

Sandra Vásquez de la Horra
und Jana Baumann

Was bedeutet
Frausein?

Jana Baumann Wir sind seit mehreren Jahren in einem intensiven Austausch, um deine erste Retrospektive in Europa im Haus der Kunst München vorzubereiten. Es ist eine große Geste des Vertrauens und der Hingabe an das Projekt, dass du drei zentrale und neue Werkgruppen für die Ausstellung *Soy Energía* entwickelt hast, darunter zwei Werkgruppen von vier- und achteiligen Arbeiten, die großformatig bis monumental angelegt sind. Welche Themen haben dich in den Werken beschäftigt? Beispielsweise in *Aymara* (2025; Abb. S. 67) schaut eine Frau, in physisch nicht möglichen Posen – verdreht in ihrem eigenen Körper – in ihre Hand wie in einen Spiegel. Zugleich wirkt ihr langer Zopf wie eine Wirbelsäule, und ihr ist durch die Farben, die ihren Körper formen, eine Aura voller Energie zu Eigen. Was sagst du mit dieser Arbeit?

Sandra Vásquez de la Horra In dem Bild sind viele Symbole enthalten. Eines davon sind die Steine, welche die Figur umgeben. Sie ähneln den Treppenskulpturen der Inka, die auch eine Verbindung der physischen und spirituellen Welt repräsentieren. Ein weiteres Symbol ist der Spiegel, in den die Frau blickt. Die Köchin in unserer Familie, Uverlinda Aguilera, erzählte mir von dem Mythos, der besagt, wenn man schnell nach hinten über die Schulter schaut, erhält man Einblick in übernatürliche Welten. Die Spanier haben dies dem Katholizismus angepasst und sagten, man sieht den Teufel.

Auch der Zopf hat in vielen Ländern eine starke Symbolkraft. In indigenen Kulturen Lateinamerikas hat das Haar eine spirituelle Bedeutung. Es gibt zum Beispiel den Brauch, den eigenen Zopf abzuschneiden und mit ins Grab zu legen, wenn jemand stirbt. In vielen Kulturen wird er mit Landwirtschaft verbunden, etwa wenn man Kräuter, Knoblauch oder Stroh zu Zöpfen flicht. Das findet man auch in europäischen Traditionen. Zur Zeit der Sklaverei versteckten Menschen Samen in ihren Zöpfen. Zöpfe waren für sie nicht nur Schmuck, sondern hatten eine praktische Funktion. Sie boten Schutz, einen Ort, an dem man in einem Zustand der Verletzlichkeit etwas verstecken konnte. In diesem Sinne wird der Zopf auch zu einem Symbol des Widerstands. Bei den Yoruba gehört das Abschneiden des Zopfes oder allgemein der Haare zur Initiation. Und in vielen anderen Ritualen wird Haar den Göttern geopfert. Es hat eine schützende Funktion, zum Beispiel auf Altären.

Meine Arbeit ist von vielen Kulturen beeinflusst. Ich habe mich schon sehr früh mit dem Buddhismus beschäftigt. Deshalb waren mir die Tai-Chi-Figuren oder die

Zeichen aus dem I Ging (auch *Yijing* oder das *Buch der Wandlungen*), ein konfuzianisches Orakelbuch, ganz vertraut. Lola Hoffmann, eine Schülerin Carl Gustav Jungs, hatte es ins Spanische übersetzt, und ich war etwa zwanzig Jahre alt, als ich es entdeckt habe. Dies hat mir eine andere Wahrnehmung eröffnet, fernab von dem in Chile verbreiteten, katholischen Weltbild. Ich spreche deshalb oft von kulturellen Brücken. Brücken, die ich baue, um Dinge zu verbinden, Grenzen durchlässig werden zu lassen und von verschiedenen Kulturen zu lernen.

JB Würdest du sagen, dass in der Werkgruppe viele Erfahrungen, die du in deinem Leben gesammelt hast, aufeinandertreffen und du sie in Formen von Bildideen bündelst? Bilden deine Lebenserfahrungen zugleich das Hauptthema, das alle Figuren miteinander verbindet? Wiederum wird in der Serie deine Vorstellung von Energie und Spiritualität verhandelt. Würdest du dem so zustimmen?

