

**Mercedes Azpillicueta** Susana Vargas Cervantes

*This is not a traditional text about Mercedes Azpilicueta's work. It is not, because her work is not. Azpilicueta definitely and often uses media that traditionally have been inscribed for female artists: text, textiles, embroidery, to name a few. But her work uses them to re-imagine a history of what could have been, were there no normative genders and sexualities. Like Anne Marie Jehle, Azpilicueta's work is centered on notions of home and women's expectations. Challenging traditional roles for women in history, longing for a home for women's bodies. This text is an interweaving, by means of quotations, of different selves from women who have been re-inscribing history. Women whose histories Azpilicueta has transformed through her work; women who have explained Azpilicueta's work; women who have contributed to making her the artist she is now. Her own voice and Jehle's. Both have tried to make an "I" into a "We." In this text, the voices of all these women come together. It may appear dissonant because even one I is never unified, there is the I that comes out with You, in this place, and the I that comes out in relation to another person in another place. It may appear brittle, because re-writing history is just that. This text is an ode to their work, it is trying to do the same thing that Azpilicueta does: it is saying at the same time that it is doing. That is, this text is using the languages and methodologies that Azpilicueta and Jehle used in their own work.*

"What would happen if we approached time in 'drag' and 'migrated' through history in that way?"<sup>2</sup> "The historian who understands how the past flashes up, how the past is not past, but continues in the present, is one who understands 'the time of the now' as 'shot through with chips of Messianic time.'"<sup>3</sup> "[Walter] Benjamin's emphatically non-secular reference here does not rely on an ideal future to come, but rather on the interruptive force of the past on a present that effaces all qualitative differences through its homogenizing effect."<sup>4</sup>

"[Jehle is an] object artist, installation artist, draftsman, photographer, painter."<sup>5</sup> "Ideas of home and, in an extended sense,

homeland are central to Anne Marie Jehle's practice—they provide a structural context within which she operates. Addressing expectations of women in a strictly Catholic, Alemannic environment of the 1970s and 1980s, Jehle criticizes patriarchal symbols of everyday life and patriotism from a decidedly political and feminist position.”<sup>6</sup>



Anne Marie Jehle's home / Haus, Carinagasse 33, Feldkirch, abandoned in / verlassen 1989.  
Photo: Bernd Blöb with / mit Nikolaus Walter, 2001

“The process of introducing a philosophy and epistemology that questions patriarchal and socioracial thinking continues to be an intellectual and political challenge. . . . Feminism and feminists have disrupted epistemic territories . . . Where are the women? And, increasingly, which women? . . . Why are they and how are they? . . . What to do to change that situation? Which, without a doubt, projects the commitment to unite theoretical explanation with political action to contribute to changing a lacerating reality for the majority of women in the world.”<sup>7</sup>  
“How do I understand the freedom of personality?”<sup>8</sup>

“The words ‘text’ and ‘textile’ are both derived from the Latin word ‘texere,’ i.e. weaving or braiding. Initially it was a medium that, to Azpilicueta, embodied the economy of the household: textiles as an emancipatory means, as implemented by her mother and many other women with her. Today she uses textiles as a medium for making the invisible characters behind history visible.”<sup>9</sup> “Azpilicueta is a visual and performance artist. . . . Through associations and fiction, Azpilicueta's work combines different characters from past and present, who manifest themselves as voices, shapes, texts, clues, and memories.”<sup>10</sup>

“Jehle often made use of the possibilities of the comic and satirical, for example in the wall ensembles *perfect* (n.d.) and *erfolgreich* [Successful] (1977) in the form of red crocheted writing. *Ich bin daheim* [I Am at Home] (n.d.), in contrast, depicts a self-portrait in the black of the canvas rendered in Kurrent script, that was already outdated at that time. These three wall pieces not only bespeak a sarcastic and melancholy examination of aspects of everyday life and the private sphere, but also, in the subtext, demonstrate the ambivalence of an existence as a female artist.”<sup>11</sup> “Her artistic work evolved from the late 1960s to the 1980s at a time when female artists were hardly heeded or accepted.”<sup>12</sup>

“Let's go and get them! We can't wait, not a day, not an hour!”<sup>13</sup>  
“On 30 June 1917 a chanting and roaring militant group of working-class women from Amsterdam's Jordaan neighbourhood moved in the direction of a large supply of potatoes. . . . The actions of these women. . . . would become known as the Potato Riots of 1917. The uprising exposed the inequality of food distribution in the city during the First World War, and resulted in the city council finally acknowledging the shortage of food in the poorer, isolated working-class neighbourhoods.”<sup>14</sup>

“*Potatoes, Riots and Other Imaginaries* (2021) aims to visualize the uprising movements initiated and led by women from the working-class neighbourhoods of Amsterdam . . . in protests called the *Jordaanoproer* [Jordaan riot] (1934) and the earlier *Aardappeloproer* [Potato riot] (1917).”<sup>15</sup>

“The narratives that tell the story of these two particular, yet largely unknown, protests, pay homage to women’s rights, informal and spontaneous communication such as songs, rumours, gossip, and rebellious imaginaries. In revisiting the Jordaan protests, [I] dismantle and fictionalize the way they have been historicized and bring them to life in a revived, joyful, and provocative way.”<sup>16</sup> “I press on Butler’s ‘critical promise of fantasy’ as a means to explore beyond the possible, to make an argument for the political force of fantasy in all its psychic complexity as a necessary site for sexual fantasies, political fantasies, and utopian fantasies of futurity, survival, and pleasure.”<sup>17</sup>

“[Jehle’s] work is often obsessive, playful, and sharp-tongued.”<sup>18</sup> “Jehle worked from the peripheries of Vorarlberg and Liechtenstein, but increasingly retreated into her own *home*, subsequently transforming it into a sort of inhabited *Gesamtkunstwerk* [total work of art].”<sup>19</sup>

“[Similarly] Azpilicueta roots her writing [and much of her artistic practice] in the necessity to rethink our relationship to place, *home*, or dwelling, by detaching it from a geographical location and anchoring it in the *body* as a porous site of desire.”<sup>20</sup>

“The idea of *home* rather refers to a sense of community. . . . Could we create a sense of belonging detached from a specific location, a home characterized by ambivalence, fluidity, multiplicity, the mixture of values, dispersion, contradictions as well as absences? Could we foment such *bodies-homes*, sensitive, multiple, and fragmented, capable of thinking themselves as and in communities?”<sup>21</sup>

“It is not just that this or that *body* is bound up in a network of relations, but that the boundary both contains and relates; the body, perhaps precisely by virtue of its boundaries, is differentiated from and exposed to a material and social world that makes its own life and action possible.”<sup>22</sup> “In other words, the body is exposed to socially and politically articulated forces as well as to claims of sociality—including language, work and desire—that make possible the body’s persisting and flourishing.”<sup>23</sup>

