



Mercedes Azpilicueta
CENTROCENTRO



Le Fumoir
[El Fumadero /
The Smoking
Room]
p.11

Les Loges
[Los Camerinos /
The Dressing
Rooms]
p.15

A Cabinet
of Wonders
[Un Gabinete
de Maravillas]
p.19

A Room of
One's Own
[Una Habitación
Propia]
p.23

The Stage
[El Escenario]
p.29

Le Foyer
[El Vestíbulo]
p.37

Les Coulisses
[Las Bambalinas /
The Wings]
p.43

A Cabinet
of Wonders
[Un Gabinete
de Maravillas]
p.47

The Garden
[El Jardín]
p.53

The Boudoir
[El Tocador]
p.59

Bestiario de Lengüitas: Un libreto

Virginie Bobin

Imagina un escenario teatral cubierto de restos, de pedazos de cuero y tela de algodón, de tubos flácidos de látex, de recipientes de vidrio llenos hasta la mitad de tintes naturales y pociones de amor, de tazas sucias de café y mate, de pelucas, palos de madera y trozos de arcilla roja. Imagina tres personajes forjados a partir del panteón personal de la artista de parientes femeninas, madrinas ficticias y musas artísticas: la Mala-Mama, una Hermana que habita en el limbo y una abandonada Maestra/Guardiana del futuro. Lidiando con numerosas cajas y objetos, repitiendo una sucesión de gestos no productivos, están filmando una serie de video tutoriales en los que explican cómo mantener el caos y el exceso en un mundo que exige orden, eficiencia y transparencia. Ahora, imagina que los personajes y sus cómplices utilizaran las salas de CentroCentro como un espacio de ensayo para experimentar con la producción de su obra, antes de marcharse, apurados, dejando el desorden para que la artista y la comisaria puedan reorganizarlos en una exposición.

Bestiario de Lengüitas toma como punto de partida un guion en proceso de la artista argentina Mercedes Azpilicueta, que comenzó en 2017 en París, continuó en Buenos Aires y ahora se está desarrollando en Madrid. La exposición traduce el guion en una dramaturgia espacial, conduciendo al visitante a través de la realización

de una *performance* que puede o no llevarse a cabo. Impulsadas por talleres, colaboraciones y ensayos con artistas, investigadores, diseñadores, bailarines y cantantes, las obras que se muestran invitan a un coro de personajes grotescos a habitar, ruidosamente, el escenario de esa *performance* futura. Utilizan sistemas de conocimiento obsoletos, poemas *neobarrosos*, traducciones fallidas e ingredientes ambiguos para cuestionar las formas en que habitamos el mundo y cómo éste nos afecta. Dosis diarias de desastre, crisis y productos químicos tóxicos nos invaden mediante una avalancha de canales, mientras arrastramos nuestros cuerpos agotados y privilegiados por el transporte público, reuniones de equipo, oficinas administrativas, apartamentos carísimos y redes sociales, impulsados por una desesperada necesidad de encontrar un renovado sentido de lo colectivo, de la convivencia y de la capacidad de acción. Para Mercedes, un posible primer paso puede ser la creación de formas alternativas de lo que ella llama “cuerpos-en-casa”, al tiempo que reinterpreta el significado y el papel de los conceptos de “hogar”, “lugar” y “cuerpo”.

Para llevar a cabo tal guion, Mercedes pidió la ayuda de “amigos del pasado” y del presente, quienes fomentaron la escritura de su guion y jugaron al escondite a través de las obras de la exposición. Entre ellos, *La Dame à la licorne*, que habita en silencio la serie homónima de seis tapices medievales en el Museo de Cluny de París, bajo el lema *À mon seul désir* (“A mi único deseo”); la artista feminista Lea Lublin (1929-1999); y el poeta, sociólogo y activista *gay* Nestor Perlongher (1949-1992), ambos encarnando una forma de resistencia en el exilio. Bajo su guía fantasmal pero amigable, el guion tomó

forma a través de una serie de conversaciones y sesiones de trabajo con colaboradores cercanos, como la diseñadora Lucile Sauzet, la diseñadora gráfica Vanina Scolavino, la arquitecta Ana Ausín, así también como la actriz Emmanuelle Lafon, las cineastas Hélène Harder y Quiela Nuc, la coreógrafa y bailarina Pauline Simon, el programador informático Julien Jassaud, la investigadora Ana Roquero, varios cantantes de coro con sede en Madrid y grupos de estudiantes y visitantes. El proceso de escritura de Mercedes se tornó inseparable de todas sus voces, materializándose en un trabajo coral que resuena a través de las salas de la exposición.

Jugando con la simetría arquitectónica de CentroCentro, la exposición ofrece dos entradas espejadas, el *Côté Cour* (o “lado del patio”), una expresión francesa que designa el lado izquierdo de un escenario teatral; y el *Côté Jardin* (o “lado del jardín”, a la derecha). Estás invitado a diseñar tu propio camino a través de una serie de salas con nombres que nos remiten a espacios domésticos o teatrales. Además de la sala central, el escenario, sus nombres evocan lugares de transición (bambalinas, camerinos), representación (sala de fumadores, vestíbulo) o refugio (tocador, “Una Habitación Propia”), donde diferentes formas de sociabilidad, habitabilidad y sutil resistencia pueden tener lugar. Cada sala se ha asociado con un perfume (ficticio), que recuerda a las sustancias que aparecen en el guion de Mercedes, lo que sugiere una percepción sensual diferente del espacio. A lo largo de las páginas de este folleto se proporcionarán recomendaciones olfativas.

Antes de la inauguración, Mercedes realizó un ritual de limpieza del espacio de exposición con ruda, una planta

a la que se le suponen poderes protectores y abortivos. La *performance* invisible rinde tributo a tipos específicos de sabiduría que originalmente fueron transmitidos de mujer a mujer –como parteras y brujas– antes de que la religión, el capitalismo y la medicina moderna los demonizaran. También nos remite a las propiedades ambiguas de muchas plantas medicinales que cruzaron el Atlántico, desde el “Nuevo” Mundo hasta el Viejo y de regreso, creando nuevas jerarquías de conocimiento bajo el orden colonial europeo, una historia que Mercedes recorre, siguiendo las venas de las plantas del Real Jardín Botánico. Entre los dispositivos de conocimiento que fueron gradualmente olvidados durante la era colonial europea se encontraban los gabinetes de maravillas y los bestiarios, que Mercedes reactiva en la exposición. El título, *Bestiario de Lengüitas*, celebra el encuentro de la ciencia, la magia y el asombro, invitando a una polifonía de idiomas y voces a ofuscar narraciones directas.

Finalmente, todas las obras que aparecen en la exposición pueden concebirse como partituras, prototipos, ensayos, decorados, sistemas de conocimiento codificados o incluso personajes que responden entre sí, en lugar de como obras de arte autónomas. Se nos abren como ventanas a un trabajo en progreso que prolifera a través de múltiples encuentros, amistades y afectos. Sugieren que la exposición no es un producto fijo y final, sino más bien un dispositivo de trabajo, una sucesión de eventos que tienen lugar en el pasado, el presente y el futuro, como un baile inacabado. Así es como Mercedes concibe la investigación artística: como un tipo de movimiento de un “Nuevo Mundo Barroco” que favorece la inestabilidad y la proliferación sobre la búsqueda de única verdad.

Bestiario de Lenguitas: 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/Guardian from the future. Fumbling with a 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 rooms of CentroCentro 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 Lenguitas [Bestiary of 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 is now deploying in Madrid.

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, 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 "body".