SVH In meiner Zeichnung *Mapa de una anatomía* (Karte einer Anatomie, 2025; Abb. S. 66) geht es um den menschlichen Körper wie um eine Art Landkarte, durchzogen von Linien, die an Adern oder Flüsse erinnern. In Nigeria tragen die Flüsse die Namen von Göttern, genauso sehe ich diese Linien als Verbindung zwischen dem Körper und dem Kosmos. Für mich stellen sie Energien dar, die diese Gottheiten verkörpern, mit unterschiedlichen Leben und eigenen Geschichten.

Ich habe mich viel mit verschiedenen Kosmologien beschäftigt, zum Beispiel mit derjenigen der Navajo, einer indigenen Gruppe aus Nordamerika. Besonders deren Sandmalereien haben mich fasziniert, ihre Ordnung nach Himmelsrichtungen, Farben und Mineralien. Alles folgt einer bestimmten Logik. Das hat mich tief beeindruckt. Es zeigt, wie Landschaft, Körper und Spiritualität miteinander verbunden sind.

JB Bei *Mapa de una anatomía* ist der Körper ja durchzogen von Adern, deren Enden mit weißen, leeren Feldern gekennzeichnet sind. Und es ist ein Kopf, der vollends zu einem Gehirn mutiert zu sein scheint. Es erinnert ein bisschen an einen Stammbaum. War das deine Intention? Was würdest du als deine Wurzeln beschreiben und wie haben sie dich geprägt?

SVH Ja, ich glaube, das hat damit zu tun, dass ich den Körper auf eine geografische Weise betrachte. Die Geografie des Körpers, das ist es, was ich wahrnehme. Für mich

ist der Körper wie eine Landkarte. In meiner Zeichnung gibt es kleine weiße Felder, sie erinnern an Papierzettel, auf denen verschiedene Orte notiert sind. Denn wir Menschen haben diese Tendenz, Dinge zu benennen – besonders Orte. Ich habe das in vielen Städten in Südamerika beobachtet, dort tragen die Straßen oft Namen, die von den Masón, Freimaurern, vergeben wurden. Es ist ein Machtspiel, denn eine Straße heißt nicht einfach zufällig so, wie sie heißt. Hinter jedem Namen steckt ein Bewusstsein, ein Konzept. Es geht nicht nur darum, dass sie nach Norden zeigt – sondern darum, was diese Richtung bedeutet. Städte sind nicht einfach zufällig entstanden, ihre Struktur und Geometrie spielen eine wichtige Rolle. An welcher Stelle der Fluss durch die Stadt verläuft oder wo das Zentrum liegt, hat immer eine Bedeutung. Dieses Zentrum ist oft ein Ort der Macht, in den kolonialen Städten Südamerikas war das Regierungsviertel in Form eines Quadrats angelegt und alles andere war in einem Raster darum herum angeordnet. Es ging dabei nicht darum, eine sinnvolle Orientierung zu schaffen, sondern vielmehr um die Bedeutung dieser Orte und ihrer Lage.

JB *Niño de Polen* (Pollenkind, 2025; Abb. S. 64) ist ein sehr ergreifendes Motiv eines elterlichen Körpers, der durchsetzt ist von Palmenzweigen, die ebenfalls wie ein Adersystem anmuten. Ein Körper ist es, der durchdrungen von beziehungsweise eins mit der Natur zu sein scheint. Auf dem Rücken wird ein Kind getragen, völlig unbefleckt durch seine monochrome Farbgebung von warmem Gelb als ein purer Energieträger. Verstehst du deine eigene Mutterschaft oder Mutterschaft im Allgemeinen als ein Lebensmotor, der in seiner Komplexität selten gesellschaftlich und öffentlich diskutiert wird?

SVH Ja, ich glaube, wir sind uns unserer Beziehung zur Natur gar nicht mehr richtig bewusst. Besser gesagt: Wir haben uns von ihr entfremdet. Unsere Gedanken, unsere Wahrnