIO
COME SE INDOSSASSI
UN'ARMATURA MORBIDA

GEHE SO DURCH DEN RAUM,
ALS WÜRDEST DU EINE
WEICHE RÜSTUNG TRAGEN

WALK THE SPACE
AS IF YOU WERE
WEARING
A SOFT ARMOUR

^{IT} Azpilicueta ha lavorato in stretta collaborazione con la designer francese Lucile Sauzet per creare una serie di costumi e arredi scenici – armature morbide, rifugi di cuoio, pelli raggrinzite, maschere sinistre e escrescenze in lattice – che formano un serraglio di corpi che oscillano tra vita e morte, organico e inorganico, protettivo e aggressivo – come suggerisce il loro titolo, *Soft Armours*. Tuttavia, quando vediamo i costumi prendere vita nei video, la maniera in cui limitano in modo grottesco i movimenti dei performer, rivela la loro qualità primaria, il senso dell'umorismo, che affiora in quasi tutte le opere di Azpilicueta. Più che

capi d'abbigliamento inanimati, i costumi dovrebbero essere considerati personaggi a sé; pur senza un corpo riconoscibile, respirano attraverso il movimento dell'aria e gli strumenti robotici progettati dall'artista e programmatore Julien Jassaud. Nella sceneggiatura di Azpilicueta, i protagonisti non sono necessariamente umani o vivi secondo gli standard che conosciamo. L'artista ci invita quindi a interrogarci sulla nostra percezione antropocentrica del mondo, e a immaginare diversi modi di abitarlo e relazionarci ad esso.

^{DE} In Zusammenarbeit mit der französischen Designerin Lucile Sauzet

entwickelte Azpilicueta einen Fundus von Kostümen und Requisiten, darunter weiche Rüstungen, Schutzelemente aus Leder, vertrocknete Häute, unheimliche Masken und Latexgeschwulste – eine Menagerie, die zwischen dem Lebendigen und dem Toten, dem Organischen und dem Anorganischen, dem Schützenden und dem Aggressiven oszilliert. Doch zeigt sich in der Art und Weise, wie die Kostüme in den Filmen zum Leben erwachen, wie sie die Bewegungen der Performer_innen auf groteske Weise einengen, ein weiteres grundlegendes Merkmal der Werke von Azpilicueta: der Humor. Die Kostüme sind keine leblosen Kleidungsstücke, sondern können als eigenständige Charaktere gelten. Zwar fehlt ihnen ein erkennbarer Körper, doch durch Luftbewegungen und mit robotischen Geräten, konstruiert vom Künstler und Programmierer Julien Jassaud, können sie atmen. Die Protagonisten in Azpilicuetas Skript sind also nicht zwangsläufig menschlich oder lebendig. So lädt die Künstlerin dazu ein, unsere anthropozentrische Wahrnehmung zu hinterfragen und uns verschiedene Arten vorzustellen, wie wir uns in Beziehung zur Welt setzen können.

^{EN} Mercedes worked in close collaboration with French designer Lucile Sauzet to create a series of costumes and props, including *soft armors*, leather shelters, withered skins, eerie masks and latex tumors. They make up an ambivalent menagerie of bodies that oscillate between

the living and the dead, the organic and the inorganic, the protective and the aggressive—as their title, *Soft Armours*, suggests. However, when we see the costumes come to life in the films, the way they grotesquely constrain the movements of the performers reveals their essential feature: humor—a quality that springs from most of Mercedes' works. Rather than inanimate pieces of clothing, the costumes should be considered characters in their own right. Although they lack a recognizable body, they breathe through the movement of air and the robotic devices made by the artist and programmer Julien Jassaud. In Mercedes' script, the protagonists are not necessarily human or alive as we know it. She thus invites us to question our anthropocentric perception of the world, and to imagine different ways of inhabiting it and relating to it.

I COSTUMI

DIE KOSTÜME

THE COSTUMES



Soft Armour VII
(*Quasimodo*)
[Armatura morbida VII
(*Quasimodo*) / Weiche
Rüstung VII (*Quasimodo*)]
2018



Soft Armour IV
(*Baroque Ghost*)
[Armatura morbida IV
(*Fantasma barocco*) /
Weiche Rüstung IV
(*Barockes Gespenst*)]
2018



Soft Armour V
(*Femme-Maison*)
[Armatura morbida V
(*Donna-Casa*) /
Weiche Rüstung V
(*Haus-Frau*)]
2018



Soft Armour IX
(*The Nun-Louis XIV*)
[Armatura morbida IX
(*La monaca-Luigi XIV*) /
Weiche Rüstung IX
(*Die Nonne-Ludwig XIV.*)]
2019