In order to do so, Mercedes called for 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, *La Dame à la licorne*, 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 Nestor 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, film-makers

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. Mercedes' writing process became inseparable from all their voices, a choral endeavour that resonates through the rooms in the exhibition.

Playing with the architectural symmetry of CentroCentro, the exhibition offers two mirroring entries, from *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 rooms titled after domestic or theatrical spaces. Apart from the central room — the stage — their names evoke sites of transition (backstage, dressing rooms), representation (smoking room, foyer) or refuge (boudoir, “A Room of One's Own”), where different forms of sociality, dwelling and discreet resistance may take place. Each room has been associated with a (fictitious) perfume, reminiscent of the substances that appear in Mercedes' script, suggesting a different sensual perception of the space. Olfactive suggestions will be provided throughout the pages of this booklet.

Before the opening, Mercedes performed a cleansing ritual of the exhibition space with rue, a plant that has both protective and abortifacient powers. This invisible performance paid a tribute to specific types of knowledge that 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

travelled 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 Mercedes through the veins of the Royal Botanical Garden's plants. Among the knowledge devices that were gradually dismissed during the European colonial era were cabinets of wonders and bestiaries, which Mercedes 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 Mercedes conceives of artistic research: as a “New World Baroque” kind of movement that favors instability and proliferation over the quest for a single truth.



RESPIRA EL OLOR
A TABACO MIENTRAS
CAMINAS POR LA SALA

BREATHE THE SMELL
OF TOBACCO WHILE WALKING
THROUGH THE ROOM

LE FUMOIR [EL FUMADERO / THE SMOKING ROOM]

El TABACO, utilizado en Estados Unidos por sus poderes psicotrópicos y curativos, fue presuntamente introducido en España y Portugal por Cristóbal Colón. Aunque en un primer momento los conquistadores y los misioneros consideraron el humo del tabaco como demoníaco, pronto se unió a la farmacopea europea, antes de convertirse en un bien de consumo. El tabaco fue cultivado y vendido bajo monopolios estatales, contribuyendo al crecimiento del capitalismo, el colonialismo y la esclavitud.



TOBACCO, used in America for its psychotropic and curative powers, was allegedly brought to Spain and Portugal by Christopher Columbus. Although conquistadors and missionaries first considered tobacco smoke as 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.



CÔTÉ COUR / LADO IZQUIERDO

Mille-fleurs (“mil flores”) se refiere a un estilo floral de fondo, popular en los tapices europeos de finales de la Edad Media y principios del Renacimiento, como *La Dama y el unicornio* (alrededor de 1500), que sirvió de inspiración para el guion de Mercedes. Para *Le Fumoir* [El Fumadero] y el *Boudoir* [El Tocador], dos espacios intermedios de la domesticidad burguesa, Mercedes combinó algunos de los dibujos preparatorios del *Bestiario de Lengüitas* para crear empapelados que recuerdan a ese estilo. Los patrones decorativos introducen elementos clave del guion: cuerpos mutantes, deformados o quiméricos; goteos de protuberancias y prótesis; y plantas como la ruda, el tabaco y la lavanda. Cajas de cartón danzantes, armaduras suaves y una casa-mujer sugieren posibles formas de “cuerpos-en-casa” en una cosmogonía paralela representada en un mundo de múltiples niveles. Las flechas giratorias sugieren múltiples direcciones de lectura y observación. Más que una simple decoración, los empapelados aparecen como una representación codificada del guion, o incluso una partitura.



**Pieles de látex
y tubos**
[Latex skins
and pipes]
2019



***Mille-fleurs dans
le Fumoir***
[*Mille-fleurs en
el Fumadero /
Mille-fleurs in the
Smoking Room*]
2018-2019

Mille-fleurs (“thousands of flowers”) refers to a background floral style, popular in European tapestry of the late Middle Ages and early Renaissance such as *The Lady with the Unicorn* (around 1500), which served as an inspiration to Mercedes’ script. For *Le Fumoir* [The Smoking Room] and the *Boudoir* — two intermediary spaces of bourgeois domesticity — Mercedes 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 or lavender. Dancing cardboard boxes, soft armours 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.

¡Huele con tu lengua!
¡Saborea con
tus dedos!
¡Escucha con tus ojos!
¡Mira con tu nariz!
¡Toca
con tus orejas!

Smell
with your tongue!
Taste with your fingers!
Hear with your eyes!
See with your nose!
Touch
with your ears!



Tumores y vísceras, hechos a mano con látex natural, brotan de las paredes de CentroCentro. Estos elementos orgánicos se inspiraron en un grabado médico medieval que representa a una mujer con un abdomen perforado por tubos de drenaje. En lugar de considerarlos como manifestaciones repugnantes de enfermedad y deliquesencia, Mercedes se pregunta cómo la circulación y el intercambio de fluidos y afecciones transforman nuestra relación con el mundo. En el guion, los tumores y las vísceras son personajes por derecho propio y forman parte de un "Coro de Cadáveres" que sigue interrumpiendo la obra.

La respiración pesada, los susurros y las risas resuenan en las salas, revelando la presencia de vagabundos del inframundo que deambulan por el guion de Mercedes y se fusionan con el coro. Según la artista, *"estas voces están en constante búsqueda, aunque nunca encuentran lo que están buscando. Representan un exceso y una pérdida de significado. Están perturbadas. Son místicas y crípticas. En ocasiones, hablan en lenguas mestizas y símbolos inventados"*.

A Choir of Corpses
[Un Coro de Cadáveres]
2019

Tumours and viscera, handmade with natural latex, grow from the walls of CentroCentro. 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 as repugnant manifestations of illness and deliquescence, Mercedes asks how the circulation and exchange of fluids and affections transforms our relationship to the world. In the script, tumours and viscera are characters in their own right, and form part of a "Choir of Corpses" who keeps interrupting the play.

Heavy breathing, whispering and laughing echo through the rooms. They reveal the presence of vagabonds from the infraworld who wander through Mercedes' script and merge with the choir. According to the artist, *"these 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"*.

IMAGINA EL OLOR
DE LA RUDA
SOBRE LAS PAREDES

PICTURE THE SMELL
OF RUE
OVER THE WALLS

LES LOGES [LOS CAMERINOS / THE DRESSING ROOMS]

"Existe una planta protectora llamada Ruda (del latín 'rupta', un camino empedrado, despejado o 'roto'), herbe de grâce, la reina de las hierbas, o Ruda, como la llamamos en español. Se ha utilizado en rituales mágicos desde la antigüedad. (...) En América del Sur, la usamos como planta protectora para nuestro hogar. Se sabe que la Ruda es más potente si le robas un poco a tu vecino".



"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 neighbour."

* Fragmento del guion de [Extract from the script by] Mercedes Azpilicueta



CÔTÉ COUR / LADO IZQUIERDO

Los televisores de época en *drag* se montan en Les Loges [Los Camerinos]. Están retransmitiendo unos tutoriales producidos por la Mala-mama, la Hermana que vive en el limbo y la Maestra del futuro para capacitar-nos en el mantenimiento del caos. En *Ojos Verdes son Traidores* (el título de una canción de María Ostiz), un ojo dorado parpadeante nos da la bienvenida de una manera bastante esotérica, advirtiéndonos de que no debemos esperar instrucciones claras. En *The Queen of Herbs*, la Mala-mama entona un encantamiento sobre la ruda, una planta protectora que también se usa para provocar el aborto. En *Ma sœur*, ella cuenta una historia tierna sobre su hermana, en la que el olor a cigarillos juega un papel. En *La Femme-Maison*, un ser indeterminado compuesto por una gran caja de cartón con piernas humanas se está desempacando torpemente. En *Paris is Breathing*, los dedos, las manos, la boca y la garganta toman vida y voz. En *Fallen Angels 1 y 2*, la artista, la comisaria y la diseñadora aparecen frente a la cámara, probándose algunos trajes en un estudio de teatro independiente en París, intercambiando accesorios y roles.



Ojos Verdes son Traidores
[Green Eyes are Betrayers]
2019

La Femme-Maison
[La Mujer-Casa / The Woman-House]
2019

Paris is Breathing
[París está Respirando]
2019

Fallen Angels 1
[Ángeles Caídos 1]
2019

Fallen Angels 2
[Ángeles Caídos 2]
2019

The Queen of Herbs
[La Reina de las Hierbas]
2019

Ma Sœur
[Mi Hermana / My Sister]
2019

Vintage TV monitors in *drag* are assembled in Les Loges [Dressing Rooms]. They are broadcasting some tutorials produced by the Mala-mama, the Sister living in limbo and the Teacher from the future to train us on the maintenance of chaos. In *Ojos Verdes son Traidores* (the title of a song by María Ostiz), a blinking golden eye welcomes you in a rather esoteric manner, warning that no clear instructions should be expected. In *The Queen of Herbs*, the Mala-mama unravels an incantation about ruda, a protective plant that is also used as an abortifacient. In *Ma sœur*, she tells a tender story about her sister, which involves the smell of cigarettes. 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 a life and voice of their own. In *Fallen Angels 1 & 2*, the artist, the curator and the designer appear in front of the camera, trying on some of the costumes in an independent theatre studio in Paris, shifting accessories and roles.

De vez en cuando,
paso al lado de la planta
por la noche y robo un
puñado de hojas para
hacer una infusión.
El olor de la Ruda es
siempre muy fuerte
y muy amargo.
Con la infusión y un
trapo blanco me lavo
el cuerpo. Pero antes
de frotarme con el
trapo mojado,
digo:

“INVOCO
AL PODER
DE LA RUDA
PARA
QUE ALEJE
DE MÍ TODA
NEGATIVIDAD
Y ME
PROTEJA”.

* Fragmento del
guion de Mercedes
Azpilicueta

* Extract from the
script by Mercedes
Azpilicueta

SABOREA EL
SILENCIO
DEL FORMOL

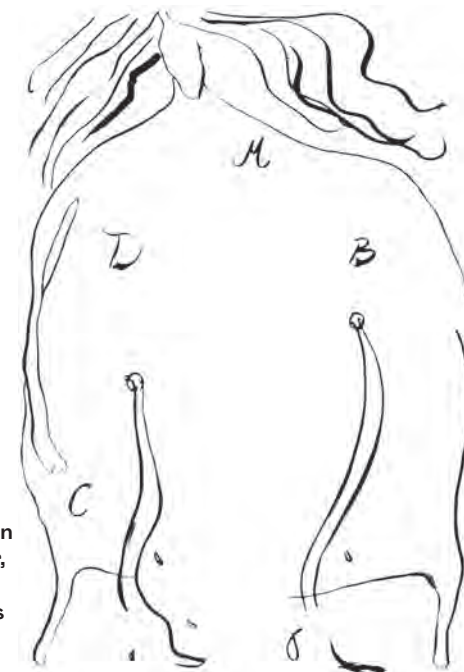
TASTE THE SILENCE
OF FORMALIN

A CABINET OF WONDERS [UN GABINETE DE MARAVILLAS]

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".

Los
gabinetes
de maravillas
—el término
designa tanto
las habitaciones
como los
muebles—
surgieron durante
el Renacimiento con
el fin de coleccionar,
estudiar y exhibir
"cosas raras, nuevas
y maravillosas".
Estos dispositivos
protocientíficos se
consideran los antepasados
de nuestros museos y
jardines botánicos.



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



CÔTÉ COUR / LADO IZQUIERDO

Los gabinetes de maravillas ofrecían una visión integral del mundo, reuniendo *naturalia* (minerales, animales y vegetales), *artificialia* (objetos artificiales), *scientífica* (instrumentos científicos) y *exótica* (plantas y animales exóticos, así como objetos antropológicos), además de cuernos de unicornio y maravillas del Nuevo Mundo. Una serie de dibujos en tinta que representan personajes grotescos se muestran en vitrinas y dan lugar a un bestiario de ángeles caídos, cíborgs, quimeras y cadáveres, inspirados tanto en la *marginalia* medieval (una serie de personajes pequeños e insolentes garabateados en los márgenes de los manuscritos por escribas burlones) como en el poema *Cadáveres* (1981) de Nestor Perlongher. El poema, que fue escrito en el autobús que llevaba a su autor al exilio en Brasil, describe crudamente, en el estilo neobarroso de Perlongher, la letanía de cadáveres que pavimentan el camino de la dictadura argentina. Al igual que los fluidos corporales, la tinta se escapa de las vitrinas para extenderse por las paredes, evadiendo los marcos de vidrio objetivantes. Mercedes también agrega toques de tinte carmín hecho de cochinilla seca, otro elemento en el comercio transatlántico.



Marginalia
2018-2019

Wonder Cabinets offered a comprehensive vision of the world, bringing together *naturalia* (minerals, animals and vegetables), *artificialia* (man-made objects), *scientífica* (scientific instruments) and *exótica* (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 Nestor Perlongher's poem *Cadáveres* (1981). Written on the bus taking him to exile in Brazil, the poem crudely describes, in Perlongher's *neo-barroso* style, the litany of corpses paving the road of the Argentinian dictatorship. Like bodily fluids, ink leaks from the cabinets to spread over the walls, escaping from the objectifying glass frames. Mercedes also added touches of carmine dye made from dried cochineal, another element in the transatlantic trade.

Nestor Perlongher,
Cadáveres, en [in] *Alambres*,
Ediciones Último Reino,
Buenos Aires, 1987

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 cuestras
En el barquillero que se obliga a hacer garrapiñada



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

(...)

Nestor Perlongher,
Cadáveres, en [in] *Alambres*,
Ediciones Último Reino,
Buenos Aires, 1987
Traducido por [Translated by]:
Mercedes Azpilicueta

NAVEGA POR EL OLOR
A PODRIDO DEL RÍO SENA
DESBORDADO

NAVIGATE
THE ROTTEN SMELL OF THE
FLOODED RIVER SEINE

A ROOM OF ONE'S OWN [UNA HABITACIÓN PROPIA]

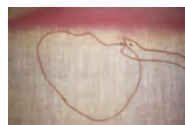


Lea Lublin,
"Dissolution dans l'eau,
Pont Marie, 17 heures"
(1978)



CÔTÉ COUR / LADO IZQUIERDO

Una serie de “tapices” de seda natural bicolor y lino bordado forman los contornos de un espacio más íntimo. Uno de ellos lleva la inscripción *À mon seul désir*, una cita de los tapices de *La Dama y el Unicornio* que Mercedes visitó en París. Están poblados de figuras claves e ingredientes que forman parte del guion. Mercedes los concibe como escenas, aunque no siguen ninguna narrativa lineal. En los últimos años, la artista ha usado tejidos bordados similares como “dispositivos mnemotécnicos” o partituras. Apareciendo como decorados o utilería en el escenario, servían en realidad como pistas para sus *performances*. El bordado y el tejido a menudo se consideran artes menores, generalmente realizadas por mujeres. Sin embargo, también ofrecen un canal clandestino de expresión y difusión, una posibilidad menor de resistencia. En una pequeña captura de pantalla de un vídeo grabado sobre Pont Marie en París, el comisario argentino Javier Villa, invitado por Mercedes, realiza su propia versión de la *performance* *Dissolution dans l'eau* de Lea Lublin (1978) donde ella sumergió en el Sena una lista de preguntas que abordan la condición de las mujeres.



Bestiario de Lengüitas - Acto I, escenas 1, 2, 3 y 4
[Bestiaire of Tonguelets, Act I, scenes 1, 2, 3 and 4]
2019



Dissolution dans l'eau [Disolución en el Agua / Dissolution in the Water]
2018-2019

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 Lady with the Unicorn* tapestries that Mercedes encountered in Paris. They are populated by key figures and ingredients from the script. Mercedes 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 a 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. On a small video screen shot over Pont Marie in Paris, Argentinian curator Javier Villa performs, on the invitation of Mercedes, his own version of Lea Lublin’s 1978 *Dissolution dans l’eau*, where she immersed a list of questions addressing women’s condition into the Seine.



thought of saying to each other, "This is just a story." A story is a story. There was no need for clarification—a need many adults considered "natural" or imperative among children—for there was no such thing as "a blind acceptance of the story as literally true." Perhaps the story has become just a story when I have become adept at consuming truth as fact. Imagination is thus equated with falsification, and I am made to believe that if, accordingly, I am not told or do not establish in so many words what is true and what is false, I or the listener may no longer be able to differentiate fancy from fact (sic). Literature and history once were/still are stories: this does not necessarily mean that the space they form is undifferentiated, but that this space can articulate on a different set of principles, one which may be said to stand outside the hierarchy of truth. On the one hand, each society has its own politics of truth. On the other hand, being truthful is being in the in-between of all things. Outside specific time, outside specialized space: "Truth enforces its own other abstentions other than itself" (T. Hak Kyung Cha).

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, quote from
"Grandma's Story", in *Woman, Native, Other*,
Indiana University Press, 1989, p.121

GUARDIANAS Y TRANSMISORAS

La verdad es cuando ya no es buenaventura. Mujer-pensamiento, Mujer-araña, griotte, habladora de historias, adivina, bruja. Si tienes paciencia para escuchar, se deleitará en relatarlo para ti. Toda una historia, una visión completa del mundo, una historia de toda la vida. La madre siempre tiene una madre. Y las Grandes Madres son recordadas como las diosas de todas las aguas, las fuentes de enfermedades y de curación, las protectoras de mujeres y de los partos. Escuchar atentamente es preservar. Pero preservar es quemar, ya que comprender significa crear.

Deja a la que está contando, *Diseuse de bonne aventure*. Deja que llame. Deja que rompa el hechizo una y otra vez y otra vez.
(T. Hak Kyung Cha)

Los primeros archivos o bibliotecas del mundo fueron los recuerdos de las mujeres. Pacientemente transmitidos de boca a oreja, de cuerpo a cuerpo, de mano a mano. En el proceso de contar historias, el acto de hablar y escuchar nos remite a realidades que van más allá de la imaginación. El discurso se ve, se escucha, se huele, se saborea y se toca. Destruye, da vida, cría. Cada mujer participa en la cadena de tutela y de transmisión. En África se dice que cada griotte que muere es una biblioteca que arde (una "biblioteca en la que los archivos no están catalogados pero sí completamente inventariados") [A. Hampate Ba]].

Traducido de [Translated from]
Trinh T. Minh-ha, "Grandma's Story",
in *Woman, Native, Other*,
Indiana University Press, 1989, p.121

INHALA EL OLOR DE
LAS TRIPAS DE LÁTEX Y
DEJA QUE CREZCA DENTRO DE TI

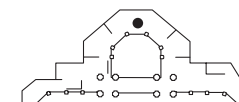
INHALE THE SMELL
OF LATEX GUTS AND
LET IT GROW INSIDE YOU

THE STAGE [EL ESCENARIO]

El látex natural se produce a partir de la savia de los árboles de hevea que crecen en Brasil. Es un material muy popular, con numerosas aplicaciones industriales, domésticas y eróticas, además de ser otro agente del comercio transatlántico y la explotación indígena.



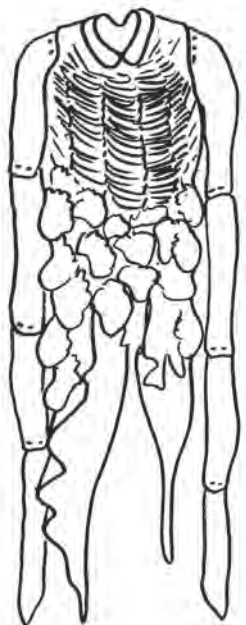
Natural latex is produced from the sap of hevea trees growing in Brazil. A very popular material with numerous industrial, domestic and erotic applications, latex is another agent of transatlantic trade and indigenous exploitation.



CÔTÉ COUR



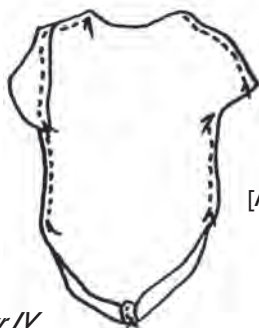
Soft Armour X
(*The Porcupine*)
[Armadura suave X
(El Puercoespín)]
2019



Soft Armour IV
(*Baroque Ghost*)
[Armadura suave IV
(Fantasma Barroco)]
2018



Soft Armour V
(*Femme-Maison*)
[Armadura suave V
(Mujer-Casa)]
2018



Soft Armour II
(*Toxic Skin*)
[Armadura suave II
(Piel Tóxica)]
2018



Soft Armour IX
(*The Nun-Louis XIV*)
[Armadura suave IX
(La Monja-Luis XIV)]
2019

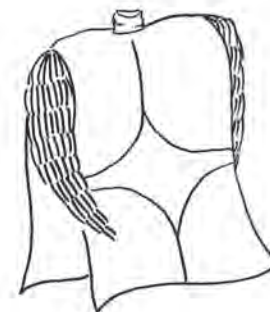
THE STAGE

EL ESCENARIO

Soft Armour VIII
(*Clochard-Crochet*)
[Armadura suave VIII
(Vagabundo
al Crochet)]
2019



Soft Armour VI (*Loving Transformer*)
[Armadura suave VI
(Transformer Amoroso)]
2018



Soft Armour VII
(*Quasimodo*)
[Armadura suave VII
(Quasimodo)]
2018



Soft Armour III
(*Micheline*)
[Armadura suave III
(Micheline)]
2018



Soft Armour I
(*El Armadillo*)
[Armadura suave I
(The Armadillo)]
2018

Todos los trajes fueron realizados en colaboración con Lucile Sauzet

[All the costumes were produced in collaboration with Lucile Sauzet]



Mercedes trabajó de cerca con la diseñadora francesa Lucile Sauzet para crear un vestuario y sus accesorios, que incluyen armaduras suaves, abrigos de cuero, pieles marchitas, máscaras misteriosas o tumores de látex. Componen una colección ambivalente de cuerpos que vacilan entre los vivos y los muertos, lo orgánico y lo inorgánico, lo protector y lo agresivo, como sugiere su título, *Soft Armours*. Sin embargo, cuando vemos que los trajes del vestuario cobran vida en los videos, la forma en que restringen grotescamente los movimientos de los artistas revela su característica esencial: el humor, una cualidad que surge de la mayoría de las obras de Mercedes. En lugar de prendas inanimadas, los diez trajes que aparecen en el escenario deben considerarse como personajes por derecho propio. Aunque carecen de un cuerpo reconocible, respiran a través del movimiento del aire y los dispositivos robóticos concebidos por programador informático Julien Jassaud. En el guion de Mercedes los protagonistas no son necesariamente humanos ni están vivos en el sentido habitual de la palabra. Por lo tanto, se nos invita a cuestionar nuestra percepción antropocéntrica del mundo e imaginar diferentes modalidades de habitarlo y relacionarnos con él.

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 tumours. They make up an ambivalent menagerie of bodies that hesitate 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: humour — a quality that springs from most of Mercedes' works. Rather than inanimate pieces of clothing, the ten costumes appearing on the Stage should be considered as 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 computer 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.

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

[Lo *drag* puede referirse a las conexiones productivas entre lo natural y lo artificial, lo animado y lo inanimado, a la ropa, las radios, el cabello, las piernas, todo lo que tiende más a establecer conexiones con otros y otras cosas que a representarlos. Lo que se hace visible en lo drag no son las personas, los individuos, los sujetos o las identidades, sino más bien los ensambles; en efecto, aquellos que no funcionan en ninguna categoría de "género / sexualidad / raza", sino en un estado de "deshacer". (...)
Al (des)hacer, lo *drag* propone imágenes en las que se puede vivir el futuro."]

Traducido de [Translated from]
Renate Lorenz, *Queer Art, A Freak Theory*, 2012, p.21,
transcript Verlag. Reprinted by
permission of transcript Verlag.

RECUERDA
EL
SABOR AMARGO DEL MATE

REMEMBER THE
BITTER TASTE
OF MATE

LE FOYER [EL VESTÍBULO]

"Echo agua
tibia sobre parte
de la yerba mate. La
dejo descansar unos 30
segundos mientras la yerba
se despierta.

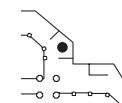
El agua tibia moja la
yerba mate y huelo
ese aroma que
me resulta tan
familiar. Tomo el
mate a través
de la bombilla.

Saboreo la
amargura, el té
verde fuerte, el
sabor de algún
lugar en las
fronteras de
una jungla.
El sabor de
las hojas
de yerba
mate".



"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
and I smell that
smell that I find
so familiar. I sip
the *mate* through
the straw. I taste the
bitterness, the strong green
tea, the taste of somewhere
in the borders of a jungle.
The taste of mate
leaves."

* Fragmento del
guion de [Extract
from the script by]
Mercedes Azpilicueta



CÔTÉ JARDIN / LADO DERECHO

En francés, la palabra *foyer* (“vestíbulo”) evoca un sentido íntimo de hogar, como también el vestíbulo de un teatro, un espacio de representación y sociabilidad donde los espectadores se reúnen durante el intermedio y al final de la obra. Aquí, se invita a los visitantes a sentarse o acostarse junto a extraños bajo un refugio de madera y escuchar una reproducción de audio, basada en el guion en proceso de *Bestiario de Lengüitas*. Es posible que se escuche la voz de Mercedes leyendo el guion, acompañada de un coro de canciones de pájaros, carcajadas, canciones populares madrileñas y cómplices parlanchines. La pieza de mobiliario fue concebida por Mercedes en colaboración con Ana Ausín, arquitecta con sede en Madrid, para fomentar la experiencia de diferentes temporalidades, las posiciones y las interacciones con el espacio de exposición, así como entre los visitantes. Debajo de un bosque de palos de madera, similares a los utilizados para los “esqueletos” que sostienen los trajes de vestuario y las pantallas en otras salas, se puede disfrutar de la posibilidad de esconderse a plena luz del día y encontrar refugio en el corazón del antiguo Palacio de Telecomunicaciones, que hoy es la sede de CentroCentro.



Bestiario de Lengüitas:
An Audio Play
[Bestiario de Lengüitas:
Una Banda de Sonido]
2019

In French, the word “foyer” evokes both an intimate sense of homeliness 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 next to strangers under a wooden shelter and listen to an audio play, based on *Bestiario de Lengüitas*’ ongoing script. You may hear Mercedes’ voice reading from the script, accompanied by a choir of bird songs, bursts of laughter, *madrileño* folk songs and chatty accomplices. The piece of furniture was conceived by Mercedes, 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. Under a forest of wooden sticks — similar to the ones used for the “skeletons” holding the costumes and the screens in other rooms — you may enjoy the possibility of hiding in plain sight and finding shelter, at the heart of the former Palace of Telecommunications, where CentroCentro is now housed.

INTRODUCCIÓN / INTRODUCTION

PREÁMBULO / PREAMBLE

LA TRAMA / THE PLOT

ACTO 1

Cigarrillos, ruda y ratones
Cigarettes, rue and mice

ACTO 2

Cadáveres, exceso, podcasts y aves
Corpses, excess, podcasts and birds

ACTO 3

La “Femme-Maison ... La Femme-Maison?
Un guion escrito por una prótesis
The “Femme-Maison”... The “Femme-Maison”?
A script written by a prosthesis

ACTO 4

La percepción sensorial
A sensory perception

ACTO 5

El trapecio volador
The flying trapeze

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 se 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»).



Rosalía de Castro, 'Dicen que
no hablan las plantas,' en [in]
En las orillas del Sar (1884)

[They Say That the Plants Do Not Speak.

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 grey,
And trembling, frozen, she sees that the frost is upon the grass.

-There are gray hairs in my head, there is frost on the lawns,
But I press on dreaming, poor, incurable somnambulist,
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.

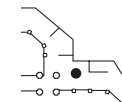
Stars and fountains and flowers, will not murmur of my dreams,
Without them, neither can one admire – nor can one live without them.]

Traducido de [Translated from]
Rosalía de Castro por/by Kate Flores

IMAGINA
EL SABOR
DE LOS HONGOS
TÓXICOS

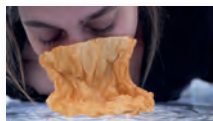
IMAGINE THE TASTE
OF TOXIC
MUSHROOMS

LES COULISSES [LAS BAMBALINAS / THE WINGS]



CÔTÉ JARDIN / LADO DERECHO

En su trabajo de edición, Mercedes abordó las imágenes como materiales coreográficos, centrándose en lo gestual, la corporalización y lo relacional. Los televisores y las pantallas acogen una comunidad de cuerpos fragmentados sin identidades sexuales o sociales claras, enredados con la materia y la arquitectura. En *Chants and Charms*, varios cantantes de coro amateurs de Madrid trasladan fragmentos del guion a melodías españolas tradicionales, desde el flamenco hasta el chotis madrileño.



Chants and Charms
[Cantos y Encantos]
2019

En *Small Gualichos* (una palabra Tehuelche que significa hechizos), se desarrollan acciones en diálogo con la arquitectura de CentroCentro. Usando accesorios de *Bestiario de Lengüitas*, los bailarines entablan una relación sinestésica con el espacio de exhibición, antes de quedarse dormidos en medio de un pequeño caos de objetos y herramientas, en el medio del escenario. Todos los videos fueron filmados durante talleres que se basan en la improvisación, la experimentación y el azar. La cámara, los micrófonos y otros dispositivos filmicos a menudo son visibles, convirtiendo el proceso de producción en una parte integral del trabajo.



We Feel Intoxicated
[Nos Sentimos Intoxicadas]
2019

In her editing work, Mercedes approached images as choreographic materials, 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 amateur Madrid-based choirs transpose fragments from the script to traditional Spanish tunes, ranging from flamenco to *chotis* madrileños.

In *Small Gualichos* (a Tehuelche word for spells), actions are performed in dialogue with CentroCentro's architecture. Using props from *Bestiario de Lengüitas*, dancers engage in a synesthetic liaison with the exhibition space, before falling asleep amidst a small chaos of objects and tools, in the middle of the Stage.

All the films were shot during workshops 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.

me siento intoxicada
nos sentimos intoxicadas
nuestros cuerpos se sienten intoxicados
nuestros cuerpos parisinos
cuerpos de turistas
cuerpos sin hogar
cuerpos queer
cuerpos europeos
cuerpos africanos
cuerpos extraños
cuerpos digitales
cuerpos latinos
cuerpos heteronormativos
cuerpos viejos
cuerpos blandos
cuerpos duros
cuerpos jóvenes
cuerpos trabajados
cuerpos de fantasía
cuerpos sucios
cuerpos sudorosos
todos estos diferentes
cuerpos individuales
se sienten intoxicados
y aun mas
empiezan a vibrar

Fragmento del guion de Mercedes Azpilicueta

i feel intoxicated
 we feel intoxicated
 our bodies feel intoxicated
 our parisian bodies
 tourists bodies
 homeless bodies
 queer bodies
 european bodies
 african bodies
 foreign bodies
 digital bodies
 latino bodies
 heteronormative bodies
 old bodies
 soft bodies
 hard bodies
 young bodies
 worked-out bodies
 fancy bodies
 dirty bodies
 sweaty bodies
 all these different
 and individual bodies
 feel intoxicated.
 and even more
 we start to vibrate



Extract from the script by
 Mercedes Azpilicueta

VISUALIZA EL OLOR
 DE LA GRANADA

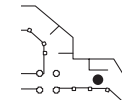
PICTURE
 THE SMELL
 OF POMEGRANATE

A CABINET OF WONDERS [UN GABINETE DE MARAVILLAS]

La
 GRANADA,
 fruto del
 inframundo en la
 mitología griega, a
 menudo se asocia también
 con la fertilidad en otras
 religiones y culturas. Aparece
 en el escudo de España, lo cual
 puede explicar su presencia
 en las baldosas de cerámica
 que decoran la escalera de
 CentroCentro. También
 aparece en el jardín de
La Dame à la Licorne
 y en el Real Jardín
 Botánico de
 Madrid.



A
 fruit
 from the
 Underworld
 in Greek
 mythology,
 POMEGRANATE is
 often associated
 with fertility in other
 religions and cultures.
 It appears on Spain's
 coat of arms, which may
 explain its presence on the
 ceramic tiles decorating
 CentroCentro's staircase.
 It also appears in *La Dame
 à la Licorne*'s garden
 and in the Royal
 Botanical Garden
 in Madrid.



CÔTÉ JARDIN / LADO DERECHO

Mercedes tiene interés en reactivar dispositivos de conocimiento protocientíficos que han caído en desuso, como el bestiario, que inspiró directamente la serie de dibujos presentados en esta sala. Los primeros bestiarios reunieron representaciones de animales reales y fantásticos. Sin embargo, su precisión científica creció a la par con el progreso del imperialismo europeo y la explotación del Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII. Los sabios y misioneros europeos deambularon por América para catalogar la flora y la fauna y conocer la sabiduría indígena, extrayendo lo que pudiera servir a sus intereses mientras destruían lo que consideraban malvado. El historiador Samir Boumediene describe la circulación de plantas medicinales entre Europa y América como un proceso de transformación recíproca, que afectó profundamente las relaciones de poder y las formas de vida a ambas orillas del Atlántico. Muchas de estas plantas, como el tabaco, juegan un papel importante en el guion de Mercedes. Para la exposición, retomó algunas de sus trayectorias, que resuenan en sus propios itinerarios artísticos.



Marginalia
2018-2019

Mercedes is keen on reactivating proto-scientific knowledge devices that are no longer in use, such as the bestiary, which directly inspired the series of drawings presented in this room. The first bestiaries brought together depictions of real and fantastic animals. However, their scientific accuracy grew in parallel to 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, which profoundly affected power relations and forms of life on both sides of the Atlantic. Many of these plants, such as tobacco, play an important role in Mercedes' script. For the exhibition, she retraced some of their trajectories, which resonate with her own artistic itineraries.

sus qui ne se voient pas. La conception de l'efficacité thérapeutique engage ainsi une interprétation du pouvoir invisible des plantes, indissociable de l'interprétation des causes, elles aussi invisibles, de la maladie.

Le naturel, le surnaturel et la conquête de l'invisible en Europe

Les conflits liés à l'usage des plantes médicinales en Amérique se nouent autour de ce rapport à l'invisible, et sont inséparables des évolutions connues par le savoir européen entre le XV^e et le XVIII^e siècle. L'invisible est en effet un enjeu majeur de l'histoire interne de la médecine savante européenne, tiraillée entre galénisme, paracelsisme, physiologie mécaniste, etc. Mais il est aussi un paramètre essentiel de ses rapports externes avec les médecines non savantes et avec la théologie.

Avant d'arriver en Amérique, les représentants de la médecine officielle font face, en Europe, à une galaxie d'empiriques et de guérisseurs, tels que les *curanderos* en Espagne. Parfois empreinte d'éléments issus de la théorie des humeurs et du christianisme, l'activité de ces derniers repose sur diverses techniques permettant de mobiliser les forces occultes – influence des astres, volonté d'esprits ou de personnes défunes. Elle tourne principalement autour de l'usage des plantes, de la prédiction du futur, de rites destinés à faire tomber la pluie et de la divination des maladies. Le caractère extraordinaire de ces pratiques confère un statut particulier aux guérisseurs. Ils sont reconnus comme les détenteurs d'un don de vision et de prophétie qui leur permet à la fois de soigner les maléfices et de les jeter par un simple regard, grâce au « mauvais œil » dont ils sont porteurs.

Le rapport de la médecine savante à l'égard de ces pratiques est inséparable de ses liens à la théologie. Au croisement de la scolastique aristotélicienne et du christianisme médiéval, s'élabore en effet une mise en ordre du monde, qui trace les frontières du visible et de l'invisible, du connu et de l'inconnaissable. Ce partage du réel repose sur la distinction entre deux domaines: le naturel et le surnaturel. Le naturel est le domaine des phénomènes réguliers, obéissant aux lois de la causalité. Le surnaturel est le domaine de

Samir Boumediene, *La colonisation du savoir. Une histoire des plantes médicinales du "Nouveau Monde" (1492-1750)*, Les éditions des mondes à faire, Vaulx-en-Velin, 2016, p.324.

LO NATURAL, LO SOBRENATURAL Y LA CONQUISTA DE LO INVISIBLE EN EUROPA

Los conflictos vinculados al uso de plantas medicinales en América se establecen en torno a esa relación con lo invisible, y son inseparables de las evoluciones conocidas por el saber europeo ente los siglos XV y XVIII. Lo invisible es, en efecto, un desafío mayor de la historia interna de la medicina culta europea (...) Pero también es un parámetro esencial de sus relaciones externas con las medicinas no cultas y con la Teología. Antes de llegar a América, los representantes de la medicina oficial se enfrentan, en Europa, a una galaxia de empiricos y sanadores, como los *curanderos* [en español en original] en España. (...) [L]a actividad de estos últimos se basa en diferentes técnicas que permiten movilizar a las fuerzas ocultas –influencia de los astros, voluntad de los espíritus o de personas difuntas.

