



LEMA

Lilian Moreno Sánchez

LEMA

Lilian Moreno Sánchez

Kunstverlag Josef Fink

Für | Para: Holanda, Lucrecia, Luisa, Paz, Rosa, Silvia, Sonia

LEMA

Lilian Moreno Sánchez

Kunstverlag Josef Fink

LEMA. IDENTITÄT UND GEDÄCHTNIS

Die vierzehn Stationen der Lilian Moreno Sánchez

Gewebe von Bild und Bedeutung

Vierzehn Arbeiten, Leinwände auf den ersten Blick, von großer Schönheit, jede in einer anderen Farbe, Lila, helles Gelb, Rosa ..., sie tragen Bilder aus unterschiedlichen Kontexten – Röntgenaufnahmen des menschlichen Körpers, photographische Reproduktionen von historischen Messgewändern sowie von zeitgenössischen Tänzern. Sie sind mit Schrift versehen, bearbeitet mit Blattgold, Kreide, Pastell oder Kohle, mit Fäden und Lackierungen. Der Eindruck der Oberfläche ist ungeachtet der vielen Elemente ein ruhiger, ein beruhigender. Die einzelnen Teile verschmelzen zu einem Bild. Die Farben wirken dezent, zurückgenommen, fast ein wenig verblasst, als habe die Zeit ihnen Patina verliehen; offenkundig hat das Material ihre ursprüngliche Leuchtkraft aufgesogen. Jeder Geste, jeder Facette scheint Bedeutung innezuwohnen, dem Material, den Farben, den Techniken des Nähens und Stickens und natürlich den Bildern und Texten; selbst die zeichnerischen Linien aus der freien Hand und die fließenden Farbfelder scheinen mit Bedacht gesetzt. Die Arbeiten, versehen mit fortlaufenden Nummern, haben verschiedene Formate – von 100 x 130 Zentimeter bis 100 x 160 Zentimeter, je nach Größe der jeweiligen Röntgenaufnahme; der Rahmen, auf den sie gespannt sind, ist von einer gewissen Tiefe und gibt so dem Werk einen stabilen, beinahe massiven Körper. Vierzehn Arbeiten, abzuschreiten wie die Stationen eines christlichen Kreuzweges. *LEMA* hat denn auch Lilian Moreno Sánchez den Zyklus genannt in Referenz auf den Aufschrei Christi am Kreuz: „Eli, eli, lema sabachthani?“ – „Mein Gott, mein Gott, warum hast Du mich verlassen?“

Zur Genese der Arbeit

Am Anfang des *LEMA*-Zyklus stand Moreno Sánchez' *Via Dolorosa*. Schon mit jener Arbeit hatte sie einen Kreuzweg geschaffen in der Tradition des christlich katholischen Glaubens, vierzehn Stationen umfassend und sich herleitend von den im Evangelium des Markus überlieferten Worten Jesu *Von Nachfolge und Selbstverleugnung* (Mk, 8,34 ff.).¹ Das Gemälde von Sandro Botticelli

LEMA. IDENTIDAD Y MEMORIA

Las catorce estaciones de Lilian Moreno Sánchez

Género de la imagen y significado

Catorce obras, lienzos aparentemente, de gran belleza, cada uno de otro color, lila, amarillo claro, rosa ... Contienen imágenes de diferentes contextos – radiografías del cuerpo humano, reproducciones fotográficas de paramentos (vestimenta litúrgica) históricos así como también bailarines contemporáneos. Llevan letras, trabajadas en oro batido, tiza, pastel o carbón, con hilos y lacados. A pesar de la variedad de los elementos la superficie da una impresión serena, realmente tranquilizante. Las partes aisladas en la obra se fusionan en una sola imagen. Los colores se presentan decentes, cuidadosos, casi un poco desteñidos, como si el tiempo les hubiera concedido una cierta pátina. Aparentemente ha absorbido el material su luminosidad inicial. Cada gesto, cada faceta alberga supuestamente un significado, igualmente el material, los colores, las técnicas de las costuras y el bordado y naturalmente también las imágenes y los textos. Incluso la líneas trazadas a pulso y los espacios a color difluentes parecen haber sido posicionados deliberadamente. Los trabajos, que han sido dotados de una numeración continua, tienen diferentes formatos – desde 100 x 130 centímetros hasta 100 x 160 centímetros, según el formato de la radiografía correspondiente. El marco sobre el cual han sido fijados, posee una cierta profundidad y le proporciona así a la obra un cuerpo estable, por no decir macizo. Catorce obras que se recorren como las estaciones de un vía crucis cristiano.

Lilian Moreno Sánchez ha denominado *LEMA* a este ciclo de obras haciendo alusión a la exclamación de Jesú Cristo crucificado: „Eli, eli, lema sabachthani?“ – „Dios mío, Dios mío, ¿porqué me has abandonado?“

Sobre el génesis de la obra

Al principio del ciclo *LEMA* existía la *Via Dolorosa* de Lilian Moreno Sánchez. Ya con esta obra compuso un vía crucis en la tradición de la fe cristiana católica comprendiendo

(1445–1510), das sie in der Alten Pinakothek in München immer wieder besuchte, die berühmte *Beweinung Christi*, hat sie als Fragmente photographischer Reproduktion in ihre Bildwelt einbezogen, auf goldenen Grund projiziert und mit gotischen Bögen überstickt. Die Serie erscheint im Nachhinein wie eine Vorstudie zu dem Vorhaben eines „großen“ Kreuzweges. Über mehrere Jahre hinweg hat die Künstlerin dieses Projekt entwickelt. Wichtig war es ihr dabei, die Bilder christlichen Leidens in Beziehung zur Geschichte ihres Landes zu setzen. So sind in ihre Leinwände die Leiderfahrungen unter Chiles Militärdiktatur hineingewoben, die auch ihre eigenen sind und die ihrer Familie.

Im Jahr 1968 im chilenischen Buin geboren, ging Lilian Moreno Sánchez, die an der Universität von Chile in Santiago de Chile Bildende Kunst studiert hat, mit einem DAAD-Stipendium 1995 nach Deutschland und setzte dann an der Akademie der Bildenden Künste in München ihre Studien fort. Sie ist geblieben und hat mittlerweile ein beachtliches Werk geschaffen, das in sakralen, aber auch in profanen musealen Räumen ausgestellt wurde. Sie lebt heute in Augsburg, eine Stunde von München entfernt, hat seit einiger Zeit ein lichtetes Atelier dort in einer alten Ballonfabrik, einen wunderbaren Raum zum Atmen, in dem auch Werke von großer Dimension haben entstehen können.² Das Dominikanerkloster in Braunschweig hat sie nun eingeladen, ihren *LEMA*-Zyklus zu zeigen, und andere Stationen – zu wünschen wäre auch in Chile – werden folgen. Die Verbindung zu ihrer Heimat ist eng geblieben. Eltern, die weite Familie und die Freunde besucht Moreno Sánchez regelmäßig, und das Gefühl emotionaler Nähe und tiefer Zusammengehörigkeit ist unvermindert stark.

Die Leidensgeschichte der Frauen

Die Geschichte ihres Landes ist ihr präsent. Siebzehn Jahre Diktatur hatten das Leben dort verändert, Augusto Pinochet steht für ein Terrorregime, für Unterdrückung, Zensur, Angst, Verarmung. Eigene Erinnerungen sind unvergessen. Wie sie zum Beispiel als

catorce estaciones y haciendo referencia a las palabras de Jesús en el evangelio según San Marcos *de la sucesión y la autonegación* (Mc, 8,34 y siguientes).¹ La obra de Sandro Botticelli (1445–1510) que visitó una y otra vez en la Pinacoteca Antigua de Munich, la famosa *Lamentación sobre Cristo muerto*, la incluyó en su universo de imágenes con fragmentos de reproducciones fotográficas, proyectadas sobre un fondo dorado, decoradas con bordados de arcos góticos. La serie aparece posteriormente como un preestudio del proyecto de un vía crucis „grande“. A lo largo de varios años desarrolló la artista este proyecto. Para ella ha sido muy importante situar la relación entre las imágenes del padecer cristiano con la historia de su país. De aquí deviene la temática entretrejida en sus lienzos sobre las experiencias del padecer bajo la dictadura militar chilena, las que también son su propio padecer y el de su familia.

Lilian Moreno Sánchez nace el año 1968 en Buin, Chile, estudió en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, y con una beca del DAAD en 1995 proseguió su trabajo artístico en la Academia de Bellas Artes en Munich, Alemania. Aquí se estableció y con el tiempo ha logrado una obra de arte importante que ha sido expuesta tanto en espacios sacrales como también en espacios profanos referidos a salas de museos. Actualmente vive en Augsburg, aproximadamente a una hora de viaje de Munich. Tiene hace algún tiempo un estudio espacioso en una antigua fábrica de globos. Un espacio maravilloso para respirar, en el cual también pudieron crearse obras de tales dimensiones.² El convento de los dominicos en Braunschweig la ha invitado a exponer su ciclo *LEMA* y a esta muestra seguirán otras estaciones, esperando que también una de ellas sea en Chile. El vínculo con su patria ha permanecido estrecho. Lilian Moreno Sánchez visita a sus padres, la extensa familia y a sus amigos frecuentemente y el sentimiento de proximidad emocional y de unión sigue siendo inalterablemente fuerte.

1
Ver Georg Maria Roers SJ, *Via Dolorosa*, en: Lilian Moreno Sánchez, *Via Dolorosa*, 2008, pag. 3–7; sobre obras anteriores de la artista ver Petra Giloy-Hirtz, *Die Ästhetisierung des Leidens (La estética del padecer)*, sobre los ciclos de cuadros de Lilian Moreno Sánchez, en: Lilian Moreno Sánchez, *Ästhetisierung des Leidens (La estética del padecer)*, 2005, pag. 10–15

2
Como una serie de dibujos en el formato de 196 por 98 centímetros para una exposición en Hildesheim. Ver: Lilian Moreno Sánchez, *Tengo sed – Mich dürstet, Aschermittwoch der Künstler (Miércoles de cenizas de los artistas)*, Obispado de Hildesheim, 2013

1
Vgl. Georg Maria Roers SJ, *Via Dolorosa*, in: Lilian Moreno Sánchez, *Via Dolorosa*, 2008, S. 3–7; zu früheren Arbeiten der Künstlerin vgl. Petra Giloy-Hirtz, *Die Ästhetisierung des Leidens, Zu den Bilderzyklen von Lilian Moreno Sánchez*, in: Lilian Moreno Sánchez, *Ästhetisierung des Leidens*, 2005, S. 10–15

2
Wie eine Serie von Zeichnungen im Format von 196 x 98 Zentimeter für eine Ausstellung in Hildesheim. Siehe: Lilian Moreno Sánchez, *Tengo sed – Mich dürstet, Aschermittwoch der Künstler*, Bistum Hildesheim, 2013

Mädchen von fünf Jahren mit ihrer Schwester Viviana im Garten spielt, als Militärs eindringen, das Haus durchsuchen, Schubladen und Schränke durchwühlen; die beiden Kinder angstvoll sich an die Mutter klammern.

Sehr bewegt hat sie die leidvolle Vergangenheit der weiblichen Bevölkerung in einem Dorf ganz in der Nähe ihrer Heimatstadt, Paine, etwa vierzig Kilometer südlich von Santiago, wo sich eines der finstersten Kapitel der Repression während der Militärdiktatur abspielte, wenn man die Zahl der Opfer misst an der Zahl der Einwohner. „Straße des 24. April“ oder die „Gasse der Witwen“: Militärs haben hier 1973 alle Männer über fünfzehn Jahren aus ihren Häusern gerissen, sie entführt, gefoltert, getötet. Die Frauen, ihre Mütter, Ehefrauen und Töchter, blieben in Entsetzen und Trauer zurück und wussten nichts über ihren Verbleib – bis man im Jahr 2007 ihnen Überreste der Toten überreichte, Relikte von Knochen, Reste von Asche, die man hat identifizieren können. „Zuerst kommt ein ungeheurer Schmerz, dann eine Wut, so groß, dass man jemanden umbringen möchte, und schließlich die Verzweiflung“, sagt Holanda Vidal, Ehefrau eines verschwundenen Verhafteten.³

„Bei dem Gedanken an die Stimmen der Frauen, in so großer Bedrängnis und Anspannung, in denen so viel Leid, Angst und Erschöpfung zum Ausdruck kommen, das Ausmaß von Einsamkeit und Schutzlosigkeit und auch die erschreckende Asymmetrie der Machtverhältnisse, denen sich diese Unglücklichen gegenübersehen, kann ich nicht umhin, eine Verbindung herzustellen zwischen der Frage, die ihr individuelles Schicksal aufwirft, und einer Frage, die die Allgemeinheit angeht. *LEMA* stellt die Frage Warum? Und Wozu? In Chile gibt es keine ‚Kultur der Vergangenheit‘ wie in Deutschland, sondern man konzentriert sich nur auf das Jetzt. Warum? Ist die kalte Konsumgesellschaft der Gegenwart das Ergebnis des radikalen kapitalistischen Umbaus, den die Militärdiktatur in Chile seit der Mitte der 1970er-Jahre vollzogen hat? Oder ist sie die Unfähigkeit, die Schmerzen, den Schock aufzuarbeiten? Oder trifft beides zu?“⁴

³ Aquí remito a Lilian Moreno Sánchez en su descripción del proyecto de los años 2009–2011

³ Hier verweise ich auf Lilian Moreno Sánchez' Projektbeschreibung *LEMA* aus dem Jahr 2009–2011

⁴ Ebenda

El padecer de las mujeres

Ella tiene la historia de su patria muy presente. Diecisiete años de dictadura cambiaron la vida de ese país. Augusto Pinochet fue el representante de un régimen del terror, de la represión, de la censura, del miedo, del empobrecimiento. Inolvidables son las memorias personales. Por ejemplo como de niña con cinco años estaba jugando en el jardín con su hermana Viviana en el momento que irrumpen los militares, registran la casa, revuelven en los cajones y los armarios, mientras ambas niñas permanecían aferradas temerosas a la madre.

Especialmente le emociona el pasado doloroso de la población femenina en un pueblo muy cercano a su ciudad natal. Paine, a unos cuarenta kilómetros de Santiago, donde tuvo lugar uno de los capítulos más negros de la represión durante la dictadura militar, si comparamos el número de víctimas en relación al número de habitantes. La „Calle del 24 de abril“ o el „Callejón de las viudas“: Aquí arrastraron los militares en 1973 a todos los hombres mayores de quince años fuera de sus casas. Los secuestraron, los torturaron, los mataron. Las mujeres, sus madres, sus esposas e hijas quedaron aterrorizadas y cargando su luto y no supieron nada de su paradero – hasta que en el año 2007 se les entregaron los primeros restos de los muertos. Reliquias de huesos, restos de cenizas que se pudieron identificar. „Primero viene una pena enorme luego una rabia tan grande como de querer matar y por último la frustración“, dice Holanda Vidal, esposa de uno de los detenidos desaparecidos.³

„Pensar en el conjunto apretado y tenso de estas voces femeninas que contiene tanto dolor, miedo y cansancio, y en los niveles de soledad y de desprotección y así como también en la espantosa asimetría de poderes que debieron afrontar las desafortunadas; me comprometo a acercar su pregunta de experiencia individual a una pregunta también colectiva *LEMA* – ¿Porqué?, ¿Para qué?.

Lilian Moreno Sánchez befragt nicht historische Quellen, sie will den Zeugen begegnen. Über eine Sozialhelferin hat sie 2009 Kontakte zu den Frauen geknüpft und deren Vertrauen gewonnen. In intensiven Gesprächen erfährt sie von ihrem Schicksal – und bindet sie ein in ihr Projekt. So werden die Frauen Teil der Arbeit an der Erinnerung. Sie geben ihre Bettlaken. Sie bekommen ein Gesicht wie auch die Verschwundenen, die Toten selbst. Das Unrecht wird öffentlich verhandelt. Durch Namensnennung, Datum, Ort und Zeit schreiben sie sich ein in ein kollektives Gedächtnis. Um sie zu ehren und ihre verlorenen Männer, seien sie mit Namen hier genannt, wie die Künstlerin sie aufgeschrieben hat.

Lucrecia de las Mercedes Céspedes Céspedes, Paine
Ehefrau von Silvestre René Muñoz Peñaloza, verschwundener Verhafteter am 16. Oktober 1973

Silvia Luisa Muñoz Peñaloza, Paine
Ehefrau von Basilio Antonio Valenzuela Álvarez, verschwundener Verhafteter am 16. Oktober 1973

Sonia Inés Valenzuela Muñoz, Paine
Ehefrau von Rosalindo Delfín Muñoz, verschwundener Verhafteter am 16. Oktober 1973

Rosa Oriana Becerra Acevedo, Paine
Ehefrau von Luis Alberto Gaete Balmaceda, verschwundener Verhafteter am 16. Oktober 1973

Holanda Haydeé Vidal Caballero, Buin
Ehefrau von Cristian Victor Cartagena Pérez, verschwundener Verhafteter am 18. September 1973

Adriana Carmen Japdur Espinoza, Buin
Ehefrau von Jorge Rubén Lamich Vidal, Verhafteter, gefoltert, hingerichtet am 13. August 1974

En Chile no existe ninguna „cultura del pasado“ como en Alemania, sino que la gente se concentra solamente en el presente. ¿Porqué? ¿Es que la sociedad consumista y fría del presente es el resultado de una reconstrucción capitalista extrema que fue realizada por la dictadura militar en Chile desde la mitad de los años 70 del siglo pasado? ¿O es la incapacidad de superar el dolor y el shock? ¿O es el resultado de ambos motivos juntos?”⁴

Lilian Moreno Sánchez no recurre a las fuentes históricas, ella toma contacto directo con las testigos. A través de una asistente social se pone en contacto en 2009 con estas mujeres y se gana su confianza. En intensas conversaciones se entera de sus destinos – y las integra en su proyecto. De esta manera se convierten las mujeres en parte integrante de su obra de memoria. Ellas le donan sus ropas de cama; un rostro, el que también delata el de los desaparecidos, los que ya han muerto. La injusticia se deja ver públicamente. Publicando los nombres, la fecha, el lugar y la hora de desaparición, quedan estos grabados en la memoria colectiva. Para darles el honor a ellas y a sus maridos desaparecidos, los nombramos en este espacio de la misma manera que la artista los documentó.

Lucrecia de las Mercedes Céspedes Céspedes, Paine
Esposa de Silvestre René Muñoz Peñaloza, detenido desaparecido del 16 de octubre de 1973

Silvia Luisa Muñoz Peñaloza, Paine
Esposa de Basilio Antonio Valenzuela Álvarez, detenido desaparecido del 16 de octubre de 1973

Sonia Inés Valenzuela Muñoz, Paine
Esposa de Rosalindo Delfín Muñoz, detenido desaparecido del 16 de octubre de 1973

4
Ahí mismo

Paz Andrea Lamich Japdur, Buin

Tochter von Jorge Rubén Lamich Vidal, Verhafteter, gefoltert, hingerichtet am 13. August 1974

Kunst als politische Aktion

Salvador Allendes Traum von einem „Chilenischen Weg zum Sozialismus“ als einem demokratischen Prozess war durch den Staatsstreich vom 11. September 1973, orchestriert vom chilenischen Militär mit bewährter Unterstützung der Vereinigten Staaten, zu einem jähen Ende gebracht (wie sein eigenes Leben) – Symbol auch für das Ende der revolutionären Periode in Lateinamerika überhaupt, den Sieg der Gegenrevolution, die sich der Unterstützung der Kirche und der ökonomischen Eliten sicher sein konnte. Dreißigtausend Fälle von Folter sind in Chile dokumentiert während der Pinochet-Ära, viele Opfer sind anonym geblieben, andere, wie der chilenische Sänger und Gitarrist Víctor Jara, sind bekannt.⁵ Als 1989 ein demokratisch gewählter Präsident an die Macht kommt, bedeutet dies nicht auch Aufklärung und Bestrafung der Täter, im Gegenteil: Familien, die auf die Straße gehen – wie die *Madres de Plaza de Mayo* in Argentinien – die die Wahrheit wissen wollen über die Verschwundenen, stoßen auf taube Ohren. „When democracy spread her legs to let Chile inside, she named her price beforehand, and demanded payment in a currency called forgetting“, schrieb Luis Sepúlveda.⁶

Die Aufarbeitung der Vergangenheit und die „Unfähigkeit zu trauern“ haben einige Künstler Lateinamerikas sich zum Thema gemacht. In Argentinien etwa schufen sie für die „Marcha de la Resistencia“ Anfang der Achtzigerjahre lebensgroße Silhouetten, die wie Schatten an die Verschwundenen erinnerten.⁷ Künstler durchforsten die Archive, sammeln Photographien oder dokumentieren die Orte des Geschehens. Sie verwenden das historische Material in ihren Arbeiten, um der Geschichte ihres Landes auf die Spur zu kommen und die Würde der vergessenen Menschen wiederherzustellen. Die Ausstellung *América Latina 1960–2013* in der Fondation Cartier in Paris (2013/2014) zum

Rosa Oriana Becerra Acevedo, Paine

Esposa de Luis Alberto Gaete Balmaceda, detenido desaparecido del 16 de octubre de 1973

Holanda Haydeé Vidal Caballero, Buin

Esposa de Cristian Victor Cartagena Pérez, detenido desaparecido del 18 de septiembre de 1973

Adriana Carmen Japdur Espinoza, Buin

Esposa de Jorge Rubén Lamich Vidal, detenido, torturado, ejecutado el 13 de agosto de 1974

Paz Andrea Lamich Japdur, Buin

Hija de Jorge Rubén Lamich Vidal, detenido, torturado, ejecutado el 13 de agosto de 1974

Arte como acción política

Al sueño de Salvador Allende del „camino chileno hacia el socialismo“ como un proceso democrático (al igual que a su vida) le dio fin el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, dirigido por las fuerzas militares chilenas bajo el consentimiento y apoyo de los Estados Unidos – convirtiéndose en un símbolo y al mismo tiempo en el final de un periodo revolucionario para toda Latinoamérica. Fue la victora de la contrarevolución, que se sirvió del apoyo de la iglesia y de las fuerzas económicas. Treinta mil casos de tortura fueron documentados en Chile durante la era de Pinochet. Muchas víctimas permanecen anónimas. Otras se conocen, como el cantautor y guitarrista chileno Víctor Jara.⁵ Cuando en 1989 sube al poder un presidente emergente de elecciones democráticas, inconsecuentemente este paso no significó la aclaración de los casos y el castigo a los autores de los hechos. Al contrario: Las familias que salen a las calles – como las *Madres de la Plaza de Mayo* en Argentina – que quieren saber la verdad sobre los desaparecidos, se sienten rechazadas por oídos sordos. „When democracy spread her

⁵ Olivier Compagnon, *The Violence of Modernity: Latin America since the late 1950s*, en: *América Latina 1960–2013*, catálogo de la exposición Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 2013/2014, pag. 6–13

⁶ Olivier Compagnon, *The Violence of Modernity: Latin America since the late 1950s*, in: *América Latina 1960–2013*, Ausstellungskatalog Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 2013/2014, S. 6–13

⁷ Zitiert nach Olivier Compagnon, siehe Anm. 5, S. 12

⁸ Catrin Lorch, *Kunst kann die Welt verbessern!*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 17./18. Mai 2014, Nr. 113, S. 14

Beispiel hat dies auf eindruckliche Weise dokumentiert mit photographischen Werken etwa der chilenischen Künstlerin Lotty Rosenfeld, die als Mitglied des aktivistischen Künstlerkollektivs CADA (Colectivo Acciones de Arte) mit ihrer Arbeit *Una milla de cruces sobre el pavimento, Santiago, Chile* (1979) eine Meile im Stadtgebiet von Santiago mithilfe von Klebstreifen in eine Straße von Kreuzen transformierte. „The crosses can be read as symbols referring to the deaths of the disappeared ...“⁸ Oder Elías Adasme, der mit seiner Serie von Photographien *Intervención corporal de un espacio privado, A Chile* (1979/80) den eigenen Körper in Beziehung zur Landkarte von Chile setzt. Mit dem dritten „Modul“ *Intervención corporal de una geografía íntima* (1979/80) klagt er das Verschwinden chilenischer Bürger und die Folter an, indem er in einem dunklen Raum mit dem Rücken zum Betrachter stehend eine Landkarte von Chile auf seinen nackten Körper projiziert.⁹

Lilian Moreno Sánchez gehört mit ihrer Arbeit *LEMA* in den Kontext auch der politischen Aktion. Ihre Kunst umfasst nicht nur das „Bild“, sondern das politische Handeln in der Kommunikation mit den Frauen vor Ort. Deren Befragung ist Teil des künstlerischen Konzeptes, unabhängig von dem ästhetischen Produkt, das am Ende steht – und das im Übrigen für die Betroffenen vielleicht nie im Original zu sehen sein wird.

Religiöse Symbolik

Mit ihrem Kreuzweg greift Moreno Sánchez auf die katholische Andachtsform zurück, die in Episoden den Leidensweg Christi erzählt. Sie gründet in der Tradition der Pilger, die seit der Spätantike jenen Leidensweg in Jerusalem an den von den Evangelien verbürgten historischen Stätten bettend abschritten, markiert zunächst durch Steine, dann durch Kapellen. Im Abendland wurde die „Via Dolorosa“ dann durch Bilder, Skulpturen und Kapellen nachgeahmt und seit dem 18. Jahrhundert auf vierzehn Stationen festgelegt. „Lema Sabachthani“, überliefert in den Evangelien des Markus und des Matthäus, jene Verlassenheits-

legs to let Chile inside, she named her price beforehand, and demanded payment in a currency called forgetting“, escribió Luis Sepúlveda.⁶

El trabajo por la superación del pasado y „la incapacidad de luto“ son temas que han ocupado a algunos artistas de América Latina. En Argentina por ejemplo crearon para la „Marcha de la Resistencia“ a principios de los años ochenta siluetas de tamaño natural que como sombras hacen recuerdo de los desaparecidos.⁷ Artistas investigaron en los archivos, recogieron fotografías o documentaron lugares de tales actos. Utilizaban el material histórico para perseguir las huellas de la historia de su patria y reconstruir la dignidad de las personas olvidadas. La exposición *América Latina 1960–2013* en la Fondation Cartier en Paris (2013/2014), por ejemplo, lo documentó de manera impresionante con obras fotográficas ejemplares de la artista chilena Lotty Rosenfeld, que como miembro del colectivo artístico activista CADA (Colectivo Acciones de Arte) transformó con su trabajo *Una milla de cruces sobre el pavimento, Santiago, Chile* (1979) una milla en el centro urbano de Santiago a base de cinta adhesiva en una calle de cruces – un vía crucis. „The crosses can be read as symbols referring to the deaths of the disappeared...“⁸ O por ejemplo Elías Adasme, que con su serie de fotografías *Intervención corporal de un espacio privado, A Chile* (1979/80) expone su propio cuerpo en relación con el mapa de Chile. Con el tercer „módulo“ *Intervención corporal de una geografía íntima* (1979/80) acusa la desaparición de ciudadanos chilenos y la tortura, plantándose de espaldas al espectador en una habitación oscura con un mapa de Chile proyectado sobre su cuerpo desnudo.⁹

Lilian Moreno Sánchez pertenece con su trabajo *LEMA* al contexto de la acción política. Su arte no solamente abarca la „imagen“ en sí, sino que también el acto político en la comunicación con las mujeres en su propio espacio. Sus entrevistas personales son parte del concepto artístico,

6
Citación según Olivier Compagnon, ver anotación 5, pag. 12

7
Catrin Lorch, Kunst kann die Welt verbessern! (¡El arte puede cambiar el mundo a mejor!), en: Frankfurter Allgemeine Zeitung del 17/18 de mayo 2014, no. 113, pag. 14

8
Ver América Latina, anotación 5, pag. 208f.

9
Ahí mismo, pag. 62f.

8
Vgl. América Latina, Anm. 5, S. 208 f.

9
Ebenda, S. 62 f.

10

Ver Franz Meyer, Barnett Newman, *The Stations of the Cross: Lema Sabachthani*, Richter Verlag: Düsseldorf 2003, pag. 53

11

Por ejemplo: Lucas Reiner, *Fourteen Stations*, St. Augustine's Episcopal Church en Washington D.C.; Sean Scully, *Stations of the Cross (Holly)*, Kunstverein Aichach (2004), Lisa Ruyter, *Stations of the Cross*, Diözesanmuseum Freising 2004 y St. Wolfgang Regensburg 2005; ver también Petra Giloy-Hirtz, *Fare un Croce*, *Sobre el diálogo entre el arte contemporáneo y la religión*, en: *Convegno Internazionale „Crossing Worlds – La croce e il mondo“* in occasione della Biennale di Venezia 2009, Conferenza Episcopale Italiana, 2011

12

Franz Mayer, ver anotación 10, pag. 52

10

Vgl. Franz Meyer, Barnett Newman, *The Stations of the Cross: Lema Sabachthani*, Richter Verlag: Düsseldorf 2003, S. 53

11

Zum Beispiel: Lucas Reiner, *Fourteen Stations*, St. Augustine's Episcopal Church in Washington D.C.; Sean Scully, *Stations of the Cross (Holly)*, Kunstverein Aichach (2004), Lisa Ruyter, *Stations of the Cross*, Diözesanmuseum Freising 2004 und St. Wolfgang Regensburg 2005; siehe auch Petra Giloy-Hirtz, *Fare un Croce*, *Zum Dialog von zeitgenössischer Kunst und Religion*, in: *Convegno Internazionale „Crossing Worlds – La croce e il mondo“* in occasione della Biennale di Venezia 2009, Conferenza Episcopale Italiana, 2011

12

Franz Mayer, siehe Anm. 10, S. 52

klage von Jesus am Kreuz – in hebräischer Sprache, ein Zitat aus den kanonischen Texten des Alten Testaments aus den Psalmen Davids –, war immer ein Problem für Theologie und Kirche. Im Gegensatz zu den bei Lukas überlieferten Worten – „Vater, in Deine Hände befehle ich meinen Geist“ – und denen bei Johannes – „Es ist vollbracht“ – drückt sich in ihnen Verzweiflung und Gottesferne aus.¹⁰

Eine Reihe von Künstlern des 20. Jahrhunderts wie der Gegenwart haben an jene Passionsgeschichte angeknüpft in dem Wunsch, Themen wie Sterben, Leid und Tod, Angst und Hoffnung im Bild des Kreuzweges Ausdruck zu verleihen.¹¹ Zuallererst ist da Barnett Newmans berühmter Zyklus *The Stations of the Cross: Lema Sabachthani* zu nennen, vierzehn große Leinwandbilder in Öl oder Acryl, entstanden zwischen 1958 und 1966. Die Worte Christi am Kreuz als den Titel zu wählen, das wurde damals in der New Yorker Kunstwelt mit der Ausstellung im Guggenheim Museum 1966 als Provokation empfunden.¹²

Weibliche Vorstellungskraft

Moreno Sánchez, die sich ihrer kulturellen und religiösen Wurzeln bewusst ist und aus ihnen schöpft, schafft eine sehr eigene Version. Mit der Auswahl der Farben rekurriert sie auf das Spektrum christlicher Farbsymbolik. Die konventionellen Bildbeschreibungen, die sich an die Bibel anlehnen, wie „Jesus wird zum Tode verurteilt“ oder „Jesus nimmt das Kreuz auf seine Schultern“, ersetzt sie durch Texte, die den leidtragenden Frauen in den Mund gelegt sind. Sie hat die chilenische Schriftstellerin Diamela Eltit gebeten, sie für dieses Werk zu schreiben: „Ein unfähiger, blutrünstiger Mann“, „Alle ohne Ausnahme, jeder Ort, das Volk, das ganze Land“, „Ich schwanke zwischen Angst und Wut“, „Meine Mutter kann kaum atmen“, „Bei meiner Geburt herrschte Chaos“.

Wie in ihren früheren Arbeiten ist Moreno Sánchez zum Weiblichen hingezogen, zur Leidensgemeinschaft der Frauen von

unabhängig vom ästhetischen Produkt als Ergebnis – und ohne die Originalen zu erwähnen, die wahrscheinlich niemals gesehen werden.

Simbología religiosa

Con su vía crucis recurre Lilian Moreno Sánchez a la forma de devoción católica que cuenta la vía dolorosa de Jesús Cristo en episodios. Esta se basa en la tradición de los peregrinos que desde la antigüedad recorrían rezando la vía dolorosa en Jerusalén en los lugares históricos reportados en los evangelios que a principios solamente estaban marcados por piedras y más tarde por capillas. En el Occidente se imitó más tarde la „Via Dolorosa“ a base de cuadros, esculturas y capillas y a partir del siglo 18 se fijó en catorce estaciones. „Lema Sabachthani“, transmitida en los evangelios de San Marcos y de San Mateo, aquella queja de desamparo de Jesús en la cruz – en hebreo es una cita de los textos canónicos de los salmos de David del Antiguo Testamento – siempre fue un problema para la teología y la iglesia. Al contrario de las palabras transmitidas por San Lucas – „Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu“ – y aquellas de San Juan – „Todo se ha cumplido“ – expresan estas palabras desesperación y lejanía de Dios.¹⁰

Una serie de artistas del siglo 20 así como contemporáneos se acercaron a aquella historia de la pasión con el deseo de expresar en la imagen de un vía crucis los temas de la agonía, el padecer y la muerte, el miedo y la esperanza.¹¹ Sobre todo se debe nombrar el celebre ciclo de Barnett Newmans *The Stations of the Cross: Lema Sabachthani*, catorce cuadros grandes sobre lienzo al óleo o acrílico que fueron creados entre 1958 y 1966. Elegir las palabras de Jesús Cristo en la cruz como título en una exposición en el Museo de Guggenheim en 1966 representaba una provocación en aquellos tiempos en el mundo del arte de Nueva York.¹²

Paine, den Tänzerinnen in der Photographie, der Dichterin ... Die Gestalten ihrer Bilder waren immer Frauen, die in zärtlicher Hingabe den Gegenpol zu Tod und Gewalt darstellen. Sie verkörpern bei Moreno Sánchez als Prototypen des religiösen Bildprogramms Liebe und Trost, die Bereitschaft zu leiden, Suche nach Erlösung und Regeneration.¹³

Die Betttücher zusammenzunähen – Krankentücher aus Deutschland und die Bettlaken der chilenischen Frauen – und so Einheit zu stiften im Diptychon; Farbe und Ausschnitt der Druckvorlagen von Arbeit zu Arbeit jeweils anders zu bestimmen; die Oberflächen mit Öl einzureiben, als würden Wunden versiegelt, Leichname gesalbt; Linien zu sticken, die von den Händen der Tänzer ausgehend deren Bewegung aufzunehmen scheinen; die Poesie einer Dichterin zu wählen und sie in goldenen Lettern ins Bild zu schreiben; mit den Assoziationen einer zeitgenössischen Choreographie zu spielen durch die Verwendung von Photographien von Lioba Schöneck des Tanzstückes *Paradise Twice*¹⁴, die entfernt an die Menschenmengen auf dem Kalvarienberg in alten Gemälden erinnern; die Farben transparent werden lassen durch das Lagern des Bildes im Dunkeln, was das Gelb gleichzeitig tiefer werden lässt... Lilian Moreno Sánchez verwendet eine Vielfalt von Techniken, von der Malerei über den Siebdruck bis zu der mit großem handwerklichen Geschick vollzogenen Arbeit mit Nadel und goldenem Faden. Malerei, Zeichnung, Photographie, Sprache, alle diese Elemente verbinden sich im künstlerischen Prozess zu einem Ganzen.

Kultur des Erinnerns

Mit den in der Fremde geschulten Augen sieht Moreno Sánchez ihr Land anders, kritischer und mitfühlender. Nach ihren eigenen Worten hat sie erfahren, wie in Deutschland mit Faschismus und Holocaust umgegangen wird, wie Aufklärung betrieben und die Unfähigkeit des Trauerns in Riten des Trauerns umgesetzt werden, wie nach aller Verdrängung und Leugnung über Jahrzehnte eine Kultur des Erinnerns entstanden ist in der öffentlichen De-

La fuerza imaginativa femenina

Lilian Moreno Sánchez, está muy consciente de sus raíces culturales y religiosas y se nutre de ellas, creando su propia versión. Para la selección de los colores recurre al espectro del simbolismo de los colores litúrgicos. Las descripciones convencionales de las obras, en este caso referidas a las 14 estaciones, que se rigen por la Biblia, como „Jesús es condenado a muerte“ o „Jesús toma la cruz sobre sus espaldas“, las reemplaza por textos que han sido como emitidos por los labios de las mujeres víctimas. A petición de ella, la escritora chilena Diamela Eltit escribió frases para cada una de estas obras: „Un hombre incompetente, sanguinario“, „Todo el territorio, la nación, la patria entera“, „Oscilo entre el miedo y la furia“, „Mi Madre apenas respira“, „Nací caóticamente“.

Como en sus trabajos anteriores, Lilian Moreno Sánchez se siente atraída por el género femenino, por el dolor en común de las mujeres de Paine, por las bailarinas en la fotografía, por la poesía...Todas las figuras de sus cuadros siempre han sido mujeres, que son el polo opuesto delicadamente dedicado a la muerte y a la violencia. Esas figuras representan en la obra de Moreno Sánchez un prototipo de imaginaria religiosa referida al amor y al consuelo, a la disposición al sufrimiento, la búsqueda de la salvación y de la regeneración.¹³

Coser las sábanas – lienzos de hospitales de Alemania y la ropa de cama de las mujeres chilenas – y de esta manera crear una unidad en un diptico; componer por medio del color y de los diferentes fragmentos serigráficos cada obra siempre de una manera diferente; frotar las superficies con aceite como queriendo cerrar heridas, embalsamar cadáveres; bordar líneas, que devienen de las manos de los bailarines y cuyo movimiento parece recogerlas nuevamente; seleccionar la frase poética y escribirla en letras de oro sobre los géneros; jugar con las asociaciones de una coreografía contemporánea utilizando fotografías de Lioba Schöneck del ballet *Paradise Twice*¹⁴, que nos recuerdan a ratos a la multitud en

13

„En estas mujeres, las santas y sobre todo también en María Magdalena, se han reflejado desde siempre los deseos y las esperanzas. Y artistas celebres y sobre todo las artistas contemporáneas las han visto y creado de nuevo como Kiki Smith Eva, Maria, Maria Magdalena o Lilith, Katharina Fritsch la Madonna o Pia Stadtbäumer Ángeles. La sensualidad, el ensimismamiento y la humanidad que estos personajes femeninos representan y que se han grabado profundamente en la memoria colectiva, son ligados por Lilian Moreno Sánchez con su vista aguda sobre la realidad. De esta manera apela a los afectos del espectador confiando en las posibilidades del arte: del catarsis, de la purificación, para que abra los ojos.“ Petra Giloy-Hirtz, Die Ästhetisierung des Leidens (La estética del padecer), ver anotación 1

13

„In diesen Frauen, den Heiligen und insbesondere auch der Maria Magdalena, haben sich seit jeher Wünsche und Hoffnungen gespiegelt. Und bedeutende Künstler und gerade Künstlerinnen der Gegenwart haben sie neu gesehen und neu geschaffen wie Kiki Smith Eva, Maria, Maria Magdalena oder Lilith, Katharina Fritsch die Madonna oder Pia Stadtbäumer Engel. Die Sinnlichkeit, Innerlichkeit und Humanität, die diese Frauengestalten verkörpern und die sich tief ins kollektive Bewußtsein eingeschrieben haben, verbindet Lilian Moreno Sánchez mit dem scharfen Blick auf die Wirklichkeit. So appelliert sie an die Affekte des Betrachters, vertrauend auf die Möglichkeiten der Kunst: der Katharsis, der Reinigung, dass sie die Augen öffnen möge.“ Petra Giloy-Hirtz, Die Ästhetisierung des Leidens, siehe Anm. 1

batte wie in der Kunst – Namen wie Christian Boltanski, Jochen Gerz, Stefan Hunstein unter vielen anderen wären zu nennen –, in der Literatur, im Film und im Alltag der Städte mit ihren Orten der Erinnerung.

Ihren Zyklus *LEMA* versteht sie als einen Beitrag zum Prozess des Erinnerns. Wenn sie als Titel die Worte des Sohnes wählt, der am Kreuz alle Einsamkeit, Schmerz und Verzweiflung des Menschen trägt, und als Form den Kreuzweg als dem Weg des Mitleidens und der Überwindung des Leidens in Tod und Transformation des Lebens, so vertraut sie in die Möglichkeit von Trost und Heilung. Die Verankerung von *LEMA* in der Geschichte ihres Landes verweist über die spezifische historische Situation hinaus auf ein Allgemeines, im traurigsten Sinne. Denn auch für die jüngste Zeitgeschichte und für die Gegenwart gilt, dass überall auf der Welt Menschen verschwinden, dass gefoltert und getötet wird. Den Prozess des Bewusstwerdens, der Trauer und der Heilung will Lilian Moreno Sánchez durch ihre Kunst befördern. Das Eigentümliche dabei ist, dass dies geschieht durch das Wunder schöner Bilder.

el monte del Calvario en cuadros medievales; intensificar el tono transparente del aceite de linaza guardando los cuadros en la oscuridad, lo que de da al color amarillo más profundidad... Lilian Moreno Sánchez utiliza una multitud de técnicas de la pintura pasando por la serigrafía hasta el trabajo con aguja e hilo dorado ejecutado con gran artesanía. Pintura, dibujo, fotografía, palabras, todos estos elementos se convierten en un proceso artístico completo.

La cultura de la memoria

Con una mirada desde afuera, Lilian Moreno Sánchez ve su país de una manera diferente; más crítica y más compasiva. Ella misma dice que ha hecho la experiencia de como en Alemania se maneja el fascismo y el holocausto, como se ha gestionado aquí el reconocimiento, convirtiendo la incapacidad de luto en ritos de duelo, y como despues de toda la represión y la negación a lo largo de las décadas se creó una cultura de la memoria tanto en el debate público como en el arte – nombres como Christian Boltanski, Jochen Gerz, Stefan Hunstein entre muchos otros –, en la literatura, en el cine y en la vida cotidiana de las ciudades con sus espacios de memoria.

Ella comprende su ciclo *LEMA* como un aporte a un proceso de memoria. Si ella ha elegido como título las palabras del hijo que en la cruz soporta toda la soledad, el dolor y la desesperación del ser humano y la forma del vía crucis como camino de la compasión y de la superación del sufrimiento en la muerte y la transformación de la vida, entonces confía en la posibilidad del consuelo y la curación. El anclaje de *LEMA* en la historia de su país remite más allá de la situación histórica específica a lo general, sino más bién en el más desconsolado sentido de la palabra. Ya que incluso en la historia más reciente y en nuestro presente desaparecen en el mundo personas, son torturadas y matadas. Lilian Moreno Sánchez desea a través de su arte despertar la conciencia, y con esto promover los procesos de luto y de curación. Lo singular es que esto ocurre a través del milagro de bellas obras de arte.

14

El ballet *Paradise Twice* fue representado por el Ballett-Theater Augsburg en 1999 en el teatro de la Komödie en Augsburg, coreografía de Jochen Heckmann.

14

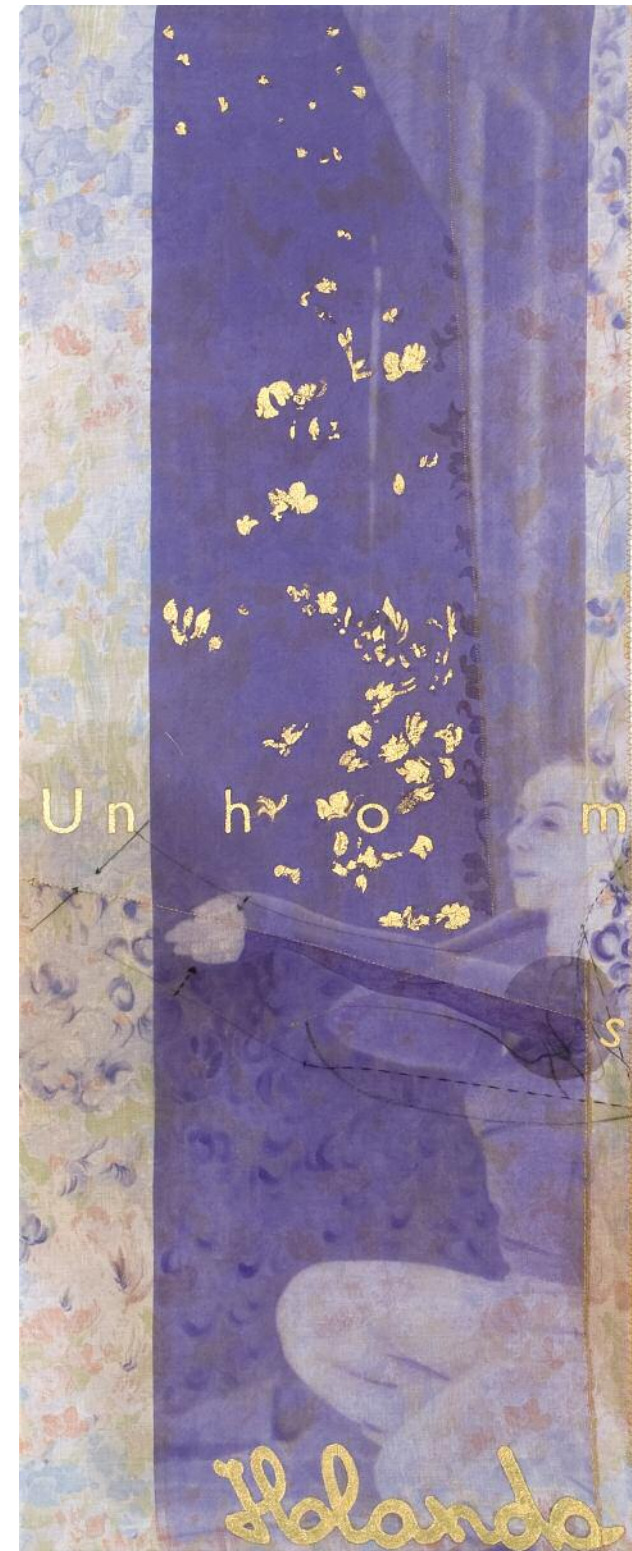
Das Tanzstück *Paradise Twice* wurde vom Ballett-Theater Augsburg 1999 in der Komödie in Augsburg aufgeführt, Choreographie: Jochen Heckmann.

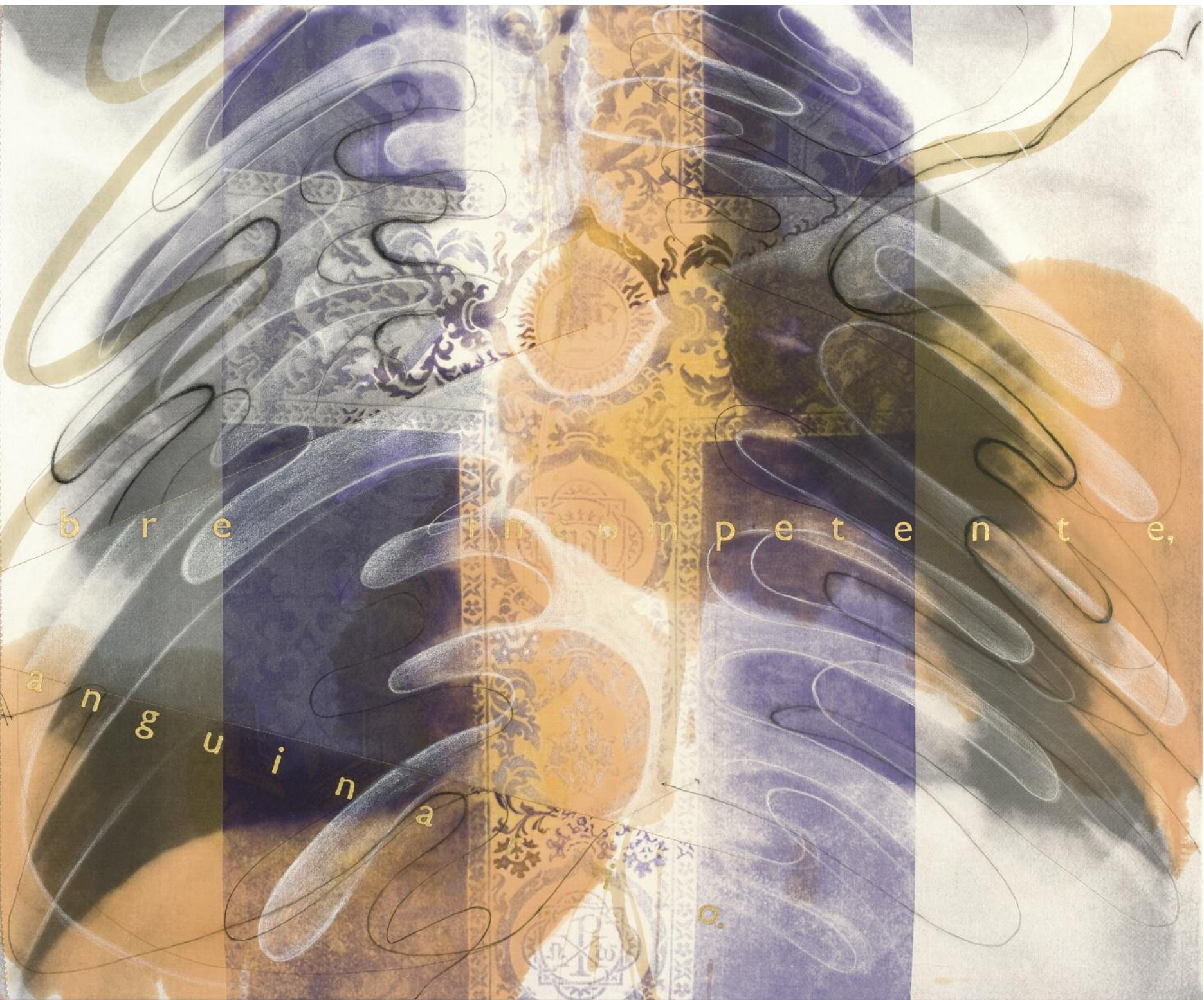
Primera Estación:

UN HOMBRE INCOMPETENTE, SANGUINARIO.

I. Station:

EIN UNFÄHIGER, BLUTRÜNSTIGER MANN.



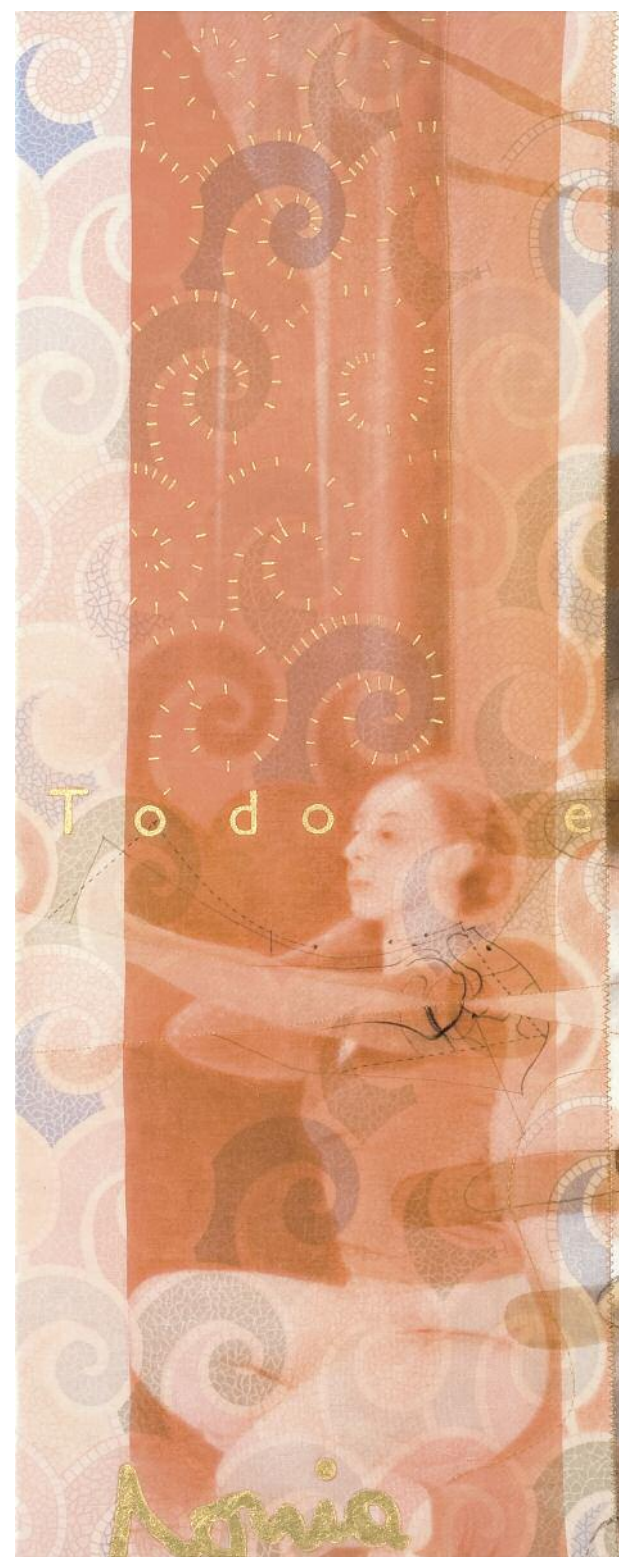


Segunda Estación:

TODO EL TERRITORIO, LA NACIÓN, LA PATRIA ENTERA.

II. Station:

ALLE OHNE AUSNAHME, JEDER ORT, DAS VOLK, DAS GANZE LAND.





Serigrafía, Dibujo y oro sobre género | Siebdruck, Zeichnung und Gold auf Stoff | 2009–2011 | 100 cm x 160 cm



Tercera Estación:

OSCILO ENTRE EL MIEDO Y LA FURIA.

III. Station:

ICH SCHWANKE ZWISCHEN ANGST UND WUT.



entre el miedo y la furia.

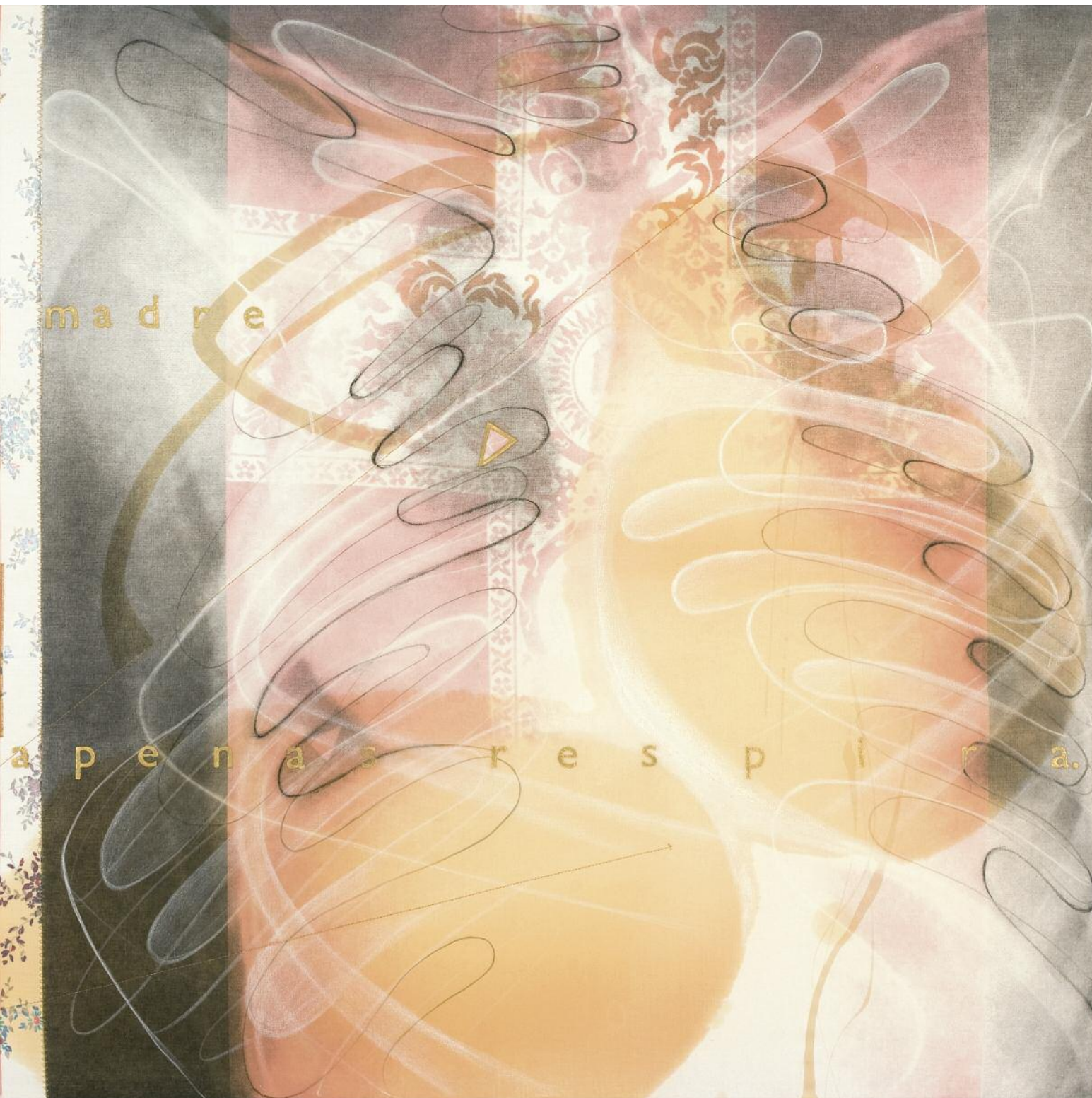
Cuarta Estación:

MI MADRE APENAS RESPIRA.

IV. Station:

MEINE MUTTER KANN KAUM ATMEN.





Serigrafía, Dibujo y oro sobre género | Siebdruck, Zeichnung und Gold auf Stoff | 2009–2011 | 100 cm x 140 cm

Quinta Estación:

NACÍ CAÓTICAMENTE.