“That there aren’t as many famous women as men recognized in art history is no accident. . . . Professional training, such as life-drawing classes, were routinely unavailable to a woman artist due to its perceived impropriety. She was blocked from most opportunities to study, exhibit or earn patronage—in short, to do the things that [male] artists do.”<sup>24</sup> “During her lifetime, Jehle remained largely unnoticed, leaving behind a remarkably fresh and trenchant legacy of more than 1,600 works.”<sup>25</sup>



Anne Marie Jehle's home / Haus, Carinagasse 33, Feldkirch, abandoned in / verlassen 1989.  
Photo: Bernd Blöb with / mit Nikolaus Walter, 2001

“*Bestiario de Lengüitas* [Bestiary of Tonguelets] (2021) finds inspiration in proto-scientific knowledge devices, blending European medieval imaginaries with Latin American cosmologies; and bringing together witches, goddesses, and muses from both sides of the Atlantic. The protagonists (be they living or dead; existing or fictive; humans, prostheses, animals, demons, or plants) converse in a polyphony of languages and voices that obfuscate straight narratives.”<sup>26</sup> “To the trained eye, *latinidad*, that ambiguous ethnic category that eludes binary racial registers, can be visually captured not in skin tone or phenotype, but in the reading of gesture.”<sup>27</sup>

“Gestures emphasize the mobile spaces of interpretation between actions and meaning. Gestures hang and fall; they register the kinetic effort of communication. Even when done in private, gestures are always relational; they form connections between different parts of our bodies; they cite other gestures; they extend the reach of the self into the space between us; they bring into being the possibility of a ‘we.’”<sup>28</sup>



Potato revolt and hunger riots / Kartoffel- und Hungerrevolten, Amsterdam, 1917.  
Nationaal Archief, Collectie Spaarnestadt, Het Leven, Photo: August F. W. Vogt

“*Bondage of Passions* offers a speculative vision of Catalina de Erauso, the so-called Lieutenant Nun. In the early 1600s, Erauso escaped convent life in the Basque Country and travelled to the New World, where s/he lived under several male identities and became a ruthless conquistador at the service of the Spanish Empire, obtaining the Pope’s blessing to pursue life as a man.”<sup>29</sup> “I was born Doña Catalina de Erauso in the town of San Sebastián, Guipúzcoa, in the year 1585.”<sup>30</sup> “To feel at home, every day I spend around two to three hours underground.”<sup>31</sup> “I sat down as a cabin boy in a galleon belonging to Captain Esteban Eguiño, my uncle, my mother’s first cousin, who now lives in San Sebastián, and I embarked and left Sanlúcar, Holy Monday, in the year 1603.”<sup>32</sup> “I began to walk along the entire coast of the sea, going through great hardships and lack of water,

which I did not find in everything around there.”<sup>33</sup> “The only thing that comes to my mind for now is writing. I write as I ride this underground that turns my life into a bit of joyful hell.”<sup>34</sup> “More than five hundred years [since the Spanish Colonization] have passed and the ‘facts,’ without primary sources to consult, so full of speculation and contradictions, seem like science fiction stories. But the emotions are different, after five hundred years, they are more alive and feel more real than the supposed facts. Were it not for the resentment taught, apprehended, and circulating through the body of the nation (following Sarah Ahmed’s model of affective emotions), I would feel that colonization is a science fiction story.”<sup>35</sup>



Harbingers of the potatoe riots / Vorböten des Kartoffelaufstandes, Amsterdam, 1917.  
Nationaal Archief, Collectie Spaarnestadt, Het Leven, Fotograaf obekend

“The narratives of Erauso’s life focus, like those of [the conquistador Hernan] Cortés, on a masculinity that implies exercising violence as one takes away the honour of the country. However, Erauso is condemned more for his cruelty against the Indians than Cortés, and the narratives of his personal and romantic life, according to Sherry Velasco, interpret his desire for women in an ambivalent way. This is precisely the fact that brings me back from science fiction to the present. Since the seventeenth century, the threat of same-sex desire has been terrifying for the heteropatriarchy.”<sup>36</sup>

“Larger than life and always on the move, Erauso adopted no less than five names and claimed many more lives before compiling their adventures into a memoir that is the stuff of legend.”<sup>37</sup> “That in the year 1645, [Pedro de Ursúa] being a layman . . . saw and met . . . Doña Catalina de Erauso—who was then called Don Antonio de Erauso . . . that he was dressed like a man, and that he was carrying a sword and dagger with silver trimmings, and it seems to him that he was then about fifty years old . . . with a few hairs for a moustache.”<sup>38</sup> “Erauso’s voyages are represented by Azpilicueta in the main tapestry.”<sup>39</sup> “[This tapestry] imitates Japanese folding screens—often used to undress and dress behind—that found their way to Spain via Mexico.”<sup>40</sup> “Woven on a Jacquard loom, this large-scale textile work has the hallucinatory quality of dreams, offering viewers a rare glimpse into the fears and desires of a contested figure that resists categorisation.”<sup>41</sup>

“The introduction of surreal gestures is a mechanism I borrow from fantastic literature, trying to unpack the strange within the ‘familiar’ or—in other words—the uncanny from what we have already been told.”<sup>42</sup> “If it is true that gestures signal the potentialities of our body, they also make public the imprint of our past.”<sup>43</sup> “By weaving the historical facts and untold stories with current day grass-roots feminist initiatives, I aim the work I develop to embody the trans-historical, revolutionary, and solidary character that is at the base of such uprisings.”<sup>44</sup> “I’m at home. J.”<sup>45</sup>

“[If] any of us are to survive, to flourish, even to attempt to lead a good life, it will be a life lived with others—a life that is no life without those others. I will not lose this ‘I’ who I am under such conditions; rather, if I am lucky, and the world is right, whoever I am will be steadily sustained and transformed by my connections with others, the forms of contact by which I am altered and sustained.”<sup>46</sup>

“This ‘I’ requires a ‘you’ in order to survive and to flourish. Yet, both the ‘I’ and the ‘you’ require a sustaining world.”<sup>47</sup>

“We do not have to love one another to engage in meaningful solidarity. . . . We can always fall apart, which is why we struggle to stay together.”<sup>48</sup>