Soft Armour II
(*Toxic Skin*)
[Armatura
morbida II
(*Pelle tossica*) /
Weiche Rüstung II
(*Giftige Haut*)]
2018

Soft Armour VIII
(*Clochard-Crochet*)
[Armatura
morbida VIII
(*Vagabondo*
all'uncinetto) /
Weiche Rüstung VIII
(*Clochard-Häkelei*)]
2019



Soft Armour X
(*The Porcupine*)
[Armatura morbida X
(*Il porcospino*) /
Weiche Rüstung X
(*Das Stachelschwein*)]
2019



Soft Armour III
(*Micheline*)
[Armatura
morbida III
(*Micheline*) /
Weiche Rüstung III
(*Micheline*)]
2018

Soft Armour VI
(*Loving Transformer*)
[Armatura morbida VI
(*Trasformatore amoroso*) /
Weiche Rüstung VI
(*Liebevoller Transformator*)]
2018



Soft Armour I
(*El Armadillo*)
[Armatura morbida I
(*L'armadillo*) / Weiche
Rüstung I
(*Das Gürteltier*) /
The Armadillo]
2018

Tutti i costumi sono stati prodotti in collaborazione con Lucile Sauzet /
Sämtliche Kostüme entstanden in Zusammenarbeit mit Lucile Sauzet /
All the costumes were produced in collaboration with Lucile Sauzet



It also approaches unbidden to be created? Or is this possibility of the characteristics of the

don subculture and political documented a gay-lesbian people, all positioned for them are looking more or less derelictness or belonging. Interestingly, while the other looking various kinds of neckties (not), and trousers. What ally, at this image was not for a household of lesbians in the similar quality of the gazes; the y that this or that necktie is to paper; and that this group as a band. While here it is "infect" and that infect in at the same time it is these this form of housing and e, and perhaps a feeling of an image does not govern action to which I am sub- y move into such a house- necking myself out in the own as the "mullet" suits everyone participating in agency, precisely because to experiment with what lives, and what material changed in order to ac- w far a subject can run" es can be experimented they become imprinted created or entered into self-fashioning. Even gible, that do not pro-

Contagion thus takes the place of recognition, which is a central element of normalization, by making norms and regulations acceptable for subjects. Contagion instead of recognition then also allows for speaking when one is not authorized to speak, for instance when one is not taken as someone who would have something to say about concepts of gender or as someone who even has a voice in society at all. Queer-artistic practice in this way also speaks without authorization, even when it speaks publicly and to others.

I would like to use the term "drag" to name the methods of queer-artistic works that makes such distance possible: radical drag, transtemporal drag, and abstract drag.

drag – radical, transtemporal, abstract

How can artworks pick out bodies, gender, and sexuality as their topics without providing a body for identification, disidentification, or counter-identification? How can a body be "there" if distance from the body is simultaneously suggested? How can the boundaries of what seems conceivable in terms of change – for instance with respect to knowledge about bodies and possible bodily practices – be extended?

I am bringing in the term "drag" here to try to get at what queer-artistic works (at least the ones discussed here) produce. In the context of a queer art theory, drag may refer to the productive connections of natural and artificial, animate and inanimate, to clothes, radios, hair, legs, all that which tends more to produce *connections* to others and other things than to represent them. What becomes visible in this drag is not people, individuals, subjects, or identities, but rather assemblages; indeed those that do not work at any "doing gender/sexuality/race," but instead at an "undoing." If "I," as Judith Butler has written (2004: 15), am always constituted through norms that I myself have not produced, then drag is a way to understand how this constitution occurs, and to reconstruct it on one's own body. But at the same time, drag is a way to organize a set of effective, laborious, partially friendly, and partially aggressive methods to produce distance to these norms, for instance to the two-gender system, to being-white, to being-able, and to heteronormativity. In so (un)doing, drag proposes images in which the future can be lived.²

Drag, then, is fabricated by sets of bodily characteristics and actions. While it may indeed take on and thematize norms, it is nonetheless not restricted by them. The combination of fiction and documentary, of lies and claims, of reenactments and inventive experiments, and of conspicuously different bodily characteristics and artistic parts produces

“[D]rag può riferirsi alle connessioni produttive di naturale e artificiale, animato e inanimato, ad abiti, radio, capelli, gambe e a tutto ciò che tende più a stabilire connessioni con gli altri e con altre cose che a rappresentarle. Ciò che diviene visibile nel drag non sono persone, individui, soggetti o identità, bensì assemblaggi; in effetti quelli che non agiscono sul ‘fare genere/sessualità/razza’, bensì su un ‘disfare’. (...) (Dis)facendo in questo modo, drag propone delle immagini nelle quali il futuro può essere vissuto.”

Traduzione da:

Renate Lorenz, *Queer Art, A Freak Theory*, transcript Verlag, Bielefeld 2012, p. 21,

con l'autorizzazione della casa editrice transcript

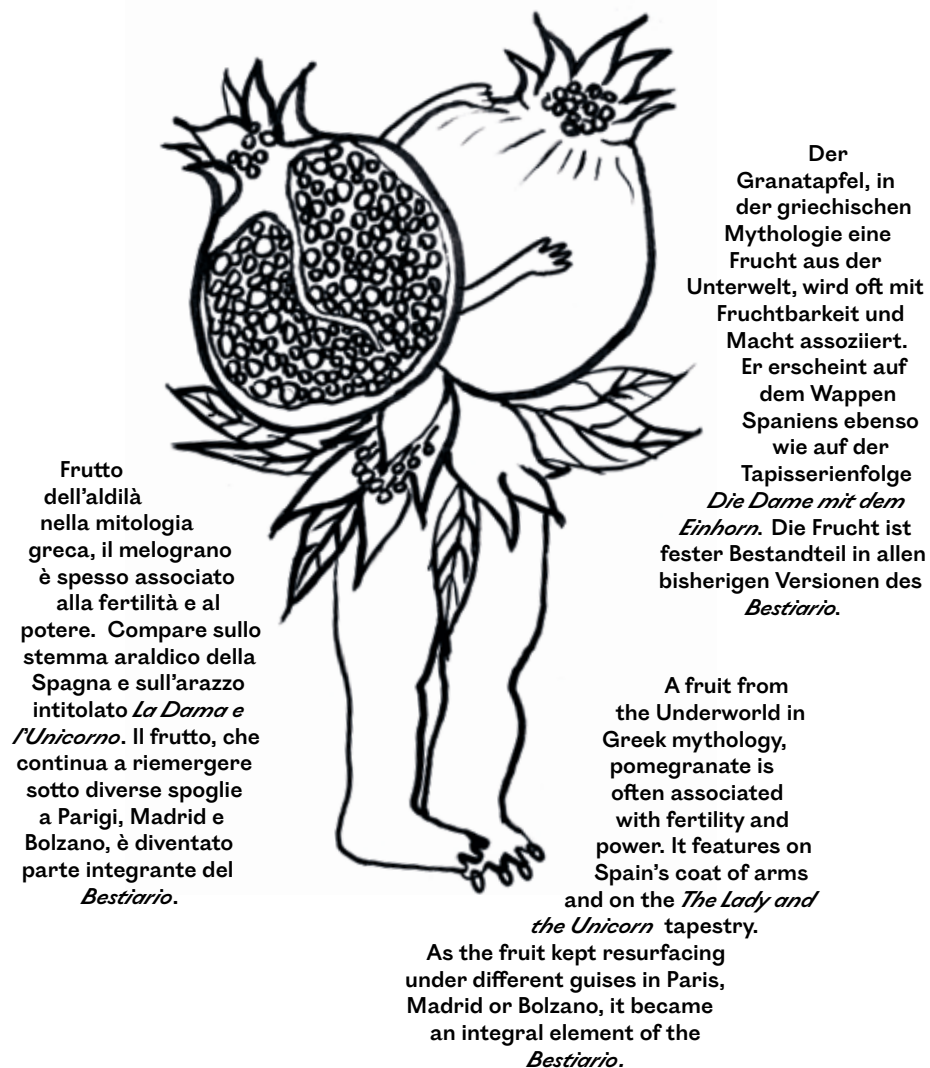
„[D]rag kann sich auf produktive Beziehungen zwischen dem Natürlichen und dem Artifizialen, dem Lebten und dem Unlebten beziehen, auf Kleidung, Radios, Haare, Beine, auf alles, was Beziehungen zu anderen und anderem herstellt, ohne diese anderen oder dieses andere aber zu repräsentieren. Drag macht nicht Menschen, Individuen, Subjekte oder Identitäten sichtbar, sondern Assemblagen. Diese wirken nicht beim Doing Gender [einer Herstellung des sozialen Geschlechts] und ebenso wenig beim Doing Sexuality und Doing Race mit, sondern sorgen für ein ‚Undoing‘ [also eine Aufhebung dieser Kategorien]. [...] In diesem Sinne entwirft Drag Bilder, in denen sich die Zukunft leben lässt.“

Übersetzung aus:

Renate Lorenz, *Queer Art. A Freak Theory*, transcript Verlag, Bielefeld 2012, S. 21

Wiederverwendung mit Genehmigung durch den transcript Verlag

UN GABINETTO DELLE MERAVIGLIE / EINE WUNDERKAMMER / A CABINET OF WONDERS



IMMAGINA
L'ODORE
DEL MELOGRANO

STELL
DIR DEN GERUCH
VON GRANATAPFEL VOR

PICTURE
THE SMELL
OF
POMEGRANATE

IT_ I gabinetti delle meraviglie offrivano una visione comprensiva del mondo, riunendo *naturalia* (minerali, animali e vegetali) *artificialia* (oggetti creati dall'uomo), *scientifica* (strumenti scientifici) ed *exotica* (piante e animali esotici, oltre che esemplari antropologici) e anche corna di unicorni e varie meraviglie dal Nuovo Mondo. Racchiusa in teche di vetro, una serie di disegni a inchiostro che ritraggono personaggi grotteschi crea un bestiario di angeli caduti, cyborg, chimere e cadaveri che traggono ispirazione sia dai *marginalia* medievali (piccoli ritratti insolenti scarabocchiati sul bordo dei manoscritti da scribi burloni) e dal poema di Néstor

Perlongher *Cadáveres* (1981). Scritta sull'autobus che lo portava in esilio in Brasile, la poesia descrive, nello stile "neobarroso" di Perlongher, la litania di corpi lasciata dalla dittatura Argentina. *Bestiario de Lengüitas* rende omaggio a chi è scomparso, ai feriti, ai morti, ai malati, ai discriminati e agli esiliati, offrendo una forma di catarsi e di memoria.

DE_ Wunderkammern boten eine umfassende Sicht auf die Welt, indem sie *naturalia* (Mineralien, Tiere und Pflanzen), *artificialia* (künstlich geschaffene Dinge), *scientifica* (wissenschaftliche Instrumente) und

exotica (exotische Pflanzen und Tiere sowie anthropologische Objekte) zusammenführten. In Vitrinen ist eine Folge von Tuschezeichnungen grotesker Figuren zu sehen: ein Bestiarium aus gefallen Engeln, Cyborgs, Chimären und Leichnamen, die angeregt sind von mittelalterlichen *marginalia* (Figürchen, die Illustratoren zum Vergnügen in die Randspalte von Handschriften kritzelten), aber auch von Néstor Perlongher's Gedicht *Cadáveres* (1981). Der Dichter verfasste es auf der Busfahrt ins brasilianische Exil und beschreibt darin schonungslos im „Neobarroso“-Stil die Litanei der Leichen, die die Straße der argentinischen Diktatur pflasterten. *Bestiario de Lengüitas* ehrt die Verschwundenen, Versehrten, Getöteten, Kranken, Unterdrückten und ins Exil Verbannten und bietet damit eine Form der Katharsis und Erinnerung.

EN_ Wonder cabinets offered a comprehensive vision of the world, bringing together *naturalia* (minerals, animals and vegetables), *artificialia* (man-made objects), *scientifica* (scientific instruments) and *exotica* (exotic plants and animals, as well as anthropological objects), including unicorn horns and marvels from the New World. A series of ink drawings depicting grotesque characters is displayed in glass cases. They make up a bestiary of fallen angels, cyborgs, chimeras and corpses, inspired both by medieval *marginalia* (small, insolent characters scribbled in the margins of manuscripts by

facetious scribes) and by Néstor Perlongher's poem *Cadáveres* (1981). Written on the bus taking him to exile in Brazil, the poem crudely describes, in Perlongher's "neobarroso" style, the litany of corpses paving the road of the Argentinian dictatorship. *Bestiario de Lengüitas* pays homage to the disappeared, the injured, the killed, the sick, the discriminated and the exiled, offering a form of catharsis and remembrance.

In mostra /
In der Ausstellung /
On show:

Marginalia
[Marginalien]
2018/19



a Flores

Bajo las matas
En los pajonales
Sobre los puentes
En los canales
Hay Cadáveres

En la trilla de un tren que nunca se detiene
En la estela de un barco que naufraga
En una olilla, que se desvanece
En los muelles los apeaderos los trampolines los malecones
Hay Cadáveres

En las redes de los pescadores
En el tropiezo de los cangrejales
En la del pelo que se toma
Con un prendedorcito descolgado
Hay Cadáveres

En lo preciso de esta ausencia
En lo que raya esa palabra
En su divina presencia
Comandante, en su raya
Hay Cadáveres