Se centra principalmente en el uso de las plantas, en la predicción del futuro, en los ritos destinados a hacer llover y a la adivinación de las enfermedades. El carácter extraordinario de estas prácticas confiere un estatus particular a los sanadores. Se les reconoce como detentores del don de la visión y de la profecía, lo cual les permite, a la vez, curar los maleficios y eliminarlos con una sola mirada, gracias al “mal de ojo” del que son portadores.

La relación de la medicina culta respecto a estas prácticas es inseparable de sus vínculos con la Teología. Con el crecimiento de la Escolástica aristotélica y del cristianismo medieval se produce una ordenación del mundo que traza las fronteras de lo visible y lo invisible, de lo conocido y lo incognoscible. Este reparto de lo real reposa en la distinción entre dos territorios: lo natural y lo sobrenatural.

THE NATURAL, THE SUPERNATURAL AND THE CONQUEST OF THE INVISIBLE IN EUROPE

The conflicts linked to the use of medicinal plants in America revolve around their relationship with the invisible, and are inseparable from the development of European knowledge between the 15th and 18th centuries. The invisible constitutes, in fact, a greater challenge within the internal history of learned European medicine (...) However, it is also a key parameter in the external relations of learned European medicine with non-cultivated medical systems and Theology. Before arriving in America, the representatives of official medical science faced, in Europe, a galaxy of empiricists and healers, such as *curanderos* in Spain. (...) [T]heir activity was based on a range of techniques mobilising hidden forces – the influence of heavenly bodies and the will of the spirits and the dead. It centred on the use of plants, on telling the future, on rites aimed at making it rain and the divination of disease. The extraordinary nature of these practices conferred a unique status to healers. They were seen as having the gift of vision and prophecy, which allowed them, in turn, to heal hexes and drive them away just by casting their “evil eye” on those afflicted.

The relationship between cultivated medicine and these practices is inseparable from their links to Theology. As Aristotelian scholasticism and medieval Christianity grew, the world was arranged in such a way that the visible and the invisible, the known and the unknowable, were kept separate. This organisation of reality was based on the differentiation of two territories: the natural and the supernatural.

Traducido de [Translated from]
Samir Boumediene, *La colonisation
du savoir. Une histoire des plantes
médicinales du “Nouveau Monde”
(1492-1750)*, Les éditions des mondes
à faire, Vaulx-en-Velin, 2016, p.324.





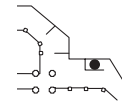
COLOR HUELE EL
DE LA COCHINILLA
SMELL THE COLOUR
OF
COCHINEAL

THE GARDEN [EL JARDÍN]

Existen más de 8.000 especies de cochinilla, un insecto que los jardineros consideran un parásito. Los aztecas, incas y mayas usaban cochinillas secas para producir tintes rojos carmín, y los conquistadores españoles lo introdujeron a España en el siglo XVII. Un siglo después la industria del tinte se había convertido en la tercera fuente de ingresos de las colonias españolas, después del oro y la plata.



There exist more than 8.000 species of cochineal, an insect that gardeners consider a parasite. Aztecs, Incas and Mayas used dried cochineals to produce carmine red dye. Spanish Conquistadors introduced it to Spain in the 17th century. A century later, the dye industry had become the third source of revenue from the Spanish colonies, after gold and silver.



CÔTÉ JARDIN / LADO DERECHO

El Real Jardín Botánico de Madrid se inauguró en 1775 y se benefició de varias expediciones científicas realizadas por todo el imperio colonial español en América. Hoy, sus colecciones incluyen 90.000 plantas y flores y 1.500 árboles. *Mama's Casting a Spell* sigue una serie de gestos extraños realizados por bailarinas a lo largo de todo el jardín y sus invernaderos de cristal. Interactúan sensualmente con las hojas, la corteza y los pétalos, traspasando los límites establecidos para separar a los visitantes de las colecciones del museo y a los seres humanos de las plantas. Estas visiones exuberantes se cruzan con escenas de un taller dirigido por Ana Roquero, experta en plantas de tintura, en su estudio y jardín privados. Ana instruye a Mercedes sobre la producción de tinte de cochinilla. Las cajas de plástico, tazas de flores y otros objetos domésticos contrastan con las plantas exóticas del Jardín Botánico. Sin embargo, ambas situaciones se relacionan con la domesticación de la naturaleza y el papel que juegan las plantas (¿involuntariamente?) en las economías globales del conocimiento.



*Mama's
Casting a Spell*
[Mamá está
Lanzando un
Hechizo]
2019

The Royal Botanical Garden of Madrid was founded in 1775, and benefited from several scientific expeditions conducted across the Spanish colonial empire in America. Today, its collections include 90,000 plants and flowers and 1,500 trees. *Mama's Casting A Spell* follows a series of uncanny gestures performed by dancers throughout the garden and its glass houses. They sensually interact with leaves, bark and petals, trespassing 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. She is instructing Mercedes 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.







ESCUCHA EL COLOR
DE
LA
LAVANDA

LISTEN
TO THE COLOUR
OF LAVENDER

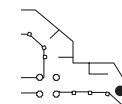
THE BOUDOIR [EL TOCADOR]

"El aceite
de lavanda
me calma.
Todas las primaveras,
cuando las lavandas
florecían, las
cortábamos para
hacer bolsitas
perfumadas
de lavanda.
Cerrábamos
las bolsitas con
una gruesa cinta
morada o lila. No
hace mucho encontré
un buen aceite
esencial de lavanda en
un mercado de Milán.
Usé todo el pequeño
frasco durante mi
estancia en Buenos
Aires el diciembre
pasado, como perfume,
pero también como
antídoto contra el
estrés emocional
y la ansiedad".

* Fragmento del
guion de [Extract
from the script by]
Mercedes Azpilicueta



"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."



CÔTÉ JARDIN / LADO DERECHO

Los personajes del guion de Mercedes participan activamente en actos de contaminación, interrupción y caos: gestos excesivos pero ineficientes sin fines productivos, excepto, tal vez, el de invitarnos a una especie de “peste danzante”. En 1518, una mujer comenzó a bailar fervientemente en las calles de Estrasburgo hasta que 400 cuerpos estallaron en una *chora* que duró un mes entero. El evento fue representado en varios grabados e iluminaciones. La causa de la epidemia sigue sin estar clara, aunque una de las teorías tiene que ver con los efectos psicoactivos de los hongos de ergot, un moho que puede aparecer en el pan. Un grupo de mujeres rebeldes que salen de sus hogares para infectar a la ciudad con una danza incontenible; un hongo tóxico que desata disturbios sociales; e imágenes medievales: estos son todos los ingredientes que se elaboran en el guion de Mercedes. *Marginalia*, los personajes pequeños y grotescos garabateados en los márgenes de los manuscritos medievales, y las curanderas, *meijas* y otras brujas benévolas son los antepasados de las figuras que aparecen en el empapelado y la banda sonora de esta sala.



Pieles de látex y tubos
[Latex skins and pipes]
2019



Mille-fleurs dans le Boudoir
[Mille-fleurs en el Tocador]
2018-2019

A Secret Message from the Underworld
[Un Mensaje Secreto desde el Inframundo]
2019

The characters in Mercedes' script 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 woman began to dance in a frenzy in the streets of Strasbourg until 400 bodies erupted in a *chora* that lasted for an entire month. The event was depicted in several engravings and illuminations. The cause of the epidemic remains unclear, although some have blamed the psychoactive effects of *ergot fungi*, a kind of bread mold. A group of unruly women exiting their households to infect the city with an irrepressible dance mania; a toxic mushroom unleashing social unrest; and medieval imagery: these are all ingredients brewing in Mercedes' script. *Marginalia*, the small, grotesque characters scribbled in the margins of medieval manuscripts, and the *curanderas*, *meijas* and other positive witches are the ancestors to the figures who appear through the wallpaper and soundtrack presented in this room.

lenguas vivas	
lamiendo muertos	live tongues
lenguas	licking dead
	tongues
llevando	
todos los sentidos	taking
a través del barro	all senses
la vergüenza y el infierno	through mud
lenguas menguantes	shame and hell
como calcetines pegajosos	
lenguas olorientas	tongues waning
lenguas muertas	like sticky socks
lenguas con hongos	smelly tongues
	dead tongues
algo se está quemando	fungus tongues
puedes oler?	
	something is burning
	can you smell?