Susana Vargas Cervantes<sup>49</sup>

1. "Quoting is putting a face to an idea and building genealogies. Citing another woman from whom we have learned is an ethical and political position, since the thoughts and philosophies of women have been made invisible throughout history." Yunuen Díaz, *Barro y Arroz. Tierra, cocina y resistencia* (Mexico City: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura; Cuernavaca, Mexico: Proyecto Siqueiros: Sala de Arte Público—La Tallera, 2022), 21. My thanks to Baby Solis for bringing this quote to my attention; the present author's translation.
2. Renate Lorenz, *Queer Art, A Freak Theory* (Bielefeld: Transcript Verlag, 2012), 109; cited in Dagmar Dirkx, "Tremors Through Time," in *Prix de Rome 2021*, exh. cat., Amsterdam: Stedelijk Museum (Prinsenbeek: Jap Sam Books, 2021), 62.
3. Walter Benjamin, *Illuminations*, Hannah Arendt, ed., trans. H. Zohn (New York: Schocken Books, 1968), cited in Judith Butler, *Frames of War* (New York: Verso, 2009), 134.
4. Ibid.
5. "Biographie," <https://www.annemariejehle.li>, last accessed May 20, 2022.
6. What, How & for Whom / WHW (Ivet Curlin, Nataša Ilić and Sabina Sabolović), ... *von Brot, Wein, Autos, Sicherheit und Frieden* Vienna: Kunsthalle Wien, exh. brochure, 66, [https://kunsthallewien.at/101/wp-content/uploads/2020/01/Booklet\\_of-bread-wine\\_EN.pdf?x93002](https://kunsthallewien.at/101/wp-content/uploads/2020/01/Booklet_of-bread-wine_EN.pdf?x93002), last accessed May 20, 2022.
7. Ana Silvia Monzón, "Mujeres, género y migración: una perspectiva crítica desde el feminismo," in *Feminismos, pensamiento crítico y propuestas alternativas en América Latina*, Monserrat Sagot, ed., (Buenos Aires: CLACSO, 2017), 80; the present author's translation.
8. A.M. Jehle, Annemarie Jehle Foundation, ed., (Hohenems: Bucher Verlag, 2007), 32.
9. Dirkx, *Tremors Through Time*, p. 64.
10. Ibid., p. 54.
11. "Anne Marie Jehle: From the collection," <https://kunstmuseum.li/?page=2108&aid=444&jahr=&monat=&art=future&lan=en>, last accessed May 20, 2022.
12. Ibid.
13. Mieke Krijger, "Het Aardappelproer in 1917. Kroniek van een oproer," in *Armamentaria. Jaarboek van het Legermuseum*, 2014, 54–75, cited in Dirkx, *Tremors Through Time*, 56.
14. Dirkx, *Tremors Through Time*, 56.
15. Ibid.
16. Ibid.
17. Juana María Rodríguez, *Sexual Futures, Queer Gestures, and Other Latina Longings* (New York: New York University Press, 2014), 26..
18. ... *von Brot, Wein, Autos, Sicherheit und Frieden*, 66.
19. Ibid., 67, the present author's italics.
20. Virginie Bobin, *Bestiario de Lengüitas/Bestiary of Tonguelets*, Brétigny-sur-Orge, France: CAC, 2021, p. 16; [https://www.cacbretigny.com/en/file/186/inline/CACBrétigny\\_Bestiario%20de%20Lenguitas\\_DIG-1.pdf](https://www.cacbretigny.com/en/file/186/inline/CACBrétigny_Bestiario%20de%20Lenguitas_DIG-1.pdf), last accessed May 20, 2022.
21. Azpilicueta's poem cited in *Bestiario de Lengüitas/Bestiary of Tonguelets*, 17, trans. V. Bobin, the present author's italics.
22. Judith Butler, *The Force of Nonviolence* (London: Verso, 2020), 184.
23. Butler, *Frames of War*, 3.
24. Vanessa Thill, "Inside the Effort to Write Women into Art History," <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-inside-effort-write-women-art-history>, last accessed May 20, 2022.
25. ... *von Brot, Wein, Autos, Sicherheit und Frieden*, 67.
26. Bobin, *Bestiario de Lengüitas/Bestiary of Tonguelets*, 16.
27. Rodríguez, *Sexual Futures, Queer Gestures, and Other Latina Longings*, 4.
28. Ibid., 2.
29. Mercedes Azpilicueta, *Bondage of Passions* (London: Gasworks, 2021), [https://www.gasworks.org.uk/2021/05/17/Mercedes\\_Azpilicueta\\_Handout\\_A5.pdf](https://www.gasworks.org.uk/2021/05/17/Mercedes_Azpilicueta_Handout_A5.pdf), last accessed May 20, 2022.
30. Catalina de Erauso, *Historia de la Monja Alferéz* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001), <https://www.cervantesvirtual.com/buscador/?q=historia+de+la+monja+alferez>, p. 9, last accessed May 20, 2022.
31. Mercedes Azpilicueta, *Bestiario de Lengüitas/Bestiary of Tonguelets*; original italics removed by the present author.
32. Catalina de Erauso, *Historia de la Monja Alferéz* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001). Available at <https://www.cervantesvirtual.com/buscador/?q=historia+de+la+monja+alferez>, p. 15, last accessed May 20, 2022.
33. Ibid., 31.
34. Mercedes Azpilicueta, prolog in *Bestiary of Tonguelets*; original italics removed by the present author.
35. Susana Vargas Cervantes, "Las masculinidades del falso camaleón: Erauso entre Cortezii y la Malitzin en la Nueva España," text for the exhibition by Cabello/Carceller (Helena Cabello and Ana Carceller), *A Voice for Erauso. Epilogue for a Trans Time*Bilbao: Azkuna Zentroa, 2022.
36. Ibid.
37. Mercedes Azpilicueta, *Bondage of Passions*.
38. Exhibition text for *Bondage of Passions*, Gasworks, London, May 19–July 4, 2021.
39. Mercedes Azpilicueta, *Bondage of Passions*.
40. Dirkx, *Tremors Through Time*, 64.
41. Mercedes Azpilicueta, *Bondage of Passions*.

42. Mercedes Azpilicueta, working plan for Prix de Rome Visual Arts 2021, 1.
43. Rodríguez, *Sexual Futures*, 5.
44. Mercedes Azpilicueta, working plan for Prix de Rome Visual Arts 2021, 1.
45. A.M. Jehle, 35.
46. Butler, *The Force of Nonviolence*, 186.
47. Ibid.
48. Ibid., 188–89.
49. "Because I am not going to defend the purity of anything in this text. I am a hybrid and improper monstrosity, who does not pay attention to nationalist borders but rather to shared histories, to theories that are woven through what we are doing or feeling." Mercedes Azpilicueta, 2021; the present author's translation.

These quotations have been minimally edited for clarity and consistency.

*Dies ist kein traditioneller Text über Mercedes Azpilicuetas Arbeit, und zwar deshalb nicht, weil auch ihre Arbeit es nicht ist. Azpilicueta verwendet eindeutig und häufig Medien, die weiblichen Künstlerinnen zugeschrieben wurden: Text, Textilien, Stickerei, um nur einige zu nennen. Aber ihre Arbeit setzt sie dazu ein, eine Geschichte dessen neu zu imaginieren, was hätte sein können, wenn es keine normativen Geschlechter und Sexualitäten gäbe. Wie Anne Marie Jehle geht es in ihrer Arbeit um Begriffe von Zuhause oder Heimat und die Erwartungen von Frauen. Um das Hinterfragen traditioneller Frauenrollen in der Geschichte, um eine Sehnsucht nach einem Zuhause für die Körper von Frauen.*

*Dieser Text ist ein miteinander Verweben, mittels Zitaten, von unterschiedlichen Ichs von Frauen, die sich neu in die Geschichte einschreiben. Frauen, deren Geschichten Azpilicueta durch ihre Arbeit verwandelt hat; Frauen, die Azpilicuetas Arbeit erklären; Frauen, die dazu beigetragen haben, dass sie zu der Künstlerin werden konnte, die sie heute ist. Ihre eigene Stimme und die von Jehle. Beide haben versucht, ein „Ich“ in ein „Wir“ zu verwandeln. In diesem Text kommen die Stimmen all dieser Frauen zusammen. Er mag dissonant erscheinen, denn selbst ein Ich ist nie einheitlich, es gibt das Ich, das mit dem Du herauskommt, an diesem Ort, und das Ich, das in Beziehung zu einer anderen Person an einem anderen Ort herauskommt. Er mag spröde erscheinen, denn das Neuschreiben von Geschichte ist so. Dieser Text ist eine Ode an ihre Arbeit, er versucht, dasselbe zu erreichen, was Azpilicueta macht: Er sagt gleichzeitig das aus, was er auch tut. Das heißt, dieser Text verwendet die Sprachen und Methodologien, die Azpilicueta und Jehle in ihrer Arbeit verwenden.*

„Was würde passieren, wenn wir uns der Zeit in ‚Drag‘ annähern und auf diese Weise durch die Geschichte ‚migrieren‘ würden?“<sup>2</sup> „Die Historiker:in, die begreift, wie die Vergangenheit aufblitzt, wie die Vergangenheit nicht vergangen ist, sondern sich in die Gegenwart hinein fortsetzt, begreift die ‚Jetztzeit‘ als Zeit, in die ‚Splitter der messianischen eingesprengt

sind“.<sup>43</sup> „[Walter] Benjamins emphatisch nicht-säkulare Ausdrucksweise baut nicht auf eine kommende ideale Zukunft, sondern vielmehr auf die unterbrechende Wirkung der Vergangenheit auf eine Gegenwart, die mit ihrer Homogenisierung sämtliche qualitativen Unterschiede auslöscht.“<sup>44</sup>

„[Jehle ist] Objektkünstlerin, Installationskünstlerin, Zeichnerin, Fotografin, Malerin.“<sup>45</sup> „Begriffe wie Heimat und, in einem erweiterten Sinne, Heimatland stehen im Mittelpunkt von Anne Marie Jehles Schaffen – sie bilden den strukturellen Zusammenhang, in dem sie arbeitete. Aus einer dezidiert politischen, feministischen Position kritisiert Jehle patriarchale Symbole des Alltagslebens sowie den Patriotismus und macht dabei auf die Anforderungen an Frauen im streng katholischen alemannischen Umfeld der 1970er- und 1980er-Jahre aufmerksam.“<sup>46</sup>

„Der Prozess der Vorstellung einer Philosophie und Epistemologie, die patriarchales und rassistisches gesellschaftliches Denken hinterfragen, bleibt eine intellektuelle und politische Herausforderung. ... Der Feminismus und Feminist:innen haben epistemische Territorien durcheinandergebracht ... Wo sind die Frauen? Und, immer mehr, welche Frauen? ... Warum sind sie und wie sind sie? ... Was ist zu tun, um diese Situation zu ändern? Was zweifellos die Verpflichtung beinhaltet, theoretische Erklärungen mit politischer Aktion zu verbinden, um zu einer Veränderung einer schmerzenden Realität für die Mehrheit der Frauen auf der Welt beizutragen.“<sup>47</sup> „Wie verstehe ich die Freiheit der Persönlichkeit.“<sup>48</sup>

„Die Worte ‚Text‘ und ‚textil‘ lassen sich beide vom lateinischen Wort *texere* herleiten, also weben oder flechten. Ursprünglich war das ein Medium, das für Azpilicueta die Ökonomie des Haushalts verkörperte: Textilien als ein emanzipatorisches Mittel, wie sie von ihrer Mutter und vielen anderen Frauen eingesetzt wurden. Heute verwendet sie Textilien als ein Medium, um die unsichtbaren Figuren hinter der Geschichte sichtbar zu machen.“<sup>49</sup> „Azpilicueta ist bildende Künstlerin und Performancekünstlerin. ... Durch Assoziationen und Fiktion verbindet Azpilicuetas Arbeit unterschiedliche Figuren aus Vergangenheit und Gegenwart, die sich als

Stimmen, Formen, Texte, Hinweise und Erinnerungen manifestieren.“<sup>10</sup>

„Jehle hat sich gern der Möglichkeiten des Komisch-Satirischen bedient, so in den Wandensembles *perfect* (n.d.) und *erfolgreich* (1977) in Form rot gehäkelter Schriftzüge. *Ich bin daheim* zeigt dagegen ein verschriftlichtes Selbstbildnis im Schwarz der Leinwand in damals bereits veralteter Kurrentschrift. Diese drei Wandarbeiten erzählen von einer sarkastisch wie melancholischen Auseinandersetzung nicht nur mit Aspekten des Alltags und des Privaten, sondern zeigen, im Unterton, ebenso die Ambivalenz einer Existenz als Künstlerin.“<sup>11</sup> Ihr „künstlerisches Werk entwickelte sich von den späten 1960er bis in die 1980er-Jahre hinein in einer Zeit, in der Künstlerinnen noch selten, kaum beachtet und akzeptiert waren.“<sup>12</sup>



Anne Marie Jehle's home / Haus, Carinagasse 33, Feldkirch, abandoned in / verlassen 1989.  
Photo: Bernd Blöb with / mit Nikolaus Walter, 2001

„Los jetzt, wir holen sie uns! Wir können nicht warten, keinen Tag, keine Stunde!“<sup>13</sup> Am 30. Juni 1917 marschierte eine skan-

dierende und stürmische militante Gruppe von Arbeiterinnen aus dem Amsterdamer Viertel Jordaan in Richtung eines grossen Vorrats an Kartoffeln. ... Das Handeln dieser Frauen ... wurde als Kartoffelaufstand von 1917 bekannt. Der Aufstand legte die Ungleichheit in der Lebensmittelversorgung in der Stadt während des Ersten Weltkriegs offen und führte dazu, dass der Stadtrat endlich die Lebensmittelmängel in den ärmeren, isolierten Arbeitervierteln einräumte.“<sup>14</sup>



Anne Marie Jehle's home / Haus, Carinagasse 33, Feldkirch, abandoned in / verlassen 1989.  
Photo: Bernd Blöb with / mit Nikolaus Walter, 2001

„Potatoes, Riots and Other Imaginaries (2021) will die aufständischen Bewegungen visualisieren, die von Frauen aus den Arbeitervierteln von Amsterdam initiiert und angeführt wurden ... in Protesten namens *Jordaanoproer* [Jordaan-Aufstand] (1934) und dem früheren *Aardappeloproer* [Kartoffelaufstand] (1917).“<sup>15</sup>

„Die Narrative, die die Geschichte dieser spezifischen, aber weitgehend unbekanntem Proteste erzählen, huldigen den Frauenrechten, informeller und spontaner Kommunikation wie

Liedern, Tratsch, und aufständische Imaginationen. Indem ich zu den Jordaan-Protesten zurückkehre, zerlege und fiktionalisier ich die Art, wie sie historisiert wurden, und bringe sie auf eine erneuerte, freudige und provokative Art wieder zum Leben.“<sup>16</sup> „Ich betone Butlers ‚kritische Kraft der Phantasie‘ als ein Mittel, Dinge über das Mögliche hinaus zu erkunden, für die politische Kraft der Phantasie in all ihrer psychischen Komplexität zu argumentieren, als ein notwendiger Ort für sexuelle Phantasien, politische Phantasien und utopische Phantasien von Zukünftigkeit, Überleben und Genuss.“<sup>17</sup>

„[Jehles] Werk ist oft geradezu obsessiv, verspielt und spitzzünftig zugleich.“<sup>18</sup> „[Jehle] arbeitete an der Peripherie von Vorarlberg und Liechtenstein, zog sich aber zunehmend in ihr eigenes *Haus* zurück, das sie im Laufe der Zeit in ein bewohntes *Gesamtkunstwerk* verwandelte.“<sup>19</sup>

„Ähnlich begründet Azpilicueta ihr Schreiben [und einen Grossteil ihrer künstlerischen Praxis] in der Notwendigkeit, unsere Beziehung zum Ort, zur Heimat oder zum Zuhause neu zu denken, indem man dies von einem geografischen Ort trennt und es im *Körper* als einem porösen Ort des Begehrens verankert.“<sup>20</sup>

„Die Vorstellung von *Heimat* bezieht sich eher auf ein Gefühl von Gemeinschaft. ... Könnten wir ein Heimatgefühl schaffen, das von einem spezifischen Ort abgetrennt ist, eine Heimat, die sich durch Ambivalenz, Fluidität, Vielfältigkeit, eine Mischung von Werten, Zerstreung, Widersprüchen wie auch Abwesenheiten auszeichnet? Könnten wir solche *Körper-Heimaten* begründen, sensibel, vielfältig und fragmentiert, in der Lage, sich als und in Gemeinschaften zu denken?“<sup>21</sup>

„Nicht nur ist dieser oder jener Körper in Beziehungsnetze eingebunden, sondern die Grenzen der Körper umfassen sie zugleich und setzen sie zueinander in Beziehung. Vielleicht eben durch seine Grenzen ist der Körper abgegrenzt und ausgesetzt gegenüber einer materiellen und sozialen Welt, die sein eigenes Leben und Handeln ermöglicht.“<sup>22</sup> „Anders ausgedrückt: Der Körper ist politisch und gesellschaftlich

geprägten Kräften ebenso wie den Forderungen des sozialen Zusammenlebens – wie der Sprache, der Arbeit und dem Begehren – ausgesetzt, die Bestand und Gedeihen des Körpers erst ermöglichen.“<sup>23</sup> „Dass nicht so viele berühmte Frauen wie Männer in der Kunstgeschichte anerkannt werden, ist kein Zufall. ... Professionelle Ausbildung wie Zeichenunterricht mit lebendem Modell waren üblicherweise einer Künstlerin wegen der angenommenen Anstössigkeit nicht zugänglich. Sie wurde von den meisten Gelegenheiten zu studieren, auszustellen oder Mäzene zu finden ausgeschlossen – kurz gesagt, von all dem, was Künstler tun.“<sup>24</sup> „Zu ihren Lebzeiten blieb Jehle weitgehend unbeachtet, hinterliess aber ein bemerkenswert energisches und frisches Vermächtnis von mehr als 1.600 Werken.“<sup>25</sup>



Potatoes revolt in the / Kartoffelaufstand im Jordaan, Amsterdam, June 28, 1917. Nationaal Archief, Collectie Spaarnestadt, Het Leven, Fotograaf obekend

„*Bestiario de Lengüitas* [Bestiarium von kleinen Zungen] (2021) ist inspiriert von protowissenschaftlichen Wissensinstrumenten, europäische mittelalterliche Vorstellungswelten mit lateinamerikanischen Kosmogonien vermischend, und bringt Hexen, Göttinnen und Musen von beiden Seiten des Atlantiks zusammen. Die Protagonist:innen (lebendig oder tot; real oder fiktional; Menschen, Prothesen, Tiere, Dämo-

nen oder Pflanzen) unterhalten sich in einer Polyphonie von Sprachen und Stimmen, die geordnete Erzählungen durcheinander bringen.“<sup>26</sup>



A potato barge, on which people were just unloading potatoes for the barracks, was looted / Ein Kartoffelkahn, der gerade Kartoffeln für die Kasernen entlädt, wird geplündert, Amsterdam, 1917. Nationaal Archief, Collectie Spaarnestadt, Het Leven, Fotograaf obekend

„Für das geübte Auge lässt sich *Latinidad*, diese mehrdeutige ethnische Kategorie, die sich binären rassistischen Registern entzieht, nicht mit Hautfarbe oder Phänotypen visuell einfangen, sondern durch das Interpretieren von Gesten.“<sup>27</sup>

„Gesten betonen die beweglichen Interpretationsräume zwischen Handlungen und Bedeutung. Gesten hängen und fallen; sie registrieren die kinetische Anstrengung der Kommunikation. Selbst wenn sie im Privaten stattfinden, sind Gesten immer relational; sie bilden Verbindungen zwischen unterschiedlichen Teilen unseres Körpers, sie zitieren andere Gesten; sie erweitern die Reichweite des Ichs in den Raum zwischen uns; sie erschaffen die Möglichkeit eines ‚Wir‘.“<sup>28</sup>

„*Bondage of Passions* bietet einen spekulativen Blick auf Catalina de Erauso, die sogenannte Leutnantsnonne. In den frühen 1600er-Jahren floh Erauso aus dem Klosterleben im Baskenland und reiste in die Neue Welt, wo er/sie unter ver-

schiedenen männlichen Identitäten lebte und ein skrupelloser Konquistador im Dienste des spanischen Imperiums wurde, und den Segen des Papstes erhielt, ein Leben als Mann zu führen.“<sup>29</sup> „In der Stadt San Sebastian von Guipúzcoa, im Jahre 1585, ward ich, Doña Catalina de Erauso, geboren.“<sup>30</sup> „Um mich zu Hause zu fühlen, verbringe ich jeden Tag ungefähr zwei bis drei Stunden unterirdisch.“<sup>31</sup> „Ich nahm einen Platz als Schiffsjunge im Galeon meines Oheims, des Kapitäns Esteban Eguiño, Geschwistersohns meiner Mutter, der heute in San Sebastian lebt, und schiffte mich ein; wir segelten von San Lucar den Montag vor Ostern 1603.“<sup>32</sup> „Längs der ganzen Meeresküste hin begann ich nun zu wandern, grosses Ungemach erdulnd und Wassermangel, denn ich fand keines daselbst.“<sup>33</sup> „Das einzige, was mir gerade in den Sinn kommt, ist zu schreiben. Ich schreibe, während ich mit dieser U-Bahn fahre, die mein Leben in ein Stück freudiger Hölle verwandelt.“<sup>34</sup>

„Über 500 Jahre sind [seit der spanischen Kolonialisierung] vergangen, und die ‚Fakten‘, ohne Primärquellen, die man konsultieren könnte, so voller Spekulation und Widersprüche, wirken wie Science-Fiction. Aber die Gefühle sind nach fünfhundert Jahren anders, sie sind lebendiger und fühlen sich realer an als die angeblichen Fakten. Wäre da nicht das Resentiment, das im Körper der Nation gelehrt, aufgegriffen und verbreitet wird (nach Sarah Ahmeds Modell affektiver Emotionen), würde ich die Kolonialisierung für eine Science-Fiction-Geschichte halten.“<sup>35</sup>

„Die Erzählungen von Erasos Leben konzentrieren sich, wie die über [den Konquistador Hernán] Cortés, auf eine das Ausüben von Gewalt implizierende Männlichkeit, die dem Land die Ehre nimmt. Allerdings wird Erauso mehr für seine Grausamkeit gegen die Indianerinnen verurteilt als Cortés, und die Erzählungen über sein Privat- und Liebesleben interpretieren Sherry Velasco zufolge sein Begehren für Frauen auf eine ambivalente Art. Dies ist genau die Tatsache, die mich von Science-Fiction zurück zur Gegenwart bringt. Seit dem 17. Jahrhundert ist die Bedrohung von gleichgeschlechtlichem Begehren für das Heteropatriarchat ein grosser Schrecken.“<sup>36</sup>

„Überlebensgross und immer in Bewegung, nahm Erauso nicht weniger als fünf Namen an und führte viele unterschiedliche Leben, bevor sie ihre Abenteuer in ihren Memoiren berichtete, die der Stoff für Legenden sind.“<sup>37</sup>

„Dass im Jahre 1645 [Pedro de Ursúa] als Laie ... Doña Catalina de Erauso sah und kennenlernte – der sich damals Don Antonio de Erauso nannte ..., dass er wie ein Mann gekleidet war, und dass er ein Schwert und einen Dolch mit Silberbesätzen hatte, und es schien ihm, dass er damals ungefähr fünfzig Jahre alt war ... mit ein paar Haaren als Schnurrbart.“<sup>38</sup> „Erasos Reisen werden von Azpilicueta in dem Hauptwandteppich dargestellt.“<sup>39</sup> „[Dieser Bildteppich] imitiert japanische Wandschirme – oft dafür verwendet, sich dahinter an- bzw. ausziehen –, die über Mexiko ihren Weg nach Spanien fanden.“<sup>40</sup> „Gewebt auf einem Jacquardwebstuhl, hat diese grossformatige Textilarbeit die halluzinatorische Qualität von Träumen und bietet Betrachter:innen einen seltenen Einblick in die Ängste und Sehnsüchte einer umstrittenen Figur, die sich Kategorisierungen widersetzt.“<sup>41</sup>

„Die Verwendung von surrealen Gesten ist ein Mechanismus, den ich aus der fantastischen Literatur entlehne, um so das Fremde innerhalb des ‚Bekanntes‘ hervorzuholen oder – mit anderen Worten – das Unheimliche aus dem, was uns bereits gesagt wurde.“<sup>42</sup> „Wenn es stimmt, dass Gesten die Möglichkeiten unseres Körpers signalisieren, machen sie auch die Spuren unserer Vergangenheit öffentlich.“<sup>43</sup> „Indem ich die historischen Tatsachen und nicht erzählte Geschichten mit heutigen feministischen Graswurzelinitiativen miteinander verweben, verfolge ich die Absicht, dass die von mir entwickelte Arbeit das transhistorische, revolutionäre und solidarische Wesen verkörpert, das die Grundlage solcher Aufstände bildet.“<sup>44</sup> „Ich bin daheim. J.“<sup>45</sup>

„Wenn wir überleben, gedeihen, ja, ein gutes Leben führen wollen, dann ist das notwendig ein Leben gemeinsam mit anderen, das ohne die anderen gar keines ist. Das ‚Ich‘, das ich unter diesen Gegebenheiten bin, geht dabei nicht verloren, im Gegenteil: Wenn ich Glück habe, wenn die Welt in Ordnung

ist, wird dieses Ich durch seine konstitutiven Beziehungen zu anderen stetig unterstützt und verwandelt.“<sup>46</sup>

„Das ‚Ich‘ braucht ein ‚Du‘, um zu überleben und zu gedeihen, aber beide zusammen brauchen dazu auch eine sie tragende Welt.“<sup>47</sup> „Echte Solidarität setzt keine wechselseitige Liebe voraus. ... Wir können immer auseinanderlaufen, eben deshalb strengen wir uns an, beisammenzubleiben.“<sup>48</sup>