En las mangas acaloradas de la mujer del pasaporte que se arroja
por la ventana del barquillo con un bebito a cuestas
En el barquillero que se obliga a hacer garrapiñada

51

Néstor Perlongher,
"Cadáveres", in *Alambres*,
Ediciones Último Reino,
Buenos Aires, 1987

77

Sotto i cespugli
Nelle praterie
Sui ponti
Nei fossati
Ci sono Cadaveri

Nel battito di un treno che non si ferma mai
Nella scia di una nave che naufraga
In una piccola onda che svanisce
sui moli le soste i trampolini gli argini
Ci sono Cadaveri

Nelle reti dei pescatori
Nei passi falsi dei granchi
Nella donna i cui capelli sono intrappolati
nella forcina aperta
Ci sono Cadaveri

Nella precisa assenza di tutto questo
In ciò che sottolinea quella parola
Nella tua divina presenza
Comandante, nel tuo segno
Ci sono Cadaveri

Nelle accalorate maniche della donna con
il passaporto
che si getta dall'oblò della nave con un
neonato tra le braccia
Nel gelataio che si sforza di preparare
le arachidi ricoperte di zucchero
(...)

Traduzione da:
Néstor Perlongher, "Cadáveres",
in *Alambres*, Ediciones Último Reino,
Buenos Aires, 1987

Unter den Büschen
In der Grassteppe
Auf den Brücken
In den Gräben
Da sind Leichen

Im Rattern eines Zuges, der nie hält
Im Kielwasser eines Schiffes, das kentert
In einer kleinen Welle, die verrinnt
An den Kais den Haltepunkten den Sprung-
brettern den Molen
Da sind Leichen

In den Netzen der Fischer
Im Straucheln der Krabben
In der, deren Haar sich in einer
Gelösten Spange verfängt
Da sind Leichen.

In der Abwesenheit von genau dem
In dem, was das Wort durchstreicht
In Ihrer göttlichen Gegenwart
Comandante, in Ihrem Strich
Da sind Leichen.

In den glühenden Ärmeln der Frau mit Pass,
die sich
aus dem Schiffsfenster stürzt, mit einem
Baby auf dem Rücken
In dem Waffelverkäufer, der sich verpflichtet,
Zuckermanteln zu machen
[...]

Übersetzung aus:
Néstor Perlongher, "Cadáveres",
in: *Alambres*, Ediciones Último Reino,
Buenos Aires 1987

Under bushes
In the grasslands
On bridges
In ditches
There are Corpses

In the beat of a train that never stops
In the wake of a ship wrecking
In a wavelet, that vanishes
On the docks the halts the trampolines the
seawalls
There are Corpses

In the fishermen's nets
In the stumble of the crabs
In she whose hair is caught
in an unfastened barrette
There are Corpses

In the precise absence of this
In what underlines that word
In your divine presence
Comandante, in your mark
There are Corpses

In the fervid sleeves of the woman with a
passport who throws herself
from the ship's window with a baby in arms
In the ice-cream man who forces himself to
make sugarcoat peanuts
(...)

Néstor Perlongher, "Cadáveres",
in *Alambres*, Ediciones Último Reino,
Buenos Aires, 1987
Translated by: Mercedes Azpilicueta

Biografia / Biografie / Biography
MERCEDES AZPILICUETA

M. A.
(nata a La Plata, Argentina, nel 1981; vive e
lavora ad Amsterdam e a Buenos Aires)
La pratica artistica di Mercedes Azpilicueta
unisce personaggi del passato e del presente
che si manifestano come voci, forme, testi,
tracce e ricordi nelle sue opere ricche di
stratificazioni. Definendosi "ricercatrice
disonesta", Azpilicueta attinge a fonti e campi
di sapere di ogni genere, dalla storia dell'arte
alla musica popolare, dalla letteratura alla
cultura di strada e s'innamora via via di
figure e percorsi dissidenti. Nota soprattutto
per le sue performance e i suoi video,
Azpilicueta ha iniziato di recente a esplorare
le possibilità teatrali della scultura e delle
installazioni. *Bestiario de Lengüitas* è la sua
prima mostra di ampio respiro in Europa,
dopo *Cuerpos Pájaros (Body-Birds)* al Museo
de Arte Moderno de Buenos Aires nel 2018.
Bestiario de Lengüitas è stata presentata
presso CentroCentro (Madrid) da ottobre
2019 a gennaio 2020 e sarà ospitata al CAC
Brétigny nell'autunno 2020. Un altro progetto
di Mercedes Azpilicueta è visibile al Van
Abbe Museum (Eindhoven) fino al 8 marzo
2020.

M. A.
(1981 La Plata, Argentinien. Lebt und arbeitet
in Amsterdam und Buenos Aires)
Mercedes Azpilicueta führt in ihrer
vielschichtigen künstlerischen Praxis
Charaktere aus Vergangenheit und
Gegenwart zusammen, die sich als Stimmen,
Formen, Texte, Spuren und Erinnerungen
manifestieren. Die Künstlerin beschreibt sich
selbst als eine „unaufrichtige Forscherin“
und navigiert – mit einer besonderen Vorliebe
für dissidente Figuren und Lebenswege –
durch zahlreiche Wissensfelder: von der
Kunstgeschichte bis zur Volksmusik, von der
Literatur bis zur Straßenkultur. Azpilicueta
ist vor allem für ihre Performances und
Videos bekannt, erkundet seit Kurzem aber
auch die theatralischen Möglichkeiten
von Skulptur und Installation. 2018 war im
Museo de Arte Moderno de Buenos Aires
die Schau *Cuerpos Pájaros (Body-Birds)* zu
sehen. *Bestiario de Lengüitas* ist ihre erste
umfassende Einzelausstellung in Europa: Nach
dem Auftakt im CentroCentro (Madrid) von
Oktober 2019 bis Jänner 2020 wird auf die

Bozener Version der Ausstellung im Herbst
2020 eine weitere im CAC Brétigny folgen.
Noch bis zum 8. März 2020 präsentiert
zudem das Van Abbemuseum (Eindhoven)
ein Projekt von Mercedes Azpilicueta.

M. A.
(born in La Plata, Argentina, in 1981; lives and
works in Amsterdam and Buenos Aires)
Mercedes Azpilicueta's artistic practice
brings together characters from the past
and the present who manifest as voices,
shapes, texts, traces and memories in her
multi-layered works. Describing herself as a
"dishonest researcher," Azpilicueta navigates
through multiple references and fields of
knowledge, from art history to popular
music, literature to street culture, falling in
love with dissident figures and trajectories.
Mostly known for her performances and
videos, Azpilicueta recently began to explore
the theatrical possibilities of sculpture and
installation. *Bestiario de Lengüitas* is her first
large-scale solo exhibition in Europe, following
Body-Birds (Cuerpos Pájaros) at the Museo de
Arte Moderno de Buenos Aires in 2018. It was
presented at CentroCentro (Madrid) from
October 2019 to January 2020 and will
tour to CAC Brétigny in the Fall of 2020.
Another project by Azpilicueta is on view
at the Van Abbemuseum (Eindhoven) until
March 8, 2020.

www.mercedesazpilicueta.info

V. B.

Lavora all'intersezione tra ricerca, pratiche curatoriali ed editoriali, pedagogia e traduzione. Nel 2018, ha avviato un progetto di ricerca sul ruolo politico e affettivo della traduzione, all'interno del programma di *PhD-in-practice* in Ricerca Artistica all'Accademia delle Belle Arti (Vienna). Parallelamente ha fondato, insieme a Victorine Grataloup, l'organizzazione non-profit QALQALAH قلقله, una piattaforma di scambi artistici, ricerca e traduzioni. Fino al 2018 è stata direttrice dei programmi di Villa Vassiliev (Parigi), un centro per l'arte, la ricerca e progetti di residenza che aveva co-fondato nel 2016. Prima aveva lavorato per Bétonsalon – Center for Art and Research (Parigi), Witte de With Center for Contemporary Art (Rotterdam), *Manifesta Journal*, Les Laboratoires d'Aubervilliers e Performa, the New York Biennial for Performing Arts. Come curatrice indipendente ha lavorato in tutto il mondo per istituzioni come MoMA PSI, e-flux space e Tabakalera, e i suoi testi sono stati pubblicati in cataloghi di mostre e riviste internazionali (tra cui *Metropolis M*, *Manifesta Journal*, *Frieze d/e*, *Flash Art*, *Switch on Paper*). Tra i suoi progetti editoriali ricordiamo *Composing Differences* (Les Presses du Réel, 2015) e *Qalqalah* (una piattaforma online co-curata da Bétonsalon – Center for Art and Research, Villa Vassiliev e Kadist Paris, 2015–2018).

—

V. B.

Arbeitet an der Schnittstelle zwischen Forschung, kuratorischer und redaktioneller Praxis, Pädagogik und Übersetzung. Seit 2018 beschäftigt sie sich an der Akademie der bildenden Künste Wien mit praxisbasierten Forschungen zu den politischen und affektiven Implikationen des Übersetzens. Parallel gründete sie mit Victorine Grataloup die gemeinnützige Organisation QALQALAH قلقله als eine Plattform für künstlerischen Austausch, Recherche und Übersetzungen. Bis 2018 war Bobin Programmleiterin der Villa Vassiliev (Paris), eines Zentrums für Kunst, Forschung und Künstlerresidenzen, das sie 2016 mitbegründet hatte. Zuvor Tätigkeiten für Bétonsalon – Center for Art and Research (Paris), Witte de With – Center for

Contemporary Art (Rotterdam), *Manifesta Journal*, Les Laboratoires d'Aubervilliers und Performa Biennial (New York). Ihre freien kuratorischen Projekte wurden international realisiert, etwa in Einrichtungen wie dem MoMA PSI, e-flux space (beide New York) und Tabakalera (San Sebastián), ihre Texte erschienen in Ausstellungskatalogen und Zeitschriften (u. a. *Metropolis M*, *Manifesta Journal*, *Frieze d/e*, *Flash Art* und *Switch on Paper*). Bobin war Herausgeberin des Bandes *Composing Differences* (Les Presses du Réel, 2015) und der Onlineplattform *Qalqalah* (gemeinsam betrieben von Bétonsalon – Center for Art and Research, Villa Vassiliev und Kadist Paris, 2015–2018).

—

V. B.

Works at the crossroads between research, curatorial and editorial practices, pedagogy and translation. In 2018, she started a practice-based research project on the political and affective stakes of translation, within the framework of the PhD-in-practice program in Artistic Research at the Akademie der bildenden Künste (Vienna). In parallel, she co-founded with Victorine Grataloup the non-profit organization QALQALAH قلقله, a platform for artistic exchanges, research and translations. Until 2018, she was Head of Programs at Villa Vassiliev, a center for art, research and residencies, which she co-founded in 2016. Previously, she worked for Bétonsalon – Center for Art and Research (Paris), Witte de With Center for Contemporary Art (Rotterdam), *Manifesta Journal*, Les Laboratoires d'Aubervilliers and Performa, the New York Biennial for Performing Arts. Her independent curatorial projects have been hosted internationally, in such institutions as MoMA PSI, e-flux space and Tabakalera, and her texts have been published in international exhibition catalogues and magazines (including *Metropolis M*, *Manifesta Journal*, *Frieze d/e*, *Flash Art*, *Switch on Paper*). Editorial projects include *Composing Differences* (Les Presses du Réel, 2015) and *Qalqalah* (an online platform jointly edited by Bétonsalon – Center for Art and Research, Villa Vassiliev and Kadist Paris, 2015–2018).

Mercedes Azpilicueta e Virginie Bobin ringraziano di cuore tutti i collaboratori e le collaboratrici, gli amici e le amiche che hanno contribuito alla realizzazione del progetto e tutto il team di Museion, in particolare LETIZIA RAGAGLIA, FRIDA CARAZZATO e PETRA GUIDI; CentroCentro (SOLEDAD GUTIÉRREZ, ÁNGEL GUTIERREZ, AMALIA ALONSO, ALEXANDRA BLANCH e IRENE POMAR); e CAC Brétigny (CÉLINE POULIN); inoltre Villa Vassiliev - Pernod Ricard Fellowship e il Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Questa mostra non sarebbe stata possibile senza l'amore e il sostegno di OHAD, BACHIR e NOUR.

—

Mercedes Azpilicueta und Virginie Bobin danken herzlich allen Mitarbeiter_innen und Freund_innen, die zum Projekt beigetragen haben, dem gesamten MUSEION-Team, insbesondere LETIZIA RAGAGLIA, FRIDA CARAZZATO und PETRA GUIDI; CentroCentro (SOLEDAD GUTIÉRREZ, ÁNGEL GUTIERREZ, AMALIA ALONSO, ALEXANDRA BLANCH und IRENE POMAR); CAC Brétigny (CÉLINE POULIN) sowie Villa Vassiliev / Pernod Ricard Fellowship und dem Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Diese Ausstellung wäre nicht möglich gewesen ohne die Liebe und Unterstützung von OHAD, BACHIR und NOUR.

—

Mercedes Azpilicueta and Virginie Bobin warmly thank all the collaborators and friends who contributed to the project, and the entire team at Museion, with a very special thanks to LETIZIA RAGAGLIA, FRIDA CARAZZATO and PETRA GUIDI; CentroCentro (SOLEDAD GUTIÉRREZ, ÁNGEL GUTIERREZ, AMALIA ALONSO, ALEXANDRA BLANCH and IRENE POMAR); and CAC Brétigny (CÉLINE POULIN); as well as Villa Vassiliev - Pernod Ricard Fellowship and the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

This exhibition would not have been possible without the love and support of OHAD, BACHIR and NOUR.

Bestiario de Lengüitas

[Bestiario delle Linguettes /
Bestiarium kleiner Zungen /
Bestiaire of Tonguelets]
MERCEDES AZPILICUETA

14 febbraio – 13 maggio 2020
14. Februar – 13. Mai 2020
14th February – 13th May 2020

Performance
23 aprile 2020
23. April 2020
23rd April 2020, 19.00

Coordinamento e produzione /
Organisation und Produktion /
Coordination and Production:
Museion Bolzano/Bozen

Curatrice / Kuratorin /
Curator:
VIRGINIE BOBIN

Design grafico /
Grafikdesign / Graphic design:
VANINA SCOLAVINO

Coprodotta da / Koproduziert
von / Coproduced by:

CAC Bretigny

CENTROLINEO

 | MADRID

 **MUSEION**

Collaboratori e collaboratrici
principali sono / Die Haupt-
mitarbeiter_innen sind /
The main collaborators
include: LUCILE SAUZET
(costumi / Kostüme /
costumes), ANA AUSÍN
(arredamento / Einrichtung /
furniture) e/und/and VANINA
SCOLAVINO (design grafico /
Grafikdesign / graphic design)
e anche / sowie / as well as
LAURA FERNÁNDEZ ANTOLÍN
(assistente alla produzione /
Produktionsassistentin /
production assistance),
FEDERICO GARCÍA MONFORT
(suono / Ton / sound), HÉLÈNE

HARDER (video / Video), JULIEN
JASSAUD (programmazione
computer e robotica /
Computerprogrammierung
und Robotik / computer
programming and robotics),
EMMANUELLE LAFON
(performance / Performance),
QUIELA NUC (video / Video),
ANA ROQUERO (ricerche /
Forschungen / research),
PAULINE SIMON (performance /
Performance), JAVIER VILLA
(ricerche / Forschungen /
research e/und/and
Performance), TIAGO WORM
TIRONE (suono / Ton / sound),
studenti del / Student_innen
des / students from the
Master Projets Culturels
et Artistiques et Scènes du
Monde (Université Paris 8)
e/und/and from the Máster en
Práctica Escénica y Cultura
Visual (Universidad de
Castilla-La Mancha y Museo
Reina Sofía), e i partecipanti
di diverse scuole di coro di
Madrid / und Teilnehmer_in-
nen aus verschiedenen
Chorschulen von Madrid / and
participants from different
choral schools in Madrid

Concept editoriale e testi /
Konzept und Texte / Editorial
concept and texts:
VIRGINIE BOBIN
Traduzioni / Übersetzungen /
Translations: Ursula Fethke
(DE), Gioia Guerzoni (IT)
Revisione / Lektorat /
Copy-Editing: Susanna Piccoli,
textstern* / Ulrike Ritter,
Jennifer Taylor

Tutte le immagini /
Alle Abbildungen /
All images: Courtesy
Mercedes Azpilicueta
eccetto / mit Ausnahme
von / except for:
p./S./p. 40: Exhibition view,
Bestiario de Lengüitas,
CentroCentro, 2019.
Photo: Lukasz Michalak

All rights reserved to the
authors and copyright holders.

Every effort has been made to
trace copyright holders and
to obtain their permission for
the use of copyright material.
We apologize for any omissions
and would be grateful if notified
of any corrections that should
be incorporated in eventual
reprints.

MUSEION
Museo d'arte moderna
e contemporanea
Museum für moderne und
zeitgenössische Kunst
Museum of modern and
contemporary art

Piazza Piero Siena I /
Piero-Siena-Platz I,
Bolzano/Bozen
info@museion.it
www.museion.it

Ma/Di/Tue–Do/So/Sun 10.00–
18.00, Gio/Do/Thu 10.00–22.00
Ingresso libero Gio / Freier
Eintritt Do / Free entrance
Thu 18.00–22.00
Visita guidata ogni Gio /
Führung jeden Do / Guided
tour every Thu 19.00

Museion Passage
Ma/Di/Tue–Do/So/Sun
10.00–18.00
Gio/Do/Thu 10.00–22.00
Ingresso libero / Freier
Eintritt / Free admission

Chiuso / Ruhetag / Closed
Lu/Mo/Mon

 **MUSEION**

AUTONOME
PROVINZ
BOZEN
SÜDTIROL  PROVINCIA
AUTONOMA
DI BOLZANO
ALTO ADIGE

gefördert von
Stiftung Südtiroler Sparkasse
Fondazione Cassa di Risparmio
sostenuto da