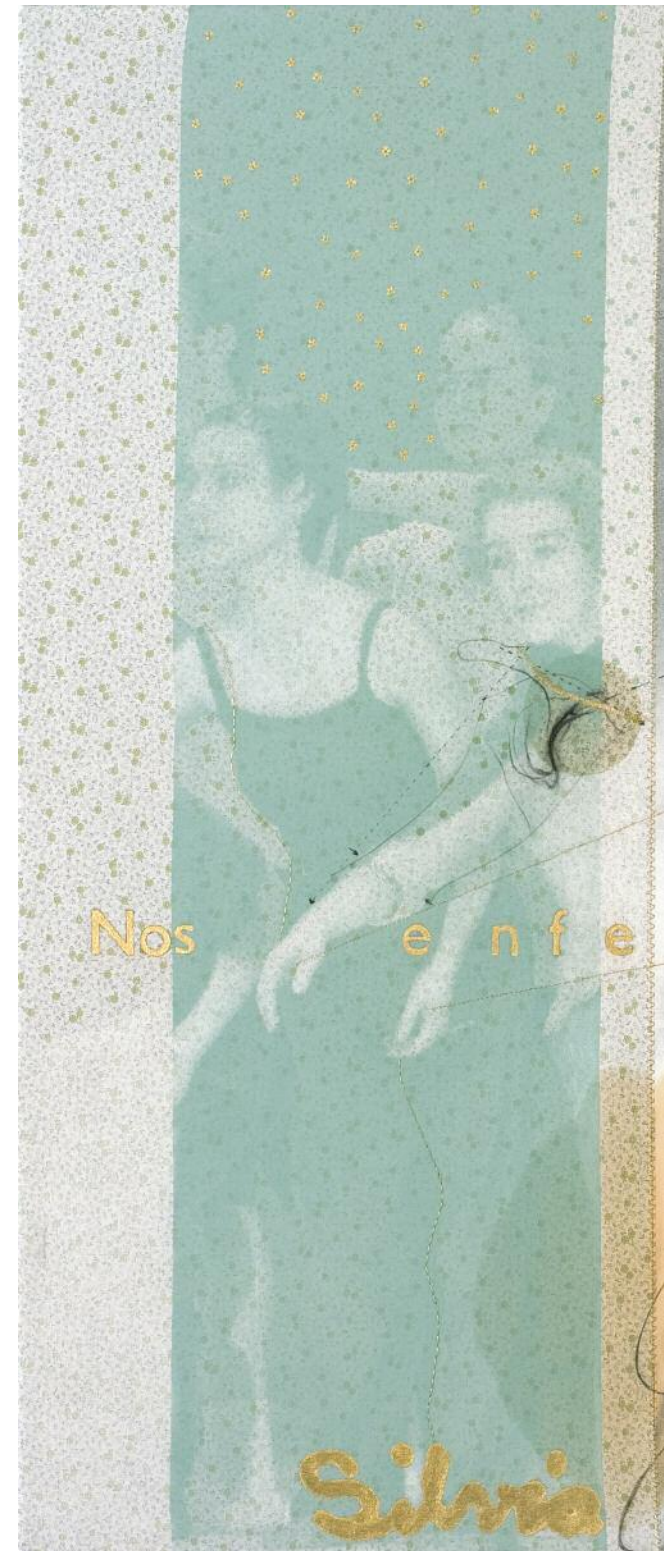
V. Station:

BEI MEINER GEBURT HERRSCHTE CHAOS.





Serigrafía, Dibujo y oro sobre género | Siebdruck, Zeichnung und Gold auf Stoff | 2009–2011 | 100 cm x 140 cm

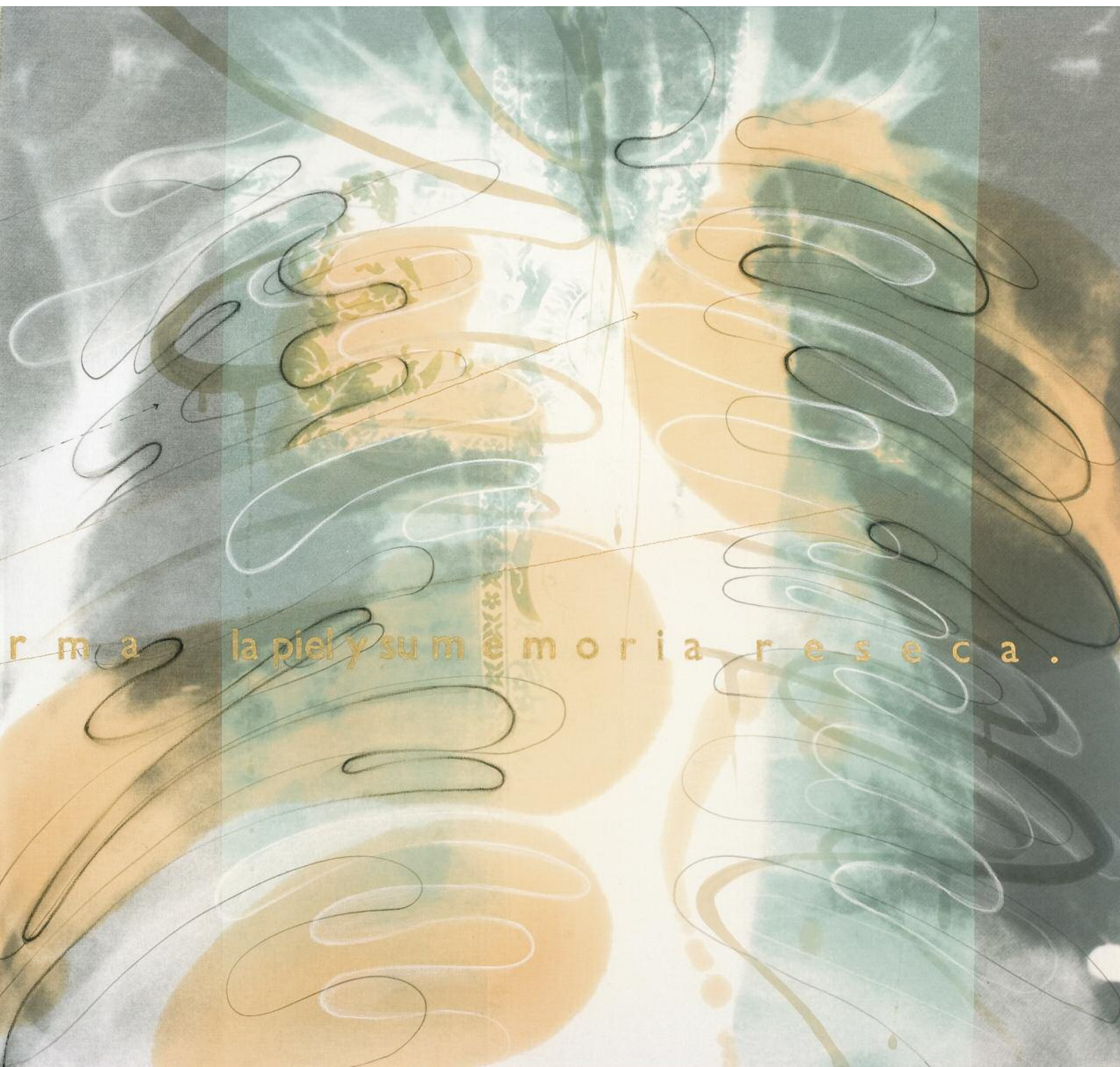


Sexta Estación:

NOS ENFERMA LA PIEL Y SU MEMORIA RESECA.

VI. Station:

ES BEFÄLLT UNSERE HAUT WIE EIN AUSSCHLAG
UND DIE ERINNERUNG LÄSST UNS VERDORREN.



Séptima Estación:

NO QUIERO ROZAR SU FORTALEZA.

VII. Station:

ICH WAGE KAUM, MIR IHREN MUT VORZUSTELLEN.

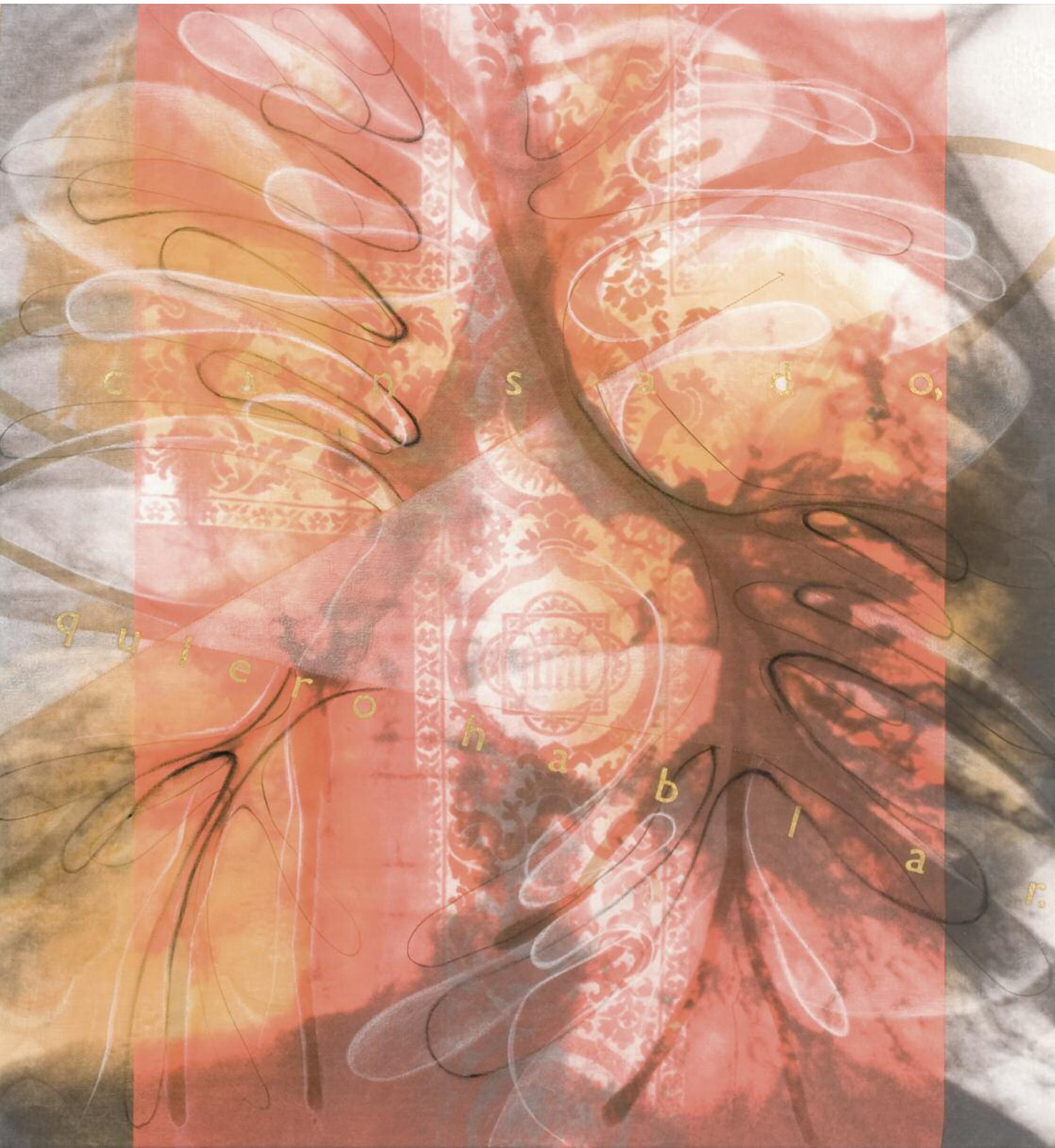




Serigrafía, Dibujo y oro sobre género | Siebdruck, Zeichnung und Gold auf Stoff | 2009–2011 | 100 cm x 130 cm

Octava Estación: ESTOY CANSADO, NO QUIERO HABLAR.
VIII. Station: ICH BIN MÜDE, WILL NICHT SPRECHEN.





Serigrafía, Dibujo y oro sobre género | Siebdruck, Zeichnung und Gold auf Stoff | 2009–2011 | 100 cm x 130 cm

Novena Estación:

ME INTERNO POR UN CAMINO TERRIBLE.

IX. Station:

ICH BEGEBE MICH AUF EINEN SCHRECKLICHEN WEG.





Serigrafía, Dibujo y oro sobre género | Siebdruck, Zeichnung und Gold auf Stoff | 2009–2011 | 100 cm x 120 cm

Décima Estación:

MI MADRE ME ESPERA SANGRANDO.

X. Station:

MEINE BLUTENDE MUTTER ERWARTET MICH.





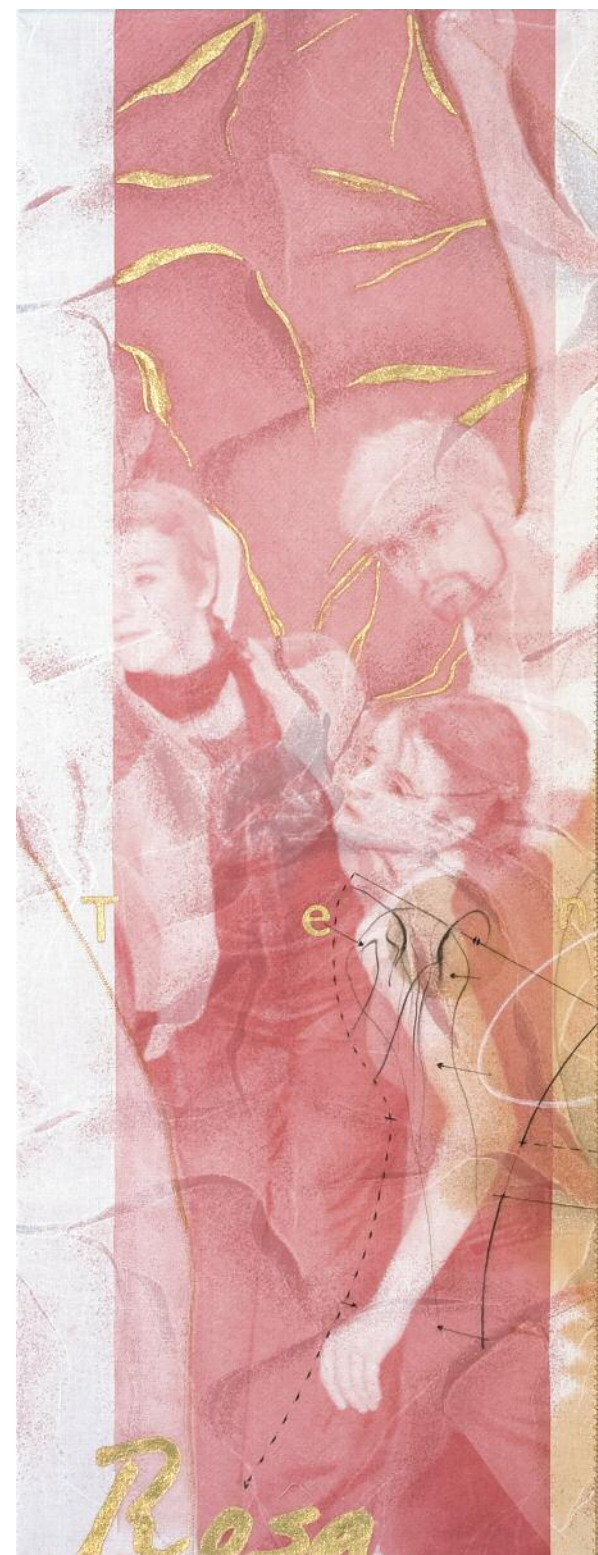
Serigrafía, Dibujo y oro sobre género | Siebdruck, Zeichnung und Gold auf Stoff | 2009–2011 | 100 cm x 160 cm

Undécima Estación:

TENGO QUE SOBREVIVIR.

XI. Station:

ICH MUSS ÜBERLEBEN.





Serigrafía, Dibujo y oro sobre género | Siebdruck, Zeichnung und Gold auf Stoff | 2009–2011 | 100 cm x 160 cm

Duodécima Estación:

NOS ENFERMÓ DE MUERTE EL HOSPITAL.

XII. Station:

DAS KRANKENHAUS SANDTE UNS EINE TÖDLICHE KRANKHEIT.





Serigrafía, Dibujo y oro sobre género | Siebdruck, Zeichnung und Gold auf Stoff | 2009–2011 | 100 cm x 140 cm

Decimotercera Estación: AH, LA ASOCIACIÓN DE LA SANGRE.

XIII. Station: AH, DIE VEREINIGUNG DES BLUTES.



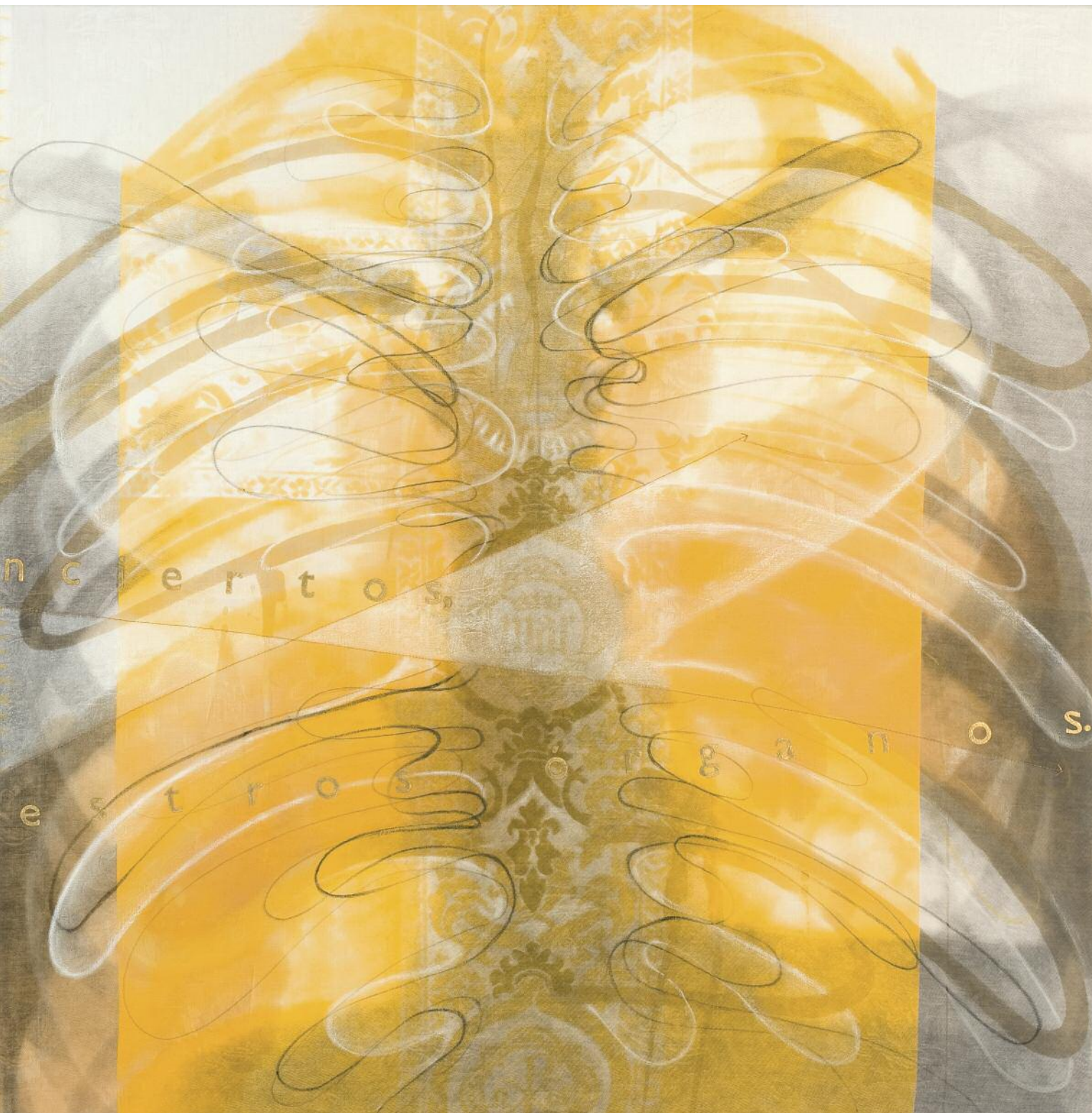


Serigrafía, Dibujo y oro sobre género | Siebdruck, Zeichnung und Gold auf Stoff | 2009–2011 | 100 cm x 130 cm

Decimocuarta Estación: TAN INCIERTOS, NUESTROS ÓRGANOS.