Susana Vargas Cervantes<sup>49</sup>

Übersetzung aus dem Englischen von Wilhelm Werthem

1. „Zitieren bedeutet, einer Idee ein Gesicht zu geben und Genealogien aufzubauen. Eine andere Frau zu zitieren, von der wir gelernt haben, ist eine ethische und politische Position, da die Gedanken und Philosophien von Frauen in der Geschichte unsichtbar gemacht wurden.“ Yunuen Díaz, *Barro y Arroz. Tierra, cocina y resistencia*, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Mexico City; Proyecto Siqueiros: Sala de Arte Público – La Tallera, Cuernavaca, Mexico 2022, S. 21. Mein Dank an Baby Solis, die mich auf dieses Zitat aufmerksam gemacht hat.
2. Renate Lorenz, *Queer Art, A Freak Theory*, Transcript Verlag, Bielefeld 2012, S. 109; zit. in Dagmar Dirx, „Tremors Through Time“, in: *Prix de Rome 2021*, Ausst.-Kat. Stedelijk Museum Amsterdam; Jap Sam Books, Prinsenbeek 2021, S. 62.
3. Walter Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, in: *Illuminationen*, Suhrkamp, Frankfurt 1977, zit. in Judith Butler, *Raster des Krieges*, übers. von Reiner Ansén, Campus Verlag, Frankfurt 2010, S. 127.
4. Judith Butler, *Raster des Krieges*, S. 127.
5. „Biographie“, <https://www.annemariejehle.li>, abgerufen am 20.5.2022.
6. What, How & for Whom / WHW (Ivet Curlin, Nataša Ilić und Sabina Sabolović), ... *von Brot, Wein, Autos, Sicherheit und Frieden*, Ausst.-Brosch. Kunsthalle Wien, 2020, S. 68, [https://kunsthallewien.at/101/wp-content/uploads/2020/01/Booklet\\_Of-Bread-DT.pdf?x66339](https://kunsthallewien.at/101/wp-content/uploads/2020/01/Booklet_Of-Bread-DT.pdf?x66339), abgerufen am 20.5.2022.
7. Ana Silvia Monzón, „Mujeres, género y migración: una perspectiva crítica desde el feminismo“, in: *Feminismos, pensamiento crítico y propuestas alternativas en América Latina*, Monserrat Sagot (Hg.), CLACSO, Buenos Aires 2017, S. 80.
8. A.M. Jehle, Annemarie Jehle Stiftung (Hg.), Bucher Verlag, Hohenems 2007, S. 32.
9. Dirx, *Tremors Through Time*, S. 64.
10. Ebd., S. 54.
11. „Anne Marie Jehle: Aus der Sammlung“, <https://kunstmuseum.li/?page=2108&aid=444&jahr=&monat=&art=future&&lan=de>, abgerufen am 20.5.2022.
12. Ebd.
13. Mieke Krijger, „Het Aardappeloproer in 1917. Kroniek van een oproer“, in: *Armamentaria. Jaarboek van het Legermuseum*, 2014, S. 54–75, zit. in Dirx, *Tremors Through Time*, S. 56.
14. Dirx, *Tremors Through Time*, S. 56.
15. Ebd.
16. Ebd.
17. Juana María Rodríguez, *Sexual Futures, Queer Gestures, and Other Latina Longings*, New York University Press, New York 2014, S. 26.
18. ... *von Brot, Wein, Autos, Sicherheit und Frieden*, S. 68.
19. Ebd., S. 69; Hervorhebungen durch die Autorin.
20. Virginie Bobin, *Bestiario de Lengüitas/Bestiary of Tonguelets*, CAC, Brétigny-sur-Orge 2021, S. 16; [https://www.cacbrétigny.com/en/file/file/186/inline/CACBrétigny\\_Bestiario%20de%20Lenguitas\\_DIG-1.pdf](https://www.cacbrétigny.com/en/file/file/186/inline/CACBrétigny_Bestiario%20de%20Lenguitas_DIG-1.pdf), abgerufen am 20.5.2022.
21. Gedicht Azpilicueta, zit. in *Bestiario de Lengüitas/Bestiary of Tonguelets*, S. 17 (übers. von V. Bobin); Hervorhebungen durch die Autorin.
22. Judith Butler, *Die Macht der Gewaltlosigkeit*, übers. von Reiner Ansén, Suhrkamp, Berlin 2020, S. 239.
23. Butler, *Raster des Krieges*, S. 11.
24. Vanessa Thill, „Inside the Effort to Write Women into Art History“, 16. Dezember 2018, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-inside-effort-write-women-art-history>, abgerufen am 20.5.2022.
25. ... *von Brot, Wein, Autos, Sicherheit und Frieden*, S. 69.
26. Bobin, *Bestiario de Lengüitas/Bestiary of Tonguelets*, S. 16.
27. Rodríguez, *Sexual Futures, Queer Gestures, and Other Latina Longings*, S. 4.
28. Ebd., S. 2.
29. Mercedes Azpilicueta: *Bondage of Passions*, Gasworks, London 2021, [https://www.gasworks.org.uk/2021/05/17/Mercedes\\_Azpilicueta\\_Handout\\_A5.pdf](https://www.gasworks.org.uk/2021/05/17/Mercedes_Azpilicueta_Handout_A5.pdf), abgerufen am 20.5.2022.
30. Catalina de Erauso, *Die Nonne-Fähnrich, oder Geschichte der Doña Catalina de Erauso, von ihr selbst geschrieben*, hg. von Don Joaquin de Ferrer, übers. von Obersten von Schepeler, J.A. Mayer, Aachen/Leipzig 1830, S. 48, <http://www.liburuklik.euskadi.eus/applet/libros/IPG/diputacion2/FA.-120/FA.-120.pdf>, abgerufen am 20.5.2022.
31. Mercedes Azpilicueta, Bobin, *Bestiario de Lengüitas/Bestiary of Tonguelets*; Kursivierungen im Original wurden von der Autorin entfernt.
32. Catalina de Erauso, *Die Nonne-Fähnrich*, S. 58–59.
33. Ebd., S. 94.
34. Mercedes Azpilicueta, Prolog, *Bestiary of Tonguelets*; Kursivierungen im Original wurden von der Autorin entfernt.
35. Susana Vargas Cervantes, „Las masculinidades del falso camaleón: Erauso entre Cortezii y la Malitzin en la Nueva España“, Text für die Ausstellung von Cabello/Carceller (Helena Cabello und Ana Carceller), *A Voice for Erauso. Epilogue for a Trans Time*, Azkuna Zentroa, Bilbao, 2022.
36. Ebd.
37. Mercedes Azpilicueta: *Bondage of Passions*.
38. Ausstellungstext für *Bondage of Passions*, Gasworks, London, 19.5.–4.7.2021.
39. Mercedes Azpilicueta: *Bondage of Passions*.
40. Dirx, *Tremors Through Time*, S. 64.
41. Mercedes Azpilicueta: *Bondage of Passions*.
42. Mercedes Azpilicueta, Arbeitsplan für den Prix de Rome Visual Arts 2021, S. 1.
43. Rodríguez, *Sexual Futures, Queer Gestures, and Other Latina Longings*, S. 5.
44. Mercedes Azpilicueta, Arbeitsplan für den Prix de Rome Visual Arts 2021, S. 1.

45. *A.M. Jehle*, S. 35.  
46. Butler, *Die Macht der Gewaltlosigkeit*, S. 242.  
47. Ebd.  
48. Ebd., S. 246.  
49. „Weil ich nicht die Reinheit von irgendetwas in diesem Text verteidigen werde. Ich bin eine hybride und unzulässige Monstrosität, die nationalistische Grenzen nicht beachtet, sondern lieber gemeinsame Geschichten, Theorien, die in das eingewoben sind, was wir tun und fühlen.“ Mercedes Azpilicueta, 2021.

## Questionnaire to the Artist Fragen an die Künstlerin

**Are there artworks that were fundamental for your artistic development? Which artworks and which artists would you name?**

I can't think of one fundamental moment but I have felt very connected to a wide variety of artists and artworks over the years. For example, the installations of Anna Boghiguan, the interdisciplinary work of Noa Eshkol, which combines performance with textiles and collective work, as well as the performative sculptures of Yael Davids. An important figure has been Yvonne Rainer, especially when I first started working with performance. Additionally, I must mention the historical and surrealist women painters, like Gertrudis Chale, Remedios Varo, and Leonor Fini, but also writers and poets, especially those from Latin American literature: Marosa di Giorgio, Elena Garro, Néstor Perlongher, and Fabio Morábito, to name a few.

**Which artwork would you name as your first? Can you describe it? When and how was it created?**

I prefer not to answer this question.