MERCEDES AZPILICUETA

(nacida en La Plata, Argentina en 1981, vive y trabaja en Ámsterdam y Buenos Aires)

La práctica artística de Mercedes Azpilicueta reúne a personajes del pasado y del presente, que se manifiestan en sus obras como voces, formas, textos, huellas y recuerdos. Azpilicueta se autodenomina como una “investigadora deshonesta” que navega a través de múltiples referencias y campos de conocimiento, desde la Historia del Arte hasta la música popular, la literatura y la cultura callejera, enamorándose de figuras y trayectorias disidentes. Conocida principalmente por sus *performances* y videos, Azpilicueta recientemente comenzó a explorar las posibilidades teatrales de la escultura y la instalación. *Bestiario de Lengüitas* es su primera exposición individual de gran formato en Europa, después de llevar a cabo *Cuerpos Pájaros* en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en 2018. Entre sus próximas exposiciones están *Positions 5* en el Van Abbemuseum (Eindhoven) (noviembre de 2019 - marzo de 2020) y otras dos versiones de *Bestiario de Lengüitas* en Museion Bozen-Bolzano y CAC Brétigny en 2020.

MERCEDES AZPILICUETA

(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 into 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. Forthcoming exhibitions include: *Positions 5* at Van Abbemuseum, Eindhoven (Nov. 2019 - March 2020) and two other versions of *Bestiario de Lengüitas* at Museion Bozen-Bolzano and CAC Brétigny in 2020.

VIRGINIE BOBIN

desarrolla proyectos curatoriales colaborativos que toman la forma de exposiciones, publicaciones, seminarios y escritos. Hasta 2018, fue directora de programas de Villa Vassilieff, un centro de arte, investigación y residencias que ella misma cofundó en 2016. Anteriormente, trabajó para Bétonsalon-Center for Art and Research y Witte de With Center for Contemporary Art (Rotterdam), Manifesta Journal, Les Laboratoires d'Aubervilliers y Performa, la Bienal de Artes Performáticas de Nueva York. En 2018, comenzó una investigación en torno a los intereses políticos de la traducción, en el marco de un programa práctico de doctorado en Investigación artística de la Akademie der bildenden Künste (Viena). Paralelamente, fundó junto con Victorine Grataloup la organización sin ánimo de lucro QALQALAH, una plataforma futura para intercambios artísticos, investigaciones y traducciones. Ha desarrollado proyectos curatoriales independientes en instituciones como el e-flux space y Tabakalera.

VIRGINIE BOBIN

works at the crossroads of research, curatorial and editorial practices, pedagogy and translation. Until 2018, she was Head of Programs at Villa Vassilieff, a centre for art, research and residencies, which she co-created in 2016. Previously, she worked for Bétonsalon - Center for Art and Research, Witte de With Center for Contemporary Art (Rotterdam), Manifesta Journal, Les Laboratoires d'Aubervilliers and Performa, the New York Biennial for Performing Arts. In 2018, Virginie Bobin started a practice-based research around the political stakes of translation, in the context of the PhD-in-practice program in Artistic Research at the Akademie der bildenden Künste (Vienna). In parallel, she cofounded, with Victorine Grataloup, the non-profit organization QALQALAH, a future platform for artistic exchanges, research and translation. Her independent curatorial projects have taken place internationally, in such institutions as e-flux space or Tabakalera.

BESTIARIO DE LENGÜITAS
[BESTIAIRE OF TONGUELETS]
MERCEDES AZPILICUETA

4 de octubre 2019 –
19 de enero de 2020
4th October 2019 –
19th January 2020

Organiza y produce /
Coordination and
Production
CENTROCENTRO

Comisaria / Curator
VIRGINIE BOBIN

Diseño gráfico /
Graphic Design
VANINA SCOLAVINO
Montaje / Setting up
SANTIAGO SANTIAGO
Montaje audiovisual /
Audiovisual Display
SALAS AV
Iluminación / Lighting
INTERVENTO
Transporte / Transport
INTEART
Seguro
HISCOX

Coproducción junto con/
Coproduced by

CAC Brétigny

MUSEION

Con el apoyo de /
supported by

M
mondriaan
fonds

CENTROCENTRO

 MADRID

Principales colaboradores son [The main collaborators include]: LUCILE SAUZET (vestuario / costumes), ANA AUSÍN (mobiliario / furniture) y / and VANINA SCOLAVINO (diseño gráfico / graphic design) Así también como [as well as] LAURA FERNÁNDEZ ANTOLÍN (asistencia en producción / production assistance), FEDERICO GARCÍA MONFORT (sonido / sound), HÉLÈNE HARDER (vídeo / video), JULIEN JASSAUD (programación y robótica / computer programming and robotics), EMMANUELLE LAFON (performance), QUIELA NUC (vídeo / video), ANA ROQUERO (investigación / research), PAULINE SIMON (performance), JAVIER VILLA (investigación y performance / research and performance), TIAGO WORM TIRONE (sonido / sound), estudiantes del [students from the] *Master Projets Culturels et Artistiques and Scènes du Monde (Université Paris 8)* y del [and from the] Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual (Universidad de Castilla-La Mancha y Museo Reina Sofía); y participantes de distintas escuelas corales de Madrid [and participants from different choral schools in Madrid].

Concepto de edición y textos de la publicación [Editorial concept and texts]: VIRGINIE BOBIN
Textos y citas adicionales por [Additional texts and quotes by] MERCEDES AZPILICUETA, SAMIR BOUMEDIENE, ROSALIA CASTRO, RENATE LORENZ, TRINH T. MINH-HA y/and NESTOR PERLONGHER

Mercedes Azpilicueta y Virginie Bobin agradecen de manera especial a todos los colaboradores y amigos que han contribuido en este proyecto [Mercedes Azpilicueta and Virginie Bobin warmly thank all the collaborators and friends who contributed to the project] and/y:

El equipo de [the entire team at] CentroCentro, y en especial a [with very special thanks to] SOLEDAD GUTIÉRREZ, ÁNGEL GUTIERREZ, AMALIA ALONSO, ALEXANDRA BLANCH e/ and IRENE POMAR; Museion (LETIZIA RAGAGLIA, FRIDA CARAZZATO) y/and CAC Brétigny (CÉLINE POULIN); así como a [as well as] Villa Vassilieff - Pernod Ricard Fellowship y el [and the] Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Esta exposición no habría sido posible sin el amor y el apoyo de [This exhibition would not have been possible without the love and support of] OHAD, BACHIR y/and NOUR.



BESTIARIO DE LENGÜITAS
[BESTIAIRE OF TONGUELETS]
MERCEDES AZPILICUETA

4 de octubre 2019 –
19 de enero de 2020
4th October 2019 –
19th January 2020

Plaza de Cibeles, 1.
28014. Madrid
Tel. +34 914 800 008.
Martes - Domingo, 10 - 20 h.
info@centrocentro.org
www.centrocentro.org



CENTROCENTRO



MADRID