

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 Fotografie 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 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 Sanchez, 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 Betttuch 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.

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 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 existentiellen 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 entgegen sieht, 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 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.

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 tauchte 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

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

zu Ruhe und Beherrschung.

Auf diese Weise wechselt die Arbeitsweise von Lilian Moreno permanent zwischen dem rein Existentiellen und dem Sublimen, und 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 Sanchez hören ist, um die Namen der sieben Frauen zu transkribieren, die den Schmerz verkörpern, den *Lema* aufgreift, der 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.

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.

Der Zickzackstich mit Goldfaden, mit dem Stoffstücke aneinander genäht 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 (1958-1962) begonnen und unter dem Christdemokraten Eduardo Frei (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 Gutbesitzern 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 währenden Diktatur behielten sie nicht nur ihre Ämter oder führten ihre Geschäfte weiter, sondern viele von ihnen prahlten 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 auf Seiten 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 zu 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 Stoffetzen, die von einer grauen Hose stammten, und ein Medaillon ihres Mannes.

II.²

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

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

„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“

3.

Zwei Topoi sind im Werk von Lilian Moreno Sanchez 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 Lamm Gottes – in den letzten Momenten vor seinem Tod wörtlich nimmt, als er nicht nur die Passion seines Leidens erduldet, sondern sich die existentielle 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, lēma' šēbaqtani*.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 sich auszudrücken der *Frauen von Paine*, 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

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

verschwanden, und es wird ihnen das Recht verweigert, ihre Trauer zu bewältigen 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 aufgehenden und unerträglichen 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 existentielle Leiden – in *Lema* – die Bedeutung eines tiefen Mitleids an, nicht weniger bedeutsam und tief.

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 Serie *Via 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 existentiellen Leidens der Menschheit, visualisiert in den Gestalten

⁴Am 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“.

⁵Das Zitat ist einem Gespräch mit der Künstlerin entnommen, das per Email stattfand. Dieser Aspekt sowie weitere Aspekte ihres Werks wurden bei einem Besuch in Augsburg im Januar 2013 ausführlich erörtert.

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 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 von Nury Gonzalez 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 erweitert.

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 Üs.).

Die Übertragung von Bildern ist ein Stilmittel in einem neueren Werk von Eugenio Dittborn mit dem Titel *Pietá* (1983). Eine Version gehört zur Sammlung des Museo Nacional de Bellas Artes in Santiago. Das Werk von Moreno Sanchez 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 von seinem Team aufgehoben und stirbt später in einem Krankenhaus, nachdem er mehrere Tage im Koma gelegen hat.

Die 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 Lithografie an der Universidad de Chile absolvierten; beide Künstler setzten ihre Ausbildung in Deutschland fort. Dittborn besucht die Hochschule für Bildende Kunst in Berlin Ende der 60er Jahre und dreißig Jahre später besuchte Moreno Sanchez die Kunstakademie in München.

Beide experimentierten am Anfang ihrer graphischen Arbeit und ihre Experimente führen 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

Opferlamms gewonnen, zeichnet sie auf Stein und überträgt so sein Bild, das dann als unzerstörbares Abbild auf weißem Papier erscheint.

Die Künstlerin Nury Gonzales, 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 Gonzalez 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 herausschnitt und sie in Stoffteile größerer Dimensionen einarbeitete.

Das Bettlaken, Stoff, verbunden mit der Tätigkeit des Nähens und des Stickens, haben Gonzalez dazu geführt dem Faden, der 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 Gonzalez, die von den Zeichen berichten, die der Körper auf dem Schweiß Tuch hinterlässt, das den Eiter aus der Wunde beim Prozess der Schließung 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

⁶Eine 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.

⁷Diamela Eltit erkundete marginalisierte Randgebiete von Santiago und führte eine Serie von Aktionen durch, die Schmerz, soziale Ausgrenzung, Armut und Verwahrlosung des Körpers ausdrücken. So

Lilian Moreno Sanchez diese Thematik in ihrem Werk auf, besonders in der Serie Lema, als Möglichkeit einen Prozess der Sichtbarmachung und Heilung der sozialen und existentiellen Verwundungen zu konstituieren, an denen unser Land leidet und in den letzten Jahrzehnten besonders die Witwen von Paine.

Dittborn, Eltit und González erlangen Bedeutung als Vorgeschichte und Bezugspunkt im Werk von Moreno Sanchez, 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. 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, 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?“

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).

⁸Zitate, 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 – meine Worte- mit ihren Worten schließen, ihnen eine Stimme verleihen.

*„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 . . .“*