**For the exhibition C<sup>4</sup> you were invited to choose a work from the Kunstmuseum Liechtenstein's collection and place it in dialogue with your own work. What made you choose Anne Marie Jehle's work?**

When I discovered Jehle's work I was very enthusiastic. That connection became much stronger when I encountered photos of her home where, for the most part, she lived and worked. It was very hard to distinguish her artworks from her domestic environment, everything was accumulated and blended together. I found that very inspiring. That's how I see art as well: it doesn't fit in a white cube. This is something we were speaking about with Vanina Scolavino, the designer, with whom I collaborated on this exhibition. There is a certain syntax in the language of Jehle's interiors, as if she was building a statement with each room—every juxtaposition, every layering was her own rule-making.

**How would you describe the interaction between your work and her work that interests you?**

The way Jehle found and used materials in her work reminds me of practices that I saw in Argentina and elsewhere in Latin America in my earlier, formative years. One can say there is a certain irreverence in this use of materiality. I feel very similar when it comes to my own practice: I always gather and use leftover materials, objects from my everyday life, recycled textiles. I like materials that are not noble but poor and precarious, found in my own environment, from here and there. The interaction also manifests the aesthetics of her work, although they belong to another period. Jehle's materiality and approach to her work is very relatable, it's what I see in my work too. Of course, there is also her feminist legacy, a dissident, queer figure growing up in an excessively conservative environment, living in the margins.

**How do you see the relevance of public collections today? What do you consider a vital criterion for a contemporary art collection? Do you wish your works to be in public museum collections?**

It is important and always relevant that the museum's collection is made through a diverse and inclusive selection of artists. The number of artworks by white male artists in museum collections compared with those by BIPOC, women, and queer artists is totally disproportionate. Museums need to make some sort of restitution to improve this. It's important that museums acquire works by living artists, supporting them, allowing them to continue their work and further developing their practices.

Of course, for myself it's important to be part of public collections; it is a way to be part of the infrastructure of the organization in a very affective and generous way, through the artwork itself.

**Gibt es Kunstwerke, die wesentlich für Ihre künstlerische Entwicklung waren? Welche Kunstwerke und Künstler:innen kommen Ihnen da in den Sinn?**

Mir fällt kein einzelner grundlegender Augenblick ein, aber im Laufe der Jahre fühlte ich mich einer breiten Palette von Künstler:innen und Kunstwerken sehr verbunden. So zum Beispiel den Installationen von Anna Boghiguian, den interdisziplinären Werken von Noa Eshkol, die Performance mit Textilien und kollektiver Arbeit verbinden, aber auch den performativen Arbeiten von Yael Davids. Eine wichtige Persönlichkeit war Yvonne Rainer, besonders als ich mit Performance begonnen habe. Zudem muss ich noch die historischen und surrealistischen Malerinnen wie Gertrudis Chale, Remedios Varo und Leonor Fini erwähnen, aber auch Schriftsteller:innen und Dichter:innen, besonders in der lateinamerikanischen Literatur: Marosa di Giorgio, Elena Garro, Néstor Perlongher und Fabio Morábito, um nur einige zu nennen.

**Welches Kunstwerk würden Sie als Ihr erstes bezeichnen? Können Sie es beschreiben und erläutern, wie und wann es entstanden ist?**

Diese Frage möchte ich lieber nicht beantworten.

**Für die Ausstellung C<sup>4</sup> wurden Sie eingeladen, ein Werk aus der Sammlung des Kunstmuseum Liechtenstein auszuwählen und in Dialog mit Ihren eigenen Arbeiten zu setzen. Was war ausschlaggebend, sich für Arbeiten von Anne Marie Jehle zu entscheiden?**

Als ich Jehles Arbeiten entdeckte, war ich begeistert. Diese Verbindung wurde noch viel stärker, als ich Fotos ihres Zuhauses sah, wo sie die meiste Zeit lebte und arbeitete. Es war sehr schwierig, ihre Kunstwerke von ihrem häuslichen Umfeld zu trennen, alles hatte sich dort angesammelt und vermischt. Ich empfand das als sehr inspirierend. So sehe auch ich Kunst: Sie passt in keinen White Cube. Darüber habe ich mit Vanina Scolavino gesprochen, der Designerin, mit der ich für diese Ausstellung zusammengearbeitet habe. Es gibt eine bestimmte Syntax in der Sprache von Jehles Innenräumen, als würde sie mit jedem Raum eine Erklärung abgeben – jede Gegenüberstellung, jede Anhäufung war ihre eigene Erstellung von Regeln.

**Wie würden Sie die Interaktion zwischen Ihrer Arbeit und diesem ausgewählten Werk beschreiben?**

Die Art und Weise, in der Jehle Materialien gefunden und in ihren Arbeiten eingesetzt hat, erinnert mich an Praktiken, die ich in Argentinien und anderswo in Lateinamerika in meinen frühen, prägenden Jahren gesehen habe. Man könnte sagen, dass in diesem Einsatz von Materialität eine gewisse Respektlosigkeit liegt. Ich fühle mich ganz ähnlich, wenn es um mein eigenes Kunstschaffen geht: Ständig sammle und benutze ich Restmaterialien, Gegenstände aus meinem tagtäglichen Leben, recycelte Textilien. Ich mag Materialien, die nicht nobel sind, sondern armselig und dürftig, die ich in meiner eigenen Umgebung finde, da und dort. Die Interaktion

offenbart auch die Ästhetik ihrer Arbeiten, selbst wenn sie einer anderen Zeit angehören. Jehles Materialität und ihre Herangehensweise an ihre Werke ist sehr ansprechend, das ist etwas, das ich auch in meinen Arbeiten sehe. Natürlich ist da noch ihr feministisches Erbe, eine kritische, unangepasste Person, die in einem überaus konservativen Umfeld aufwuchs, am Rande der Gesellschaft lebte.

**Wie sehen Sie die Relevanz öffentlicher Sammlungen heutzutage? Was empfinden Sie als wesentliches Kriterium für eine Sammlung zeitgenössischer Kunst? Ist es Ihnen wichtig, dass Ihre Werke in öffentlichen Institutionen präsent sind?**

Es ist wichtig und immer von Relevanz, dass die Sammlung eines Museums sich durch eine diverse und inklusive Auswahl an Künstler:innen auszeichnet. Die Anzahl von Kunstwerken weisser Künstler in Museumssammlungen ist im Gegensatz zu jener von BIPOC [Black, Indigenous and People of Color], Frauen und queeren Künstler:innen völlig unverhältnismässig. Museen müssen eine Art von Restitution anstreben, um das zu verbessern. Es ist wichtig, dass Museen Arbeiten lebender Künstler:innen erwerben, diese unterstützen, und es ihnen erlauben, ihre Arbeit fortzusetzen und ihre Arbeitsweise weiterzuentwickeln.

Auch für mich selbst ist es wichtig, ein Teil öffentlicher Sammlungen zu sein; es ist eine Möglichkeit, auf sehr affektive und grosszügige Art und Weise durch das Kunstwerk selbst Teil der Infrastruktur der Organisation zu sein.

Übersetzung aus dem Englischen von Alexandra Titze-Grabec