XIV. Station: SO VERLETZLICH, UNSERE ORGANE.





Serigrafía, Dibujo y oro sobre género | Siebdruck, Zeichnung und Gold auf Stoff | 2009–2011 | 100 cm x 150 cm

EL PAÑO DE LA VERÓNICA

*el cuerpo es el gran material
sobre el que se deja caer la historia y su transcurso*

1.

Lilian Moreno Sánchez realiza su serie *Lema* y la describe como “14 cuadros de gran formato que están contruidos como las estaciones de un vía crucis”.

Para su elaboración utiliza sábanas blancas de hospital alemán, sábanas estampadas provenientes de hogares chilenos, una imagen fotográfica encontrada en una venta del teatro de Augsburg traspasada mediante serigrafía a las telas, patrones de moda, color, imágenes de radiografías, costura, oro, frases escritas por la literata chilena Diamela Eltit y nombres de mujer.

Todos estos elementos se conjugan para conformar una trama en la que se superponen distintas capas materiales y significantes, provenientes de fuentes diversas.

Así, de acuerdo a lo manifestado por la artista, las sábanas blancas dan cuenta de cómo Alemania ha enfrentado su propia historia de horrores a través de la cultura del no olvidar y de la acogida del dolor, que finalmente posibilita el curar.

Por su parte, las sábanas chilenas fueron entregadas a la artista por hijas/madres/esposas de asesinados políticos y detenidos desaparecidos chilenos residentes en el sector de Paine, unos 47 km. al sur de la ciudad de Santiago, zona muy próxima a la de nacimiento y residencia de la propia Moreno antes de su traslado a Alemania.

Dados los dificultosos procesos de reconocimiento y entrega de los restos de estos hombres a sus familias, así como la situación general vivida en el país frente a la ausencia de aplicación de juicios y condenas a los violadores de derechos humanos durante la dictadura, Moreno visualiza una situación de dolor y duelo permanente que no permite la cura: las sábanas chilenas “apelan al íntimo padecer del

DAS SCHWEISSTUCH DER VERONIKA

*Der Körper ist das Material,
auf dem die Geschichte und ihr Verlauf Spuren hinterlassen.*

1.

Lilian Moreno Sánchez konzipiert die Serie *Lema* und beschreibt sie als „14 Bilder in großem Format, die nach dem Vorbild der Stationen des Kreuzwegs konstruiert sind“.

Für die Ausführung verwendet sie weiße Laken aus einem deutschen Krankenhaus, bedruckte Bettlaken, die aus chilenischen Familien stammen, eine Photographie aus einem Theater in Augsburg, die mit Siebdruck auf die Stoffe übertragen wurde, Schnittmuster, Farbe, Röntgenaufnahmen, Näharbeit, Gold, Schriftzüge von Sätzen der chilenischen Schriftstellerin Diamela Eltit und von Frauennamen.

Alle diese Elemente wirken zusammen um eine Handlung entstehen zu lassen, in der sich verschiedene Materialschichten und Bedeutungen mehreren Ursprungs überlagern.

Die Künstlerin möchte durch die weißen Krankentücher zum Ausdruck bringen, wie Deutschland sich mit den Gräueln seiner Geschichte auseinandersetzt, wie eine Kultur des Nichtvergessens und der Akzeptanz des Leidens schließlich Heilung ermöglicht.

Die chilenischen Betttücher wurden der Künstlerin durch Töchter, Mütter, Ehefrauen von chilenischen politischen Aktivisten, die ermordet wurden, und verschwundenen Gefangenen überreicht. Sie waren in der Gegend von Paine ansässig, etwa 47 km südlich von der Stadt Santiago, einer Gegend in der Nähe des Geburtsortes von Moreno, wo sie vor ihrer Übersiedlung nach Deutschland gelebt hat.

Ausgehend von der Tatsache der langwierigen Prozesse der Identifizierung und Übergabe der Überreste dieser Männer an ihre Familien wie auch der gesamten Situation des Landes angesichts der Straflosigkeit derjenigen, die die Menschenrechte während der Diktatur verletzt hatten, ist es Morenos Anliegen, eine permanente Situation des Schmerzes und der Trauer zu

alma, el cual no ha comenzado su proceso de curación a causa del olvido”.

Ambos trozos de tela están unidos mediante la costura, elemento recurrente en la obra de Moreno Sánchez, vinculada a su propia biografía como actividad materna, pero también vinculada y derivada de la noción de sutura, de reparación de un cuerpo, un miembro o un tejido dañado: la sábana blanca ha contenido un cuerpo enfermo, propiciando su recuperación; la sábana estampada denuncia al cuerpo ausente.

Sobre ellos, la artista ha impreso el fragmento de una fotografía actual que muestra una escena de ballet en el momento de tensión entre todos sus personajes, una tensión que, como en *La balsa de La Medusa* de Géricault, proviene del exterior de la escena misma sin que, en este caso, podamos siquiera vislumbrar qué la motiva: la fotografía es un encuentro casual, no se tienen antecedentes de su origen ni de la obra que registra, no se sabe el relato que porta¹.

Lilian Moreno secciona esta fotografía en 14 fragmentos verticales, los que corresponden a cada uno de los cuadros que componen la serie.

En otras ocasiones, la artista se ha valido de fragmentos de retablos y otras obras góticas, figuras o personajes individuales que han sido incorporadas a la tela mediante traspaso serigráfico y retoques de pintura. Su traslado de residencia a la ciudad de Munich y luego Augsburg le ha permitido, en los últimos 19 años una visualización directa de las obras maestras citadas en sus trabajos, fundamentalmente a partir de sus permanentes recorridos por las salas de la Alte Pinakothek.

Las figuras citadas o *recortadas* de sus composiciones originales normalmente han encarnado una suerte de sublima-

visualisieren, die keine Heilung ermöglicht: Die chilenischen Bettlaken „wenden sich an die leidende Seele, die noch nicht den Prozess der Heilung begonnen hat, da sie dem Vergessen anheimgefallen ist“.

Beide Stoffstücke werden zusammengenäht und somit verbunden, ein häufig wiederkehrendes Element im Werk von Moreno Sánchez, das in Verbindung zu ihrer eigenen Biographie als mütterliche Aktivität zu sehen ist, sich aber auch mit dem Begriff der Narbe verbindet, der Wiederherstellung eines Körpers, eines Glieds oder eines beschädigten Stoffes: Das weiße Bettuch hat den Körper eines Kranken umhüllt, zu seiner Gesundung beigetragen; das bedruckte Bettlaken verweist auf einen abwesenden Körper.

Auf diese Laken hat die Künstlerin das Fragment einer Photographie gedruckt, die eine Tanzszene in einem Moment der Spannung aller beteiligten Personen zeigt, einer Spannung, die wie bei dem Bild *Das Floß der Medusa* von Géricault von einem Geschehen außerhalb der Szene herrührt, ohne dass wir hier errahnen, was der Grund ist: Die Photographie ist ein Zufallsfund, sie hat keine Geschichte – aus welchem Werk sie stammt, ob sie eine Geschichte erzählt¹, ist ebenfalls unbekannt.

Lilian Moreno unterteilt die Photographie in 14 senkrechte Fragmente, die jedem der Bilder, aus denen die Serie besteht, entsprechen.

Bei anderer Gelegenheit hat die Künstlerin Fragmente aus Altarbildern und anderen gotischen Kunstwerken verwendet, Gestalten oder individuelle Personen, die mittels Siebdruck und Übermalungen auf den Stoff übertragen wurden. Die Verlegung ihres Wohnsitzes nach München, dann nach Augsburg, haben ihr in den letzten 19 Jahren eine direkte Visualisierung der erwähnten Meisterwerke in ihrer Arbeit ermöglicht, nicht zuletzt durch permanente Besuche der Säle der Alten Pinakothek.

¹ Se trata de la obra de danza *Paradise Twice* presentada en el Ballet-Theater-Augsburg el año 1999; la coreografía fue realizada por Jochen Heckmann y la fotografía por Lioba Schöneck antecedentes que llegaron al conocimiento de la artista con posterioridad a la realización de la serie *Lema*.

¹ Es handelt sich um das Ballett *Paradise Twice*, das 1999 vom Ballet-Theater Augsburg aufgeführt wurde; die Choreographie wurde von Jochen Heckmann entworfen und die Photographien stammen von Lioba Schöneck, Informationen, die die Künstlerin erst nach der Schaffung der Serie *Lema* erhielt.

ción estética de situaciones que, a través del relato bíblico, nos hablan del dolor y la miseria humanos; figuras doradas, de elegante dibujo, reposadas o contenidas en su acción y disposición.

Para la serie *Lema* Moreno Sánchez introduce dos torsiones respecto a su operatoria anterior: el paso de la pintura medieval a la fotografía, y el cambio de la figura solitaria por el conjunto. El drama que inspira esta serie de trabajos ya no apela únicamente a un estado existencial universal, sino que la roza indefectiblemente en su propia experiencia de vida y la vida colectiva de su entorno más próximo, así como la del país entero.

De esta manera, la imagen de un colectivo que enfrenta cohesionado un destino incierto se transforma en una suerte de coro griego que hace presente el drama representado, tomando visualmente el lugar de las mujeres (madres, hermanas, esposas) cuyos hombres nunca más regresaron, “voces femeninas que contienen tanto dolor, miedo y cansancio. Siete Mujeres, catorce estaciones, lo que significa un doble espacio de silencio que acalla el dolor. El silencio que porta la muerte y el silencio de desprotección, así como también la espantosa asimetría de poderes que debieron afrontar las desafortunadas” señala la artista.

Siguiendo la superposición de elementos significantes que conforman cada pieza de la serie *Lema*, la imagen – casi abstracta – de una radiografía se entretreje con la cruz dorada, ricamente ornamentada, de un paramento procedente de principios del siglo XX, la que cobra fuerza visual o se diluye según el color aplicado en cada una de las estaciones de este *vía crucis*.

Las radiografías yacen sobre las sábanas como mudos rastros del dolor, la enfermedad o el padecimiento de los cuerpos de los que proceden, cuerpos enfermos, dolientes, dañados.

Die Gestalten, aus ihren ursprünglichen Werken zitiert oder ausgeschnitten, stellen eine ästhetische Sublimierung von Situationen dar, die in der biblischen Erzählung von menschlichem Leid und Elend sprechen; vergoldete Gestalten, von eleganter Erscheinung, scheinen sie in sich selbst zu ruhen oder eine Handlung auszuführen.

In ihrer Serie *Lema* vollzieht Moreno Sánchez zwei Wendungen im Hinblick auf ihr früheres Vorgehen: den Schritt von Malerei des Mittelalters zur Photographie und den Wechsel der Einzelfigur zum Gruppenbild. Das Drama, das hinter dieser Serie von Arbeiten steht, spricht nicht nur einen universalen existenziellen Zustand an, sondern berührt die eigene Lebenserfahrung und das Leben in ihrer näheren Umgebung wie auch im ganzen Land.

Auf diese Weise verwandelt sich das Bild der Gruppe, die vereint einem ungewissen Schicksal entgegensieht, in eine Art griechischen Chor, der dem dargestellten Drama Präsenz verleiht, indem er visuell an die Stelle der Frauen (Mütter, Schwestern, Ehefrauen) tritt, deren Männer niemals zurückkehren werden, „weibliche Stimmen, die Schmerz, Angst und Erschöpfung ausdrücken. Sieben Frauen, vierzehn Stationen, was ein verdoppeltes Schweigen bedeutet, das den Schmerz verstummen lässt. Tod bringendes Schweigen und Schweigen der Schutzlosigkeit, wie auch die erschreckende Asymmetrie der Macht, gegen die sich die Unglücklichen zur Wehr setzen müssen“, erklärt die Künstlerin.

Folgt man den sich überlagernden Bedeutungselementen, aus denen jeder Teil der Serie *Lema* besteht, so verbindet sich das – fast abstrakte – Bild einer Röntgenaufnahme mit dem goldenen Kreuz, reich geschmückt, mit Verzierungen vom Beginn des 20. Jahrhunderts, es erscheint deutlich oder verschwimmt, je nach der Farbe, die in jeder der Stationen des *Kreuzwegs* verwendet wird.

La utilización de radiografías, fotografías y textos tomados de libros médicos o manuales de enfermería y primeros auxilios ha sido un material recurrente en el trabajo de Lilian Moreno, y define una iconografía constante en su propuesta visual. Sin embargo, más que exhibirse explícitamente como una herida abierta, estas imágenes insinúan materialmente la presencia de un cuerpo real que, por motivos de enfermedad, malformación, o más recientemente, producto de haber sido sometido a actos de tortura o heridas de guerra en su serie de dibujos *Tengo sed*, se contraponen al reposo y la contención.

Así, el obrar de Lilian Moreno se desplaza permanentemente entre lo puramente existencial y sublime, y la materialidad real de cuerpos desgarrados y su dolor concreto, entre el espíritu y la carne, cuestión que se hace más evidente en la serie *Lema* que en trabajos anteriores al tener un anclaje tan concreto como la historia reciente del país.

El oro es otro elemento característico en la producción de obra de Lilian Moreno. En *Lema* éste es utilizado para destacar ciertos elementos ornamentales de las sábanas, para transcribir las oraciones poéticas de la escritora chilena Diamela Eltit, quien una vez más deposita su voz en los trabajos de Moreno Sánchez, y para transcribir los nombres de siete mujeres que han sido las portadoras del dolor encarnado que *Lema* conlleva, mujeres donantes de las sábanas utilizadas por la artista y que se transforman en los catorce nombres que marcan las estaciones de este vía crucis: Holanda, Sonia, Oriana, Haydée, Carmen, Silvia, Paz, Inés, Adriana, Lucrecia, Rosa, Andrea, Mercedes, Luisa, nombres que conforman una letanía registrada en su propia caligrafía sobre la tela.

Los textos de Diamela Eltit, por su parte, se tensionan entre un tono poético y un lenguaje coloquial, oraciones breves, algunas brevísimas, en las que se percibe un hablante en

Die Röntgenaufnahmen auf den Laken sind stumme Spuren des Schmerzes, der Krankheit oder des Leidens von Körpern, die krank, leidend oder verletzt sind.

Die Verwendung von Röntgenaufnahmen und Texten aus Medizinbüchern oder Ratgebern für den Hausgebrauch oder für Erste Hilfe taucht als Material in der Arbeit von Lilian Moreno häufig auf und bildet in ihrer Bildsprache einen konstanten Teil der Ikonographie. Diese Bilder sind mehr als eine offene Wunde, sie deuten auf einen realen Körper, der an einer Krankheit oder Missbildung leidet oder in jüngster Zeit Folter oder Kriegsverletzungen ausgesetzt war. In ihrer Serie *Mich dürstet* bilden sie einen Kontrast zu Ruhe und Beherrschung.

Auf diese Weise wechselt die Arbeitsweise von Lilian Moreno permanent zwischen dem rein Existenziellen und dem Sublimen sowie der realen Stofflichkeit der zerstörten Körper und ihres konkreten Schmerzes, zwischen dem Geist und dem Fleisch – eine Fragestellung, die in der Serie *Lema* deutlicher hervortritt als in früheren Arbeiten, da sie ganz konkret in der jüngsten Geschichte Chiles verankert ist.

Das Gold ist ein anderes charakteristisches Element in der Produktion des Werks von Lilian Moreno. In *Lema* wird es verwandt um bestimmte Muster der Bettlaken hervorzuheben, um die poetischen Gedichte der chilenischen Schriftstellerin Diamela Eltit zu transkribieren, die hier ein weiteres Mal ihre Stimme in den Arbeiten von Moreno Sánchez hören lässt, um die Namen der sieben Frauen zu transkribieren, die den Schmerz verkörpern, den *Lema* aufgreift. Frauen, die die von der Künstlerin verwendeten Bettlaken stifteten, und die sich in die vierzehn Namen verwandeln, die die Stationen des Kreuzwegs bezeichnen: Holanda, Sonia, Oriana, Haydée, Carmen, Silvia, Paz, Inés, Adriana, Lucrecia, Rosa, Andrea, Mercedes, Luisa – Namen, die eine Litanei bilden und in ihrer eigenen Schrift auf dem Stoff erscheinen.

primera persona, el yo o el nosotros: un hombre incompetente, sanguinario / todo el territorio, la nación, la patria entera / oscilo entre el miedo y la furia / mi madre apenas respira / nací caóticamente / nos enferma la piel y su memoria reseca / no quiero rozar su fortaleza / estoy cansado, no quiero hablar / me interno por un camino terrible / mi madre me espera sangrando / tengo que sobrevivir / nos enfermó de muerte el hospital / ah, la asociación de la sangre / tan inciertos, nuestros órganos.

Finalmente, el color, como elemento estético pero también – y principalmente – simbólico, se relaciona con el propio relato evangélico del camino de Cristo hacia el Calvario volcado en la simbología litúrgica y eucarística, proyectando un relato metafórico de la experiencia de vida de estas mujeres.

*I.
la radiografía
la sábana
el texto
el dibujo
la foto
el paramento
el patrón de costura*

Die Texte von Diamela Eltit ihrerseits lassen eine Spannung zwischen einer poetischen Sprechweise und der Umgangssprache entstehen, kurze Gebete, einige sehr kurz, in denen der Sprecher in der ersten Person spricht, das Ich und das Wir: ein unfähiger Mensch / Ort, das Volk, das ganze Land / ich schwanke zwischen Angst und Wut / meine Mutter kann kaum atmen / bei meiner Geburt herrschte Chaos / es befällt unsere Haut wie ein Ausschlag und die Erinnerung lässt uns verdorren / ich wage kaum, mir ihren Mut vorzustellen / ich bin müde, ich will nicht sprechen / ich begeben mich auf einen schrecklichen Weg / meine blutende Mutter erwartet mich / ich muss überleben / das Krankenhaus sandte uns eine tödliche Krankheit / ah, die Vereinigung des Blutes / so verletzlich, unsere Organe.

Schließlich die Farbe: Als ästhetisches, aber auch – und prinzipiell – als symbolisches Element verbindet sie sich mit dem Text des Evangeliums vom Weg Christi zum Kalvarienberg, in der liturgischen und eucharistischen Symbolik, sie schafft eine metaphorische Erzählung der Lebensgeschichte dieser Frauen.

*I
das Röntgenbild
das Laken
der Text
die Zeichnung
das Foto
die Paramente
das Schnittmuster*

2.

La costura en zigzag con hilo de oro que une los trozos de tela queda a la vista y ha sido realizada a mano.

En este caso, la mano de la artista cosiendo pareciera contener la posibilidad de suturar una herida que, particularmente en la zona de Paine, ha sido profunda, desgarradora, irracional.

La represión y asesinato de campesinos se produjo entre el 16 de septiembre y el 20 de octubre de 1973; fue liderada por civiles latifundistas que habían sido afectados por el proceso de reforma agraria que, aunque iniciado por el gobierno conservador de Jorge Alessandri (1958–1964) fue ampliado durante el gobierno presidido por el demócrata cristiano Eduardo Frei Montalva (1964–1970), y profundizado por el gobierno del Presidente Salvador Allende (1970–1973).

En este marco, los campesinos se habían organizado en los llamados *asentamientos* con el fin de redistribuir las tierras que no estaban siendo trabajadas por sus dueños, tal como lo establecía la Ley de Reforma Agraria, tierras que sumaban grandes extensiones debido al traspaso familiar a través de herencia o contratos matrimoniales, y en las que se consideraba al campesinado no sólo mano de obra barata sino condenado de por vida al trabajo agrícola o al servicio doméstico de estas familias.

Paine constituye la zona más violentamente afectada por la persecución política inmediatamente posterior al golpe de Estado, ya que, aún siendo una comunidad pequeña, porcentualmente el número de asesinados y desaparecidos es el más alto del país. Asimismo, por ser una comunidad pequeña, existía algún tipo de vínculo, e incluso proximidad, entre víctimas y victimarios. Durante los 17 años de dictadura estos últimos no sólo siguieron ocupando sus cargos o manejando sus negocios según fuera el caso, sino que

2.

Der Zickzackstich mit Goldfaden, mit dem Stoffstücke aneinandergenäht sind, fällt ins Auge. Er wurde mit der Hand ausgeführt.

In diesem Fall scheint die Hand der Künstlerin über die Fähigkeit zu verfügen, eine Wunde zu schließen, die vornehmlich in der Gegend von Paine von tiefen, auch seelischen Verletzungen Zeugnis ablegt.

Die Repression und Ermordung von Bauern ereignete sich zwischen dem 16. September und dem 20. Oktober 1973. Sie wurde von zivilen Großgrundbesitzern angeführt, die vom Prozess der Agrarreform betroffen waren, diese, obwohl bereits unter der konservativen Regierung von Jorge Alessandri (1958–1964) begonnen und unter dem Christdemokraten Eduardo Frei Montalva (1964–1970) ausgeweitet, wurde unter der Regierung des Präsidenten Salvador Allende (1970–1973) weiter verschärft.

In diesem Kontext hatten sich die Bauern in sogenannten *asentamientos* organisiert mit dem Ziel, die Ländereien neu zu verteilen, die von den Gutsbesitzern nicht bearbeitet wurden, wie es das Gesetz der Agrarreform verlangte. Ländereien, die durch Erbschaften oder Heiraten einen großen Umfang erlangt hatten, und wo die Bauern nicht nur als billige Arbeitskräfte betrachtet wurden, sondern lebenslang zur Arbeit auf dem Feld oder zum Dienst als Hauspersonal in diesen Familien verurteilt waren.

Paine war unmittelbar nach dem Putsch am heftigsten von politischer Verfolgung betroffen und obwohl es sich nur um eine kleine Gemeinde handelt, war die Zahl der Ermordeten und Verschwundenen prozentual die höchste in ganz Chile. Da es eine kleine Ortschaft war, existierte eine bestimmte Verbindung und sogar Nähe zwischen Opfern und Tätern. Während der 17 Jahre bestehenden Diktatur behielten sie nicht nur ihre Ämter oder führten ihre Geschäfte weiter, sondern viele von ihnen prahlten

muchos de ellos se jactaban en público de su participación en los hechos de violencia política y venganza personal, lo que fue contribuyendo al temor, el aislamiento y la constatación de impunidad por parte de las víctimas y sus familias.

El pueblo parecía seguir con su vida habitual, nadie parecía querer o poder hacer públicos los hechos acontecidos durante esas semanas de 1973, o recordar que 70 hombres de la comunidad habían sido torturados y asesinados. Literalmente estaban desaparecidos, borrados de la historia y de la memoria social. Sólo sus familias, abandonadas, se ocupaban de preguntar, seguir cualquier rastro, obedecer indicaciones militares o policiales que – supuestamente – les llevarían a tener noticias o recibir los cuerpos de los detenidos. Sólo el año 1989 las mujeres se reunieron públicamente por primera vez en Paine con el fin de hacer visible los atropellos de los que habían sido víctimas, y exigir justicia frente a la muerte y desaparición de sus familiares, reconociendo abiertamente a los agresores.

Sólo el año 2007 comienzan los procesos de reconocimiento y entrega de restos de los asesinados: el 21 de agosto de 2010 la señora Lucrecia recibió una pequeña caja de madera con restos de huesos, mezclados con un trozo de tela proveniente de un pantalón gris y un medallón de su marido.

in der Öffentlichkeit mit der Beteiligung an den politischen Gewalttaten oder persönlichen Racheakten, was bei den Opfern und ihren Familien zu Angst und Isolierung und der Erkenntnis der Straflosigkeit aufseiten der Täter führte.

Das Volk schien sein gewohntes Leben weiterzuführen, niemand schien an die Ereignisse in jenen Wochen von 1973 öffentlich erinnern zu wollen, oder der Männer der Gemeinde gedenken zu wollen, die gefoltert und ermordet worden waren. Sie waren buchstäblich verschwunden, aus der Geschichte und der Erinnerung der Gesellschaft ausgelöscht. Nur ihre verlassenen Familien versammelten sich 1989 zum ersten Mal in Paine mit dem Ziel die Ungerechtigkeit anzuprangern, der jene zum Opfer gefallen waren, und Gerechtigkeit für den Tod oder das Verschwinden ihrer Familienangehörigen zu fordern, indem sie die Täter öffentlich nannten.

Erst 2007 begannen die Prozesse der Identifizierung und der Übergabe der sterblichen Reste der Ermordeten: Im August 2010 erhielt Señora Lucrecia eine kleine Holzkiste mit Knochenresten, zusammen mit einigen Stofffetzen, die von einer grauen Hose stammten, und ein Medaillon ihres Mannes.

II.²

“Cerró los ojos nuevamente, rogando porque la muerte viniera por él de una vez por todas. Ya no podía más con su cuerpo y su alma, trastocados ambos en un solo dolor”

“manos caritativas lo cubrieron con una sábana”

“Ahí me di cuenta que él había caído vivo y que había intentado levantarse”

“Pero por qué? Qué hicimos?”

“su cuerpo se hizo parte de un abismo que lo aliviaba de todo miedo y dolor”

“y a quién le importa?”

“la resignación en sus corazones, la soledad en su silencio”

“su cuerpo nunca fue devuelto”

“permaneció allí durante un largo rato, como si con su presencia lejana pudiera hacer sentir a su hijo que ella velaba por él, que estaba allí para protegerlo de todo mal”

“nadie sabía nada de nadie”

“ninguno de ellos volvió”

“A veces muertos, a veces vivos”

II.²

*„Er schloss die Augen, flehte, der Tod möge endlich kommen. Sein Leib und seine Seele waren erschöpft, in einem einzigen wahn-
sinnigen Schmerz“*

„mitleidige Hände bedeckten ihn mit einem Leintuch“

*„Da erst wurde mir klar, dass er gefallen war und versucht hatte
sich aufzurichten“*

„Aber warum? Was haben wir getan?“

*„sein Körper wurde Teil eines Abgrunds,
der ihn von Angst und Schmerz befreite“*

„und wen kümmert das?“

*„die Hoffnungslosigkeit in ihren Herzen,
die Einsamkeit in ihrem Schweigen“*

„sein Körper wurde niemals zurückgegeben“

*„sie verweilte lange dort, als ob ihre ferne Anwesenheit ihren Sohn
spüren lassen könnte, dass sie bei ihm wachte, dass sie dort war
um ihn vor allem Unheil zu beschützen“*

„niemand wusste von irgendetwas“

„keiner kehrte zurück“

„manchmal tot, manchmal lebendig“

2
Citas tomadas del libro *El callejón de las viudas*, de Ruby Weitzel (Planeta, Santiago 2001)

2
Die Zitate wurden dem Buch *El callejón de las viudas* von Ruby Weitzel entnommen (Planeta, Santiago 2001)

3.

Hay dos tópicos visibles en la obra de Lilian Moreno Sánchez; uno de ellos se ha venido desarrollando con nitidez en los últimos 20 años, vinculándose a lo que podríamos denominar un arte religioso contemporáneo: el problema del sacrificio.

Éste ha dado pie a la reiteración de la forma del *vía crucis* o la *vía dolorosa* como condición sufriente de la humanidad trabajada en sus obras; la serie *Lema* enfatiza aún más esta indagación y proyección visual al tomar literalmente una de las últimas palabras pronunciadas por Cristo en la cruz – el cordero de Dios – en los momentos previos a su muerte, durante los cuales no sólo vive la pasión de su sufrimiento sino que se pregunta existencialmente sobre el sentido de éste. La propia artista explica que si en su serie anterior, *Vía Dolorosa* (2006–2007), encontramos el dolor que el ser humano debe soportar, “la serie *Lema* se centra en la ansiedad del ser humano por la respuesta acerca de ese dolor”: *Elohi, Elohi, I ma’ š baqtani*³.

Las siete últimas palabras en la cruz corresponden a una de las llamadas *Ipsissima verba*, transcritas literalmente en arameo por los evangelistas; en este caso, una de las últimas palabras aparecen en el Evangelio de Marcos, quien utiliza la lengua materna de Cristo para citarla.

La lengua materna, las siete palabras, la palabra, el texto ... todo opuesto al no poder hablar, al no poder decir de las mujeres de Paine durante años de padecimiento silencioso y forzado, e inminente retomar la vida diaria para lograr la propia subsistencia y la de los hijos pequeños o a punto de nacer.

Sintomáticamente, la lengua de la madre es lo que se recoge en los testimonios de las llamadas *viudas de Paine*. Muchas de ellas, hasta el día de hoy, no sólo desconocen

³
Dios mío, Dios mío, ¿Por qué me abandonas?

³
Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?

3.

Zwei Topoi sind im Werk von Lilian Moreno Sánchez sichtbar; einer von beiden hat sich in den letzten 20 Jahren deutlich herausgebildet und hat sich mit einer Richtung verbunden, die wir als zeitgenössische religiöse Kunst bezeichnen: das Problem des Opfers.

Darauf gründet die wiederholte Form des *Kreuzwegs* oder der *Via Dolorosa* als Form des Leidens der Menschheit, das in ihren Werken gestaltet wird; die Serie *Lema* betont noch stärker diese Suche und visuelle Projektion, indem sie die Kreuzesworte Christi – des Lammes Gottes – in den letzten Momenten vor seinem Tod wörtlich nimmt, als er nicht nur die Passion seines Leidens erduldet, sondern sich die existenzielle Frage nach ihrem Sinn stellt. Die Künstlerin erklärt, in ihrer vorherigen Serie *Via Dolorosa* (2006–2007) sei der Schmerz, den der Mensch ertragen muss, das Thema gewesen, die Serie *Lema* konzentrierte sich auf die Sehnsucht des Menschen nach einer Antwort auf das Leiden: *Elohi, Elohi, I ma’ š baqtani*³.

Die Sieben Letzten Worte Christi entsprechen einem der Rufe *ipsissima verba*, die von den Evangelisten auf Aramäisch übertragen wurden; in diesem Fall erscheint das Kreuzeswort im Markus-Evangelium, Markus verwendet hier die Muttersprache Christi.

Die Muttersprache, die sieben Worte, das Wort, der Text ... das alles steht in Gegensatz zur Sprachlosigkeit, zur Unmöglichkeit der Frauen von Paine sich auszudrücken, zu ihrem stummen, erzwungenen Schweigen und der Alltagsbewältigung zur Sicherung der Existenz und der Vorsorge für die kleinen Kinder oder eine bevorstehende Geburt.

Symptomatisch erscheint daher die Sprache der Mutter in den Zeugnissen der *Witwen von Paine*. Viele von ihnen wissen bis heute nicht, warum ihre Männer starben oder verschwanden, und es wird ihnen das Recht verweigert, ihre Trauer zu bewäl-

el por qué de la muerte y desaparición de sus hombres sino que les es negado el derecho a cerrar su duelo y a reconfortarse en el juicio debido a los asesinos involucrados.

Lema, aquí, no es sólo la pregunta emanada de los propios campesinos al momento de su detención o muerte; es también la angustia cotidiana de las mujeres de no saber por qué se las somete a este dolor permanente y aberrante: por qué me has abandonado es una pregunta que se dirige al esposo, al hermano o al padre, que en silencio e intimidad ha sido elevada a Dios, pero que también ha sido lanzada a una sociedad que no ha sido capaz de condenar y reparar a cabalidad.⁴

Lilian Moreno plantea la visión del sufrimiento en el mundo desde un punto de vista que podemos calificar no sólo de *cristiano* sino de existencial. Este dolor humano ha sido trabajado de manera abstracta en los últimos 18 años hasta llegar – en un desarrollo que podríamos describir como *natural* – a hacerse carne en una realidad concreta en que los/as sufrientes tienen nombre y apellido, y cuyas vidas se han cruzado o topado con la vida de la artista: el verbo se hace carne no sólo en el cuerpo de Cristo sino también en la voz de las viudas y mujeres que, poco a poco, han comenzado a recibir vestigios concretos de los cuerpos de sus hombres.

Así, el dolor existencial pasa – en *Lema* – ha adquirir la connotación de un dolor encarnado, próximo, pero no por ello menos significativo y profundo.

En este punto, Moreno ha citado a Joseph Beuys en conversación con Friedhelm Mennekes, declarando el sufrimiento – a partir de la figura de Cristo – como fuente de renovación y substancia sagrada.

tigen und durch ein Prozessurteil gegen die Beteiligten endlich Trost zu finden.

Lema ist hier nicht nur die Frage der Bauern im Moment ihrer Verhaftung oder ihres Todes; es ist auch die tägliche Angst der Frauen, die nicht wissen, warum sie diesen nie aufhörenden und unermesslichen Schmerz ertragen müssen: Warum hast du mich verlassen, ist die Frage, die sie an ihren Mann richten, ihren Bruder oder Vater, die im Schweigen und im Alleinsein zu Gott aufsteigt, die sich jedoch auch an eine Gesellschaft richtet, die nicht fähig ist, ein Urteil zu sprechen und vollständige Genugtuung zu leisten.⁴

Lilian Moreno stellt die Frage des Leidens in der Welt von einem Standpunkt aus, den wir nicht nur als christlich, sondern als existenziell bezeichnen können. Das menschliche Leid wurde in den letzten 18 Jahren lediglich in abstrakter Form behandelt, bis es in einem natürlichen Entwicklungsprozess Fleisch wurde, in einer konkreten Realität, in der die Leidenden Vornamen und Nachnamen erhalten. Ihr Lebensweg hat sich mit dem der Künstlerin gekreuzt: Das Wort von der Fleischwerdung betrifft nicht nur den Leib Christi, sondern auch die Stimmen der Witwen und Frauen, die nach und nach konkrete Überreste der Körper ihrer Männer erhalten haben.

Auf diese Weise nimmt das existenzielle Leiden – in *Lema* – die Bedeutung eines tiefen Mitleids an, nicht weniger bedeutsam und innig.

In diesem Punkt hat Moreno Beuys zitiert, der im Gespräch mit Friedhelm Mennekes das Leiden – ausgehend von der Christusfigur – zur Quelle der Erneuerung und zu einer sakramentalen Substanz erklärt hat.

Lilian Moreno spricht von „der Passion während der Militärdiktatur in Chile“ um die Entstehung dieser Serie und die Verbindung mit ihrer eigenen Erfahrung zu erklären. „Als ich die

4
El 5 de septiembre de 1979, el Taller Artes Visuales, agrupación que cobijara a varios académicos exonerados de la Universidad de Chile después del golpe de Estado, hizo pública su *Carta a la Agrupación de familiares de detenidos desaparecidos* en la que afirmaban: “La retención de los cuerpos de las víctimas no hace sino más doloras las circunstancias de su muerte”.

4
Am 5. September 1979 veröffentlichte der Taller Artes Visuales, eine Vereinigung von mehreren Akademikern, die nach dem Putsch ihres Amtes an der Universität von Chile enthoben wurden, einen *Brief an die Vereinigung der Familienangehörigen von Verschwundenen und Gefangenen*, in dem sie erklären: „Die Nichtherausgabe der Körper der Opfer macht die Umstände ihres Todes noch schmerzlicher.“

Lilian Moreno habla de “la pasión durante la dictadura militar chilena” para explicar el origen de esta serie y la vinculación con su propia experiencia: “Cuando terminé la serie *Vía Dolorosa* (en pequeño formato) pensé que el tema se podría seguir trabajando pero acercándolo más a nuestro tiempo y entonces surgió la idea de conectarlo con el tema de la pasión en la dictadura militar chilena. Un tema para el cual siempre reaccioné de manera muy sensible. Vecinos (también de Paine), amigos de la familia, del colegio, etc. vivieron momentos muy difíciles en este período. Amigas queridas del colegio que perdieron a sus padres, y se los entregaron completamente torturados ... Creo que también ha sido la influencia de mi padre, y hasta el día de hoy se lo agradezco, porque siempre nos habló abiertamente y sinceramente sobre este tema social y político de Chile.”⁵

A su vez, sobre las mujeres, Moreno Sánchez exalta un aspecto de la mirada que la historia ha construido sobre ellas (nosotras), pero también un aspecto de la realidad que – obligadamente y con acatamiento – las mujeres hemos debido soportar: ser el sostén y el pilar de contención del dolor físico, pero también del padecer existencial de la humanidad visibilizado en figuras como la de Cristo y María o María Magdalena.

El segundo tópico al que quisiera referirme es el derivado de la materialidad y propuesta estética de su trabajo, el que, aunque distante geográficamente, bien puede ser analizado en relación con la producción de otras/os destacados artistas chilenos con los que la obra de Moreno Sánchez establece importantes diálogos a partir de aspectos técnicos, matéricos o semánticos.

Así, podemos detectar el uso de la sábana y la mancha como elementos no sólo significantes sino significativos en la producción artística reciente en Chile; baste señalar la obra de Eugenio Dittborn y de Nury González a este efecto.

Serie *Vía Dolorosa* (in kleinem Format) beendet hatte, dachte ich an eine Fortsetzung, die jedoch stärker mit der Gegenwart verbunden sein sollte, und da kam ich auf den Gedanken, das Thema der Passion mit der chilenischen Diktatur zu verbinden. Ein Thema, das mich immer sehr berührt hat. Nachbarn (auch aus Paine), Freunde der Familie, aus der Schulzeit usw. erlebten in dieser Zeit schwierige Momente. Enge Schulfreundinnen verloren ihre Väter oder man brachte sie nach schwerer Folter wieder zurück ... Ich glaube, der Einfluss meines Vaters war bestimmend und bis heute bin ich ihm dankbar, weil er immer offen und aufrichtig über dieses soziale und politische Thema in Chile sprach.”⁵

In ihrer Betrachtung der Frauen hebt sie besonders einen Aspekt hervor, der einerseits durch die Geschichte bestimmt wird, aber auch durch die Realität, die wir Frauen – als Stütze der Familie – klaglos ertragen mussten: gewohnt, physischen Schmerz zu erdulden, aber auch im Sinne des existenziellen Leidens der Menschheit, visualisiert in den Gestalten von Christus, Maria oder Maria Magdalena.

Der zweite Topos auf den ich mich beziehe, leitet sich aus dem Materialcharakter und der bewussten Ästhetik ihrer Arbeit ab, die trotz der großen geographischen Entfernung in Bezug auf die Produktion anderer herausragender chilenischer Künstler analysiert werden kann, mit der Moreno Sánchez sich in ihrem Werk in Form eines Dialogs über technische Aspekte, Fragen des Materials und der Semantik auseinandersetzt.

Es soll hier nur an die Werke von Eugenio Dittborn und Nury González erinnert werden.

Eugenio Dittborn, der sich nach der Ausbildung als Lithograph an der Universidad de Chile in Deutschland spezialisiert hat, entwickelte ein graphisches Werk, in dem er Material und Konzept des Begriffs der Graphik erweiterte.

5

La cita está tomada del intercambio de correos electrónicos con la artista, sin embargo éste y otros aspectos de su obra fueron largamente comentados durante una visita a Augsburg en enero de 2013.

5

Das Zitat ist einem Gespräch mit der Künstlerin entnommen, das per E-Mail stattfand. Dieser Aspekt sowie weitere Aspekte ihres Werks wurden bei einem Besuch in Augsburg im Januar 2013 ausführlich erörtert.

Eugenio Dittborn, formado como grabador en la Universidad de Chile, y luego especializado en Alemania, ha desarrollado un trabajo gráfico en el que amplía material y conceptualmente la noción de grabado.

En el trabajo de Dittborn ya no son sólo las tintas las que cumplen la función de la impresión: Dittborn enuncia los residuos corporales tales como el semen, la orina, la sangre, y las huellas dejadas por la propia grasa corporal como elementos de estampado. Asimismo, desde fines de los años 1970 utiliza el traspaso de imágenes desde distintas fuentes impresas a soportes de papel o tela que se caracterizan por su tosquedad (cartón piedra, papel kraft, entretela) lo que dará origen a sus *pinturas aeropostales*.

El traslado de las imágenes queda patente en una obra relativamente temprana de Eugenio Dittborn titulada *La pietá* (1983), una de cuyas versiones forma parte de la Colección del Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago. La obra de Moreno Sánchez marca una gran distancia y una gran proximidad a este trabajo: Dittborn se vale de un fotograma tomada de la transmisión televisiva del encuentro de box entre Benny Kid Paret y Emile Griffith en el momento preciso en que Kid Paret cae inconciente a causa de los golpes de su contendor; su cuerpo inerte yace colgado en las cuerdas del ring, flanqueado por el árbitro, para ser luego levantado por parte de su equipo técnico y encontrar la muerte en un hospital después de varios días en estado de coma.

Sin duda, la fecha de realización de la obra de Dittborn nos permite leer este cuerpo yacente en una relación metonímica y metafórica con los cuerpos de los asesinados y torturados políticos del país, y también se inscribe en la persistente inclusión del cuerpo, sus referentes y sus residuos en la obra de Dittborn a partir de fines de la década de 1970. Tanto en su obra gráfica como en sus videos, este artista

In der Arbeit von Dittborn sind es nicht allein die Tuschen, mit denen der Druck ausgeführt wird: Dittborn zählt Körperbestandteile als weitere Druckelemente auf. Seit Ende der 1970er-Jahre benutzt er für die Übertragung von Bildern auf Papier oder Stoff verschiedene gedruckte Vorlagen, die besonders rau sind (Karton, Packpapier, Futterstoff), und erschafft damit seine *pinturas aeropostales* (Luftpostmalereien Anm. der Üb.).

Die Übertragung von Bildern ist ein Stilmittel in einem neueren Werk von Eugenio Dittborn mit dem Titel *Pietà* (1983). Eine Version gehört zur Sammlung des Museo Nacional de Bellas Artes in Santiago. Das Werk von Moreno Sánchez lässt eine große Distanz und gleichzeitig große Nähe zu diesem Werk erkennen: Dittborn bezieht sich auf ein Fotogramm der Fernsehübertragung des Boxkampfes von Benny Kid Paret und Emile Griffith, das den Moment zeigt, wo Kid Paret bewusstlos in den Seilen hängt, neben sich den Schiedsrichter, danach wird er von seinem Team aufgehoben und stirbt später in einem Krankenhaus, nachdem er mehrere Tage im Koma gelegen hat.

Das Entstehungsdatum des Werks von Dittborn ermöglicht uns, den liegenden Körper auf die Verfolgten, Ermordeten und Gefolterten Chiles zu übertragen, und dafür spricht auch die häufige Einbeziehung des Körpers, seiner Bezüge und Bestandteile in das Werk von Dittborn seit dem Ende der 70er-Jahre. Sowohl in seinem graphischen Werk wie in seinen Videos werden Grenzsituationen durch Verwendung von Bildern evoziert, die eine starke Dramatik und Spannung zeigen.

Beide Künstler haben die gleiche Ausbildung durchlaufen, die sie in den Werkstätten für Radierung und Lithographie an der Universidad de Chile absolvierten; beide Künstler setzten ihre Ausbildung in Deutschland fort. Dittborn besuchte die Hochschule für Bildende Kunst in Berlin Ende der 60er-Jahre und dreißig Jahre später besuchte Moreno Sánchez die Kunstakademie in München.

trabaja o evoca situaciones límite a partir de la apropiación de imágenes que muestran todo su dramatismo y tensión.

Ambos artistas coinciden en su formación original, desarrollada en los talleres de grabado de la Universidad de Chile; ambos artistas prosiguieron su formación académica en Alemania, Dittborn asistió a la Hochschule für Bildende Kunst de Berlín a fines de los años 1960 y, 30 años después, Moreno Sánchez concurrió a la Academia de Bellas Artes de Munich.

El grabado, y en concreto la litografía en el trabajo inicial de ambos, dará pie a experimentaciones gráficas que desembocan en la aplicación de diversos procedimientos de traspaso de imágenes sobre tela, imágenes de distinta procedencia que urden un relato cruzado que va más allá de lo que las propias imágenes – en un principio aparentemente inconexas – muestran.

Asimismo, extrapolando el análisis, es la litografía y sus materiales de producción los que nos permiten adelantar las preocupaciones artísticas de Moreno Sánchez asentadas en la ritualística, la imaginería y el relato bíblico, en sus procedimientos de dibujo, traspaso de imagen y lavado: lápiz graso elaborado con el sebo obtenido del cordero sacrificado, lavado de la piedra que imprimirá su imagen sobre el papel blanco que la fijará y visibilizará.

Por su parte, la artista Nury González, descendiente de inmigrantes españoles que llegaron a Chile tras huir de España producto de la Guerra Civil, ha incorporado como componente artístico a su obra el legado cultural y material transmitido por su abuela materna a través del ejercicio del bordado y la utilización de la tela en general y las sábanas en particular.

Beide experimentierten am Anfang ihrer graphischen Arbeit und ihre Experimente führten zur Applikation von Bildern durch die Übertragung auf Stoff, wobei sie sich verschiedener Vorgehensweisen bedienten. Die Bilder unterschiedlicher Herkunft erzählen eine Geschichte, die über die eigentlichen, anfangs zusammenhanglos erscheinenden, Bilder weit hinausgeht.

Aus meiner Analyse ziehe ich den Schluss, dass die Lithographie und die Materialien ihrer Produktion uns ermöglichen, die künstlerischen Absichten von Lilian Moreno zu benennen, die Bildsprache und die biblische Erzählung, ihr Verfahren der Zeichnung, der Übertragung von Bildern auf Stein: mit fetter Kreide, aus dem Talg des heiligen Opferlammes gewonnen, zeichnet sie auf Stein und überträgt so sein Bild, das dann als unzerstörbares Abbild auf weißem Papier erscheint.

Die Künstlerin Nury González, Nachfahre spanischer Immigranten, die vor dem Bürgerkrieg in Spanien nach Chile flohen, hat das kulturelle Erbe und das ihr von ihrer Großmutter weitervererbte Material in ihr Werk integriert, in Form der Stickerei und dem Gebrauch von Stoff und insbesondere von Bettlaken.

Für González haben die Stoffe ein Gedächtnis, sie bewahren die Erinnerung an jene, die sie benutzt haben. Diese Behauptung wird in ihrem Leben sichtbar und bleibt immer gegenwärtig durch die Erzählung – der Reise ihrer Großmutter von Spanien nach Frankreich und von dort weiter nach Chile. Auf dieser Reise trug sie ein gewebtes Tuch, das mit einem groben Garn bestickt war, es war später dazu bestimmt, sich in ihre Bettlaken zu verwandeln. Bei der Ankunft der Großmutter wurde dieses Tuch sorgfältig verwahrt und nach ihrem Tod der Künstlerin übergeben, die es für ihre Arbeit verwendete, indem sie kleine Stücke herauschnitt und sie in Stoffteile größerer Dimensionen einarbeitete.

Das Bettlaken, Stoff, verbunden mit der Tätigkeit des Nähens und des Stickens, haben González dazu geführt dem Faden, der

Para González, las telas tienen memoria, guardan la historia de quienes las han utilizado. Esta afirmación se hace patente en su vida personal a partir del relato – siempre presente – del viaje que realizara su abuela desde España a Francia y desde ahí a Chile. En este viaje, ella portaba un gran paño tejido con cáñamo hilado, el que estaba destinado a transformarse en sus sábanas. Al llegar a Chile este paño fue atesorado y posteriormente legado a la artista, quien lo ha utilizado en su trabajo recortando pequeños trozos para incorporarlos a piezas de mayores dimensiones.

La sábana/tela junto al ejercicio de la costura y el bordado han llevado a González a prestar atención a la trama, la urdimbre y las hebras, llegando a la homologación *esta es la tela de mi abuela / esta es la historia de mi abuela*.

Si conceptualmente, Dittborn apela a nociones como huella, mancha, sedimento, resto, cabe señalar que el elemento por antonomasia para recoger estos residuos es la sábana, *espacio de intimidad* como lo denomina Lilian Moreno, de recogimiento corporal y por tanto material íntimo al cuerpo humano.

Tanto Moreno como Dittborn y González se valen asimismo de la mancha en sus trabajos, mancha orgánica que ya no responde al trazo de un pincel o de una brocha sino más bien al derramado, al vertido y absorbido por el soporte de la obra. Moreno utiliza el aceite de linaza (tomado de la semilla del lino), tradicionalmente empleado como secante en la pintura al óleo, para señalar huellas o marcas informes que matéricamente nos remiten una vez más a la presencia/ausencia de un cuerpo. El aceite de linaza equivale a la mancha gráfica propuesta por Dittborn y a las huellas utilizadas por Nury González, dando cuenta de los rastros que deja el cuerpo a través del suero que supura la herida en su proceso de cicatrización, cuestión que impulsa a Lilian Moreno a su utilización.

Kette, Aufmerksamkeit zu schenken und zu erklären: *Dies ist der Stoff meiner Großmutter / das ist die Geschichte meiner Großmutter*.

Wenn Dittborn konzeptuell Begriffe wie Abdruck, Fleck, Ablagerung, Rest verwendet, ist zu beachten, dass das Element zur Aufnahme dieser Überreste schlechthin das Bettlaken ist, ein *intimer Raum*, wie Lilian Moreno ihn bezeichnet, der den menschlichen Körper aufnimmt und daher ein so intimes Material darstellt.

Sowohl bei Moreno wie auch bei Dittborn und González kommt dem Fleck in ihrer Arbeit besondere Bedeutung zu, ein organischer Fleck, kein Strich mit dem Pinsel oder der Bürste, sondern einer Flüssigkeit ähnlich, die überläuft, verschüttet wird und vom Untergrund des Werks aufgesaugt wird. Moreno gebraucht Leinöl (das aus Leinsamen gewonnen wird), traditionell zum Trocknen bei der Malerei mit Ölfarben verwendet, um Spuren oder Abdrücke zu betonen, die uns ein weiteres Mal auf die Gegenwart/Abwesenheit eines Körpers hinweisen. Das Leinöl ist gleichwertig mit dem graphischen Fleck bei Dittborn und mit den Spuren bei Nury González, die von den Zeichen berichten, die der Körper auf dem Schweiß Tuch hinterlässt, das beim Prozess der Schließung den Eiter aus der Wunde aufnimmt – Grund für Lilian Moreno ihn zu verwenden.

Die Bettlaken im Werk von Lilian Moreno – verwitwete Betttücher im Fall Chiles⁶ – haben die gleiche Wirkung wie das Tuch der Verónica, sie sprechen zu uns als *vera icon*, als das wahre Bild, als die Wahrheit einer jüngeren Vergangenheit, die in der Gesellschaft eines Landes Spuren hinterlassen hat.

Im Zusammenhang mit der Serie von Aktionen mit dem Titel *Zonas del dolor*, die Diamela Eltit zu Beginn der 80er-Jahre in der Stadt Santiago veranstaltet hat⁷, greift Lilian Moreno Sánchez diese Thematik in ihrem Werk auf, besonders in der Serie *Lema*, als Möglichkeit einen Prozess der Sichtbarmachung und Heilung

6
Eine andere Künstlerin, die das Thema des Schmerzes der Frauen und der Familien aufgreift, die ihre Männer und Angehörigen als Folge gewaltsamer politischer Auseinandersetzungen verloren haben, ist die Kolumbianerin Doris Salcedo. Sie nennt eine Serie von Installationen und plastischen Arbeiten aus den 1990er-Jahren *Das verwitwete Haus*. Diese sind aus Möbeln und anderen Überresten, die in den Kampfgebieten gefunden wurden, entstanden.

7
Diamela Eltit erkundete marginalisierte Randgebiete von Santiago und führte eine Serie von Aktionen durch, die Schmerz, soziale Ausgrenzung, Armut und Verwahrlosung des Körpers ausdrücken. So reinigte sie den Bürgersteig vor einem Bordell, projizierte ihr Bild auf die Außenwände, fügte sich Schnittwunden an den Armen zu, um dann Fragmente aus ihrem Roman *Por la Patria* im Innern des Bordells zu lesen, oder sie filmte mit Video einen Kuss, den ein Bettler in der Nähe eines Gasthauses erhielt (1980–1982).

6

Otra gran artista que ha trabajado el dolor de las mujeres y familias que han perdido a sus hombres y seres queridos producto de la violencia del enfrentamiento político, la colombiana Doris Salcedo, titula *La casa viuda* a una serie de instalaciones y objetos escultóricos realizados en los años 1990 a partir de muebles y otros vestigios encontrados en las zonas de enfrentamiento.

7

Diamela Eltit recorrió zonas marginadas/marginales de la ciudad de Santiago realizando una serie de acciones que encarnaran el dolor, el rechazo social, la pobreza o el abandono en su propio cuerpo. Es así como lavó las veredas frente a un prostíbulo, proyectó su retrato en los muros exteriores, autoinfligiéndose heridas cortantes en los brazos, para posteriormente leer fragmentos de su novela *Por la Patria* al interior del mismo, o registró en video el beso ofrecido a un mendigo en las cercanías de una hospedería (1980–1982).

8

Zitate, die der Transkription von Interviews aus dem Jahr 2012 entnommen sind. Diese wurden vom *Instituto Nacional de Derechos Humanos* mit Witwen und Familienangehörigen durchgeführt als Teil des Projekts „Levantamiento, registro y sistematización“ zur Information über die Opfer von Menschenrechtsverletzungen in Paine. Gerade weil die Frauen so viele Jahre durch unsere Gesellschaft gewaltsam zum Schweigen verurteilt waren, muss mein Text – müssen meine Worte – mit ihren Worten schließen, ihnen eine Stimme verleihen.

Las sábanas en la obra de Lilian Moreno – *sábanas viudas* en el caso chileno⁶ – operan finalmente como el paño de la Verónica, nos hablan del *vera icon*, la imagen real, la verdad de un pasado reciente que ha dejado sus huellas en el cuerpo social de un país.

Junto a la serie de acciones tituladas *Zonas de dolor*, realizadas por Diamela Eltit en la ciudad de Santiago a principios de los años 1980⁷, Lilian Moreno Sánchez propone su obra, particularmente la serie *Lema*, como la posibilidad de constituir un proceso de visibilización y curación de las llagas, sociales y existenciales, que han aquejado a nuestro país, y particularmente a las viudas de Paine, en las últimas décadas.

Sin duda Dittborn, Eltit y González se transforman en un importante precedente y referente del trabajo de Moreno Sánchez, desafiada, desde la crítica, a las genealogías dominantes estructuradas por un cierto discurso sobre la producción de arte en Chile, pero vinculada en su hacer con importantes aspectos sensibles y estéticos de esa producción.

III.⁸

“sabiendo que a los míos se los llevaron los militares”

“venía mi hermano, venía mi hermano, venía mi esposo”

“Sabe qué? Llegó entero morado, morado, morado, morado. Toda su espalda. Decía, dijo ... nunca había sufrido tanto como sufrieron”

“el Ignacio le dijo: “Mamá usted esté tranquilita, yo voy y vuelvo” y le dijo “voy con el rosario” le dijo “abrigate bien” le dijo “que hace frío” le dijo que estaba por llover ya ese día. Le dijo “abrigate bien” le dijo “mira que va a hacer mucho frío”

der sozialen und existenziellen Verwundungen zu konstituieren, an denen unser Land leidet – in den letzten Jahrzehnten besonders die Witwen von Paine.

Dittborn, Eltit und González erlangen Bedeutung als Vorgesichte und Bezugspunkt im Werk von Moreno Sánchez, das sich, wie die Kritik vermerkt, von den herrschenden Strömungen im Diskurs über das Kunstschaffen in Chile abhebt, dennoch Berührungspunkte mit wichtigen Aspekten der Sensibilität und Ästhetik dieses Schaffens aufweist.

III.⁸

„ich weiß, dass die Militärs meine Angehörigen abholten“

„mein Bruder kam, mein Bruder kam, mein Mann kam“

„Kannst du dir vorstellen? Sein ganzer Körper war von den Schlägen dunkelrot, dunkelrot, dunkelrot, dunkelrot. Sein ganzer Rücken. Er sagte, sagte ... ich habe niemals so furchtbar gelitten wie sie gelitten haben“

„der Ignacio sagte zu ihr: ‚Mama, seien Sie ruhig, ich komme und gehe‘ und er sagte zu ihr ‚Ich gehe mit dem Rosenkranz‘ er sagte ‚Zieh dich warm an‘ er sagte ‚es ist kalt‘ er sagte es würde an diesem Tag regnen. Er sagte ‚zieh dich warm an‘ er sagte ‚Es wird sehr kalt werden“

„Und wir erfuhren nichts. Wir sahen die Milizen, die herumliefen und nichts, niemals irgendetwas. Niemals irgendetwas“

„wir erleben Schreckliches, ich will das nicht wieder erleben“

„Uniformen, die einige Bluttaten bedeckten“

„es kommt ein Moment, wo man keinen Widerstand mehr leistet, es kommt ein Moment, in dem man keinen Widerstand leistet,

“y nunca supimos nada. Veíamos los milicos que venían pasando y nada, nunca nada. Nunca nada”

“nosotros pasamos cosas muy terribles, entonces yo no quiero volver a revivir”

“unos uniformes que estaban cubriendo a unos sanguinarios”

“llega un momento en que ya no se resiste, llega un momento en que ya no se resiste sino que se deja hacer. Pega, aforra no más. Ya no se siente. Ya los golpes no se sienten. Qué increíble”

“y eso es lo que yo digo ¿Por qué nosotros tenemos que conformarnos?”

“mi mamá se murió en el silencio, en el dolor y no es capaz de sacar afuera su verdad”

“en algún momento uno tiene que avanzar en esta... en esta triste y dolorosa vida, pero es la que nos tocó”

“porque yo se que van a haber muchas preguntas y respuestas que no van a ser aclaradas”

“crearse la memoria de un ser”

“tengo las puras hilachitas de los pantalones que le dejaron, porque les sacaron toda la ropa que tenían. De los pantalones salieron unas hilachitas ...”

*sondern alles mit sich machen lässt. Schlag, schlag einfach weiter.
Man spürt nichts mehr. Die Schläge spürt man schon nicht mehr.
Wie unglaublich“*

„und das sage ich. Warum müssen wir uns damit abfinden?“

„meine Mutter starb in der Stille, im Schmerz und konnte ihre Wahrheit nicht mehr herausschreien“

„irgendwann muss man weitermachen ... in diesem traurigen, tristen und schmerzhaften Leben, aber dieses Leben ist unser Schicksal“

„weil ich weiß, dass es viele Fragen und Antworten geben wird, die ungeklärt bleiben“

„Die Erinnerung an einen Menschen für sich schaffen“

„ich habe nichts als ein paar Fäden von seiner Hose, die sie ihm ließen, weil sie ihnen alle Kleider wegnahmen. Aus der Hose hingen ein paar Fäden heraus ...“

8
Citas tomadas de la transcripción de entrevistas realizadas el año 2012 por el Instituto Nacional de Derechos Humanos a viudas y familiares como parte del proyecto “Levantamiento, registro y sistematización de información de las víctimas de violaciones a los derechos humanos de Paine”. Si durante tantos años las mujeres han sido violentamente silenciadas por nuestra sociedad, mi texto – mis palabras – no pueden sino finalizar con sus palabras, dándoles voz.

LILIAN EUGENIA MORENO SÁNCHEZ



- 1968 geboren in Buin, Chile
- 1987–1993 Studium an der Kunstfakultät der Universidad de Chile, Chile, Schwerpunkt: Graphik; Abschluss: Licenciatura en Artes
- 1991 Assistentin im Fach Zeichnung II, III, IV an der Kunstfakultät der Universidad de Chile, Chile
- 1992 Dozentin im Fach Zeichnung I am Institut für Kunst der Gegenwart in Santiago de Chile, Chile
- 1993–1995 Leiterin der Kulturcorporation „Al Sur del Maipo“ in Buin, Chile
- 1996–2002 Studium an der Akademie der Bildenden Künste, Klasse Prof. Gerd Winner, München
- 1999 Meisterschülertitel bei Prof. Gerd Winner
- 2000 Studienaufenthalt an der Scuola Internazionale di Grafica, Venedig, Italien

- 1968 nace en Buin, Chile
- 1987–1993 Licenciatura en Artes Plásticas con mención en Grabado, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile
- 1991 Ayudante Profesor de la Cátedra de Dibujo II, III y IV, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile
- 1992 Ayudante Profesor de la Cátedra de Dibujo I, Instituto de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile
- 1993–1995 Directora Corporación Cultural „Al Sur del Maipo“, Buin, Chile
- 1996–2002 Estudios de Pintura y Gráfica, „Diplom als Meisterschülerin“, Academia de Bellas Artes, Munich, Alemania
- 2000 Estudios de grabado en la „Scuola Internazionale di Grafica“, Venecia, Italia

FÖRDERUNGEN / STIPENDIUM / PREISE

- 2014 Ausstellung und Katalogförderung, VAH, Verein Ausstellungshaus für christliche Kunst e.V.
2014 Katalogförderung, Erwin und Gisela von Steiner-Stiftung, München
2012 Arbeitsstipendium des 22. Sächsischen Druckgrafik-Symposiums, Künstlerhaus Hohenossig, Krostitz/Leipzig
2009–2010 Arbeitsstipendium für das Kunstprojekt *LEMA*, VAH, Verein Ausstellungshaus für christliche Kunst e.V.
2008 Ausstellung und Katalogförderung, Verein Ausstellungshaus für christliche Kunst e.V.
2005 Ausstellung und Katalogförderung, Erwin und Gisela von Steiner-Stiftung, München, und LFA-Bank, Förderbank Bayern
2000 Zweiter Preis, Wettbewerb „Menschwerdung“, evang.-luth. Landeskirche Bayern und Diözesen Regensburg/Würzburg
1998 Stipendium des Bayerischen Staatsministeriums für Unterricht, Kultur, Wissenschaft und Kunst für ausländische Studierende
1995–1997 DAAD-Stipendium für Deutschland
1993 Preis beim „Concours Matisse '93“, Französisches Kulturinstitut, Santiago de Chile, Chile
1992 Preis beim XIII. nationalen Wettbewerb „Arte joven“, Universidad de Valparaíso, Chile
1991 Erster Graphikpreis „Los Jovenes en su Arte y los Derechos Humanos“, Provincia del Maipo, Chile

EINZELAUSSTELLUNGEN

- 2014 *LEMA*, Dominikanerkloster Braunschweig
2013 „Tengo sed/mich dürstet“, Roemer- und Pelizaeus-Museum Hildesheim
2012 *PASIONES*, Katholische Akademie Schwerte
2010 *VIA DOLOROSA*, Kultur-Kirchort Dreifaltigkeit, Wiesbaden
2010 „Passionszyklus“, Kunstkulturkirche Allerheiligen, Frankfurt am Main
2008 *VIA DOLOROSA*, Basilika der Benediktinerabtei St. Bonifaz, München
2006 „Die Ästhetisierung des Leidens“, Dominikanerkloster, Braunschweig
2005 „Die Ästhetisierung des Leidens“, Diözesanmuseum St. Afra, Augsburg
2005 Serie „La Falta“, Galerie MZ, Augsburg
2004 „Afra-Positionen“, Krypta der Basilika St. Ulrich und St. Afra, Augsburg

FOMENTOS / BECAS / PREMIOS

- 2014 Exposición y catálogo *LEMA*, VAH, Verein Ausstellungshaus für christliche Kunst e.V.
2014 Catálogo *LEMA*, Fundación Erwin und Gisela von Steiner
2012 Beca de grabado, „22. Sächsischen Druckgrafik-Symposiums“, Künstlerhaus Hohenossig, Krostitz/Leipzig
2009–2010 Beca proyecto de arte *LEMA*, VAH, Verein Ausstellungshaus für christliche Kunst e.V., Munich, Alemania
2008 Exposición y catálogo „Via Dolorosa“, VAH, Verein Ausstellungshaus für christliche Kunst e.V., Munich, Alemania
2005 Exposición y catálogo „Die Ästhetisierung des Leidens“, Fundación Erwin und Gisela von Steiner y LFA Bank, Förderbank Bayern, Alemania
2000 Segundo Premio Concurso „Menschwerdung“ de la Iglesia Evangélica-Lutherana en Baviera y de la diócesis Regensburg y Würzburg, Alemania
1998 Beca de Estudios, Ministerio de Cultura, Ciencias y Arte en Baviera, Alemania
1995–1997 DAAD – Beca de Estudios para Munich, Alemania
1993 Mención de Honor „Concours Matisse 93 – Dibujo“, Instituto Francés de Cultura, Chile
1992 Mención de Honor XIII Concurso Nacional de Arte Joven, Universidad de Valparaíso, Chile
1991 Primer Premio de Gráfica, Concurso „Los Jovenes en su Arte y los Derechos Humanos“, Provincia del Maipo, Chile

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 2014 *LEMA*, Dominikanerkloster Braunschweig
2013 „Tengo sed – Mich dürstet“, Roemer- und Pelizaeus-Museum Hildesheim
2012 *PASIONES*, Katholische Akademie Schwerte
2010 *VIA DOLOROSA*, Kultur –Kirchort Dreifaltigkeit, Wiesbaden
2010 „Ciclo de la pasión“, Kunstkulturkirche Allerheiligen, Frankfurt am Main, Alemania
2008 *VIA DOLOROSA*, Basilica de la Abadía San Bonifaz, Munich, Alemania
2006 „La Estética del Padecer“, Dominikanerkloster, Braunschweig, Alemania
2005 „La Estética del Padecer“, Diözesanmuseum St. Afra, Augsburg, Alemania
2005 Serie „La Falta“, Galería MZ, Augsburg

- 1998 „Di-Simulaciones“, Galerie Goethe 53, München
 1993 „Percepciones Gráficas“, Kulturkorporation Ñuñoa, Santiago de Chile, Chile.

AUSSTELLUNGEN IN AUSWAHL

- 2014 *Gegenüberstellung – Brücken zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem*. Museum Obermünster, Regensburg/Katalog
 2013–2014 *Fastentuch Modern*, Deutsches Textilmuseum Krefeld/Katalog
 2013 *EVO – Frauen in den Weltreligionen*. Frauenmuseum Bonn/Katalog
 2013 *Perspektivenwechsel. Ave Maria – Die Verkündigung an Maria in modernen Kunstwerken*, Diözesanmuseum Bamberg/Katalog
 2013 *Ars Liturgica*. Kardinal-Hensbach-Haus, Kunstverein im Bistum Essen/Katalog
 2012 *22. Sächsisches Druckgrafik-Symposion*, Oper Leipzig, Leipzig/Katalog
 2012 *Pure Print / II. Europäische Lithografiertage in München*, Gartenhaus, Akademie der Bildenden Künste München
 2009 *Neue Avantgarde!?*, Katholisch-Soziales Institut der Erzdiözese Köln in Bad Honnef
 2005 *Der Himmel auf Erden? – Verkündigung in der zeitgenössischen Kunst – Wanderausstellung der Stadt Brandenburg*, Brandenburg (Kunsthalle Brennabor), Beeskow (St.-Marien-Kirche), Frankfurt/Oder (St.-Gertraud-Kirche) und Potsdam (Kunst Haus Potsdam)/Katalog
 2003–2004 *Heilig – Scheinheilig*, Künstlerhaus Marktoberdorf, Brandenburg (Kunsthalle Brennabor), Beeskow (St.-Marien-Kirche)
 2003 *Ein Marienbild für heute*, Diözesanmuseum Freising
 2003 *Ave Maria – Zeitgenössische Verkündigungsdarstellungen*, St.-Marien-Kirche, Berlin
 2002–2003 *Schmücken, Aspekte-Galerie*, München
 2002 *Schwäbische Kunstausstellung im Focus*, Toskanische Säulenhalle, Augsburg
 2000 *Menschwerdung*, Wanderausstellung der evang.-luth. Landeskirchen Bayern und der Diözesen Regensburg und Würzburg, Evangelische Stadtakademie, München, St. Johanneskirche, Ansbach, Domkreuzgang, Würzburg, Diözesanmuseum, Regensburg, St.-Anna-Kirche, Augsburg, Heilig-Dreifaltigkeitskirche, Bayreuth, St. Egidienkirche, Nürnberg/Katalog

- 2004 „Afra-Positionen“, Cripta de la Basilica St. Ulrich und St. Afra, Augsburg, Alemania
 1998 „Di-Simulaciones“, Galería Goethe 53, Munich
 1993 „Percepciones Gráficas“, Casa de la Cultura Ñuñoa, Santiago de Chile

SELECCIÓN DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 2014 *Gegenüberstellung – Un puente entre lo visible e invisible*. Museo Obermünster, Regensburg, Alemania/Catálogo
 2013–2014 *Fastentuch Modern*, Museo Textil Krefeld, Alemania/Catálogo
 2013 *EVO – Mujeres en el mundo de la religión*. Frauenmuseum Bonn, Alemania/Catálogo
 2013 *Perspektivenwechsel. Ave Maria*, Diözesanmuseum Bamberg, Alemania/Catálogo
 2013 *Ars Liturgica*. Kardinal-Hensbach-Haus, Kunstverein im Bistum Essen, Alemania/Catálogo
 2012 *22. Sächsisches Druckgrafik-Symposion*, Oper Leipzig, Leipzig/Catálogo
 2012 *Pure Print / II. Encuentro europeo de litografía*. Academia de Bellas Artes, Munich, Alemania
 2009 *Neue Avantgarde!?*, Katholischen-Sozialen Institut, Bad Honnef, Alemania
 2005 *Der Himmel auf Erden? – La Anunciación en el Arte Contemporáneo/Catálogo – Exposición itinerante de las ciudades: Brandenburg* (Kunsthalle Brennabor), Beeskow (St.-Marien-Kirche), Frankfurt/Oder (St.-Gertraud-Kirche) und Potsdam (Kunst Haus Postdam), Alemania
 2003–2004 *Heilig – Scheinheilig*, Künstlerhaus Marktoberdorf, Alemania
 2003 *Ave Maria – Zeitgenössische Verkündigungsdarstellungen*, St.-Marien-Kirche, Berlin, Alemania
 2003 *Ein Marienbild für heute*, Diözesanmuseum Freising, Alemania
 2002–2003 *Schmücken, Aspekte-Galería*, Munich, Alemania
 2002 *Schwäbische Kunstausstellung im Focus*, Toskanische Säulenhalle, Augsburg, Alemania
 2000 *Menschwerdung*, Exposición itinerante de la Iglesia Evangélica-Lutherana en Baviera y de la diócesis Regensburg y Würzburg, Evangelische Stadtakademie, Munich, St. Johanneskirche, Ansbach, Domkreuzgang, Würzburg, Diözesanmuseum, Regensburg, St.-Anna-Kirche, Augsburg, Heilig-Dreifaltigkeitskirche, Bayreuth, St. Egidienkirche, Nürnberg, Alemania

- 2000 *2000 und ein Frieden*, ARTE Galerie N, München
 1999 *Der Engel*, Stadtmuseum Penzberg
 1997 *Coming soon*, Kulturzentrum Seidlvilla, München
 1996–1999 Jahresausstellungen der Akademie der Bildenden Künste, Klasse Prof. Gerd Winner, München/Katalog
 1994 *Circuito Abierto. Colectiva de Mujeres*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, Chile
 1994 *Premio Marco Bontà a la Creación Contemporánea*, Schwerpunkt Grafik, Kulturkorporation Las Condes, Santiago de Chile, Chile
 1993 *Concourse Matisse '93*, Französisches Kulturinstitut, Santiago de Chile, Chile
 1992 *Creación Visual*, Schwarzer Saal, Amerikanisches Kulturinstitut, Santiago de Chile, Chile
 1991 *Juvenalia '91, Encuentro con Iberoamérica*, Campo de las Naciones, Madrid, Spanien
 1991/1993 XIII./XV. Kunstwettbewerb in Zeitgenössischer Kunst, Sala El Farol, Universidad de Valparaíso, Chile
 1991 X. Internationale Kunstbiennale in Valparaíso, Chile
 1991 *Incisiones*, kollektive Gravierausstellung, Saal Gabriela Mistral, Santiago de Chile und Lima, Peru
 1990 Erste Nationaltagung *Zeitgenössische Kunst*, Centro de Extensión an der Universidad Católica de Chile, Chile

ARBEITEN IN PRIVATEN SAMMLUNGEN

- 2013 Privatsammlung in München
 2005–2011 Weitere private Sammlungen
 2001 Nörr Stiefenhofer Lutz, München
 2000 LHI Leasing GmbH, München
 1998 Sammlung zeitgenössischer Kunst BMW, München

ARBEITEN IM ÖFFENTLICHEN RAUM

- 2006 Diözesanmuseum St. Afra, Augsburg
 2003 Bilderzyklus für das Chorgestühl, Abtei St. Bonifaz, München

EINZELPUBLIKATIONEN

- 2014 Katalog LEMA, Kunstverlag Josef Fink, Lindenberg
 2012–2013 Katalog „Tengo sed – Mich dürstet“, Dom-Museum Hildesheim
 2008 Katalog VIA DOLOROSA, München
 2005 Katalog „Die Ästhetisierung des Leidens“, Augsburg

www.morenosanchez.com

- 2000 *2000 und ein Frieden*, ARTE Galería N, München, Alemania
 1999 *Der Engel*, Stadtmuseum Penzberg, Alemania
 1997 *Coming soon*, Centro Cultural Seidlvilla, Munich, Alemania
 1996–1999 Exposición Anual, Academia de Bellas Artes, Clase Prof. Gerd Winner, Munich, Alemania
 1994 *Circuito Abierto. Colectiva de Mujeres*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile
 1994 *Premio Marco Bontà a la Creación Contemporánea-Mención Gráfica*, Corporación Cultural de las Condes, Santiago de Chile
 1993 *Concourse Matisse 93 – Dibujo*, Instituto Francés de Cultura, Santiago de Chile
 1992 *Creación Visual*, Sala Negra, Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, Santiago de Chile
 1991 *Juvenalia 91, Encuentro con Iberoamérica*, Campo de las Naciones, Madrid, España
 1991–1993 XIII y XV Concurso Nacional de Arte Joven, Sala el Farol, Universidad de Valparaíso, Chile
 1991 *Incisiones* Colectiva de grabado, Sala Gabriela Mistral, Santiago de Chile/Lima, Perú
 1991 *X. Bienal Internacional de Arte*, Valparaíso, Chile
 1990 *Primer Encuentro Nacional de Arte Joven*, Centro de Extensión Universidad Católica de Chile, Chile

OBRAS EN COLECCIONES PRIVADAS

- 2013 Colección privada en Munich
 2005–2011 Otras colecciones privadas
 2001 Empresa Nörr Stiefenholzer Lutz, Munich
 2000 Empresa LHI Leasing GmbH, Munich, Alemania
 1998 Colección de Arte Moderno, Empresa BMW, Munich, Alemania

OBRAS EN COLECCIONES PÚBLICAS

- 2006 Diözesanmuseum St. Afra, Augsburg, Alemania
 2003 Ciclo de Obras para las Sillas del Coro, Abadía St. Bonifaz, Munich, Alemania

PUBLICACIONES INDIVIDUALES

- 2012–2013 Catálogo „Tengo sed – Mich dürstet“, Dom-Museum Hildesheim, Alemania
 2008 Catálogo VIA DOLOROSA, Munich, Alemania
 2005 Catálogo „La Estética del Padecer“, Augsburg

www.morenosanchez.com



Im Atelier der Künstlerin mit Gerd Winner und Michael Brandt, Direktor des Dom-Museums Hildesheim

En el taller de la artista con Gerd Winner y Michael Brandt, Director del Dom-Museum Hildesheim

Herausgeber/Editor: Lilian Moreno Sánchez

Texte/Textos: Petra Giloy-Hirtz, München/Soledad Novoa, Santiago de Chile
Übersetzungen/Traducciones: Ursula Varchmin, Rosa Latorre

Fotos

Fotografie Bilder/Fotografías Obras: Wilfried Petzi, München
Fotoatelier/Foto-Taller: Ulrich Schmalstieg, Goslar
Fotokünstlerin/Foto artista: Lioba Schöneck, München
Cover/Cubiertas: Ausschnitt aus dem Bild / Fragmento de la obra „Serie La Falta“, 2004 / Seite 53, Katalog Die Ästhetisierung des Leidens / Pag. 53, Catálogo La Estética del Padecer

Gestaltung/Diseño gráfico: grafikbüro brandner, Leutkirch im Allgäu
Bildbearbeitung/Edición de imágenes: Holger Reckziegel, Bad Wörishofen
Druck/Impresión: Holzer Druck und Medien, Weiler im Allgäu

Mit freundlicher Unterstützung/Con el gentil auspicio de

Verein Ausstellungshaus für christliche Kunst e. V., München

Verein Ausstellungshaus für christliche Kunst e.V.



Besonderen Dank an/Agradecimientos especiales a
In/en Chile:

Gonzalo Cabrerias (Alto Jahuel), Diamela Eltit (Santiago), Viviana Moreno (Buin), Soledad Novoa (Santiago), Luz María Sánchez (Champa)
Vor allem aber an die Witwen in Chile/Y ante todo a las viudas de Paine y de Buin

In/en Germany:

Jochen Heckmann (Augsburg), Petra Giloy-Hirtz (München), Birgit Höppl (Neu-Ulm), Prof. Andreas Kühne (München), Rosa Latorre (Berlin), Nieves Macias (München), Wilfried Petzi (München), Carmen Roll (Freising), Barbara Schelle (München), Lioba Schöneck (München), Melanie Thierbach (Augsburg), Ursula Varchmin (München), Prof. Gerd Winner (Liebenburg), Siebdruckwerkstatt Ahrens (München), vor allem aber an meinen Mann Volker

Der Katalog erscheint 2014 anlässlich der Ausstellung LEMA im Dominikanerkloster Braunschweig. Publicación del Catálogo en 2014, con motivo de la exposición LEMA en el Dominikanerkloster, Braunschweig.

Erwin und Gisela von Steiner-Stiftung München

1. Auflage 2014
ISBN 978-3-89870-894-4

© Kunstverlag Josef Fink
Lindenberg im Allgäu
www.kunstverlag-fink.de
© Lilian Moreno Sánchez

Bibliographische Information der
Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über ><http://dnb.d-nb.de>< abrufbar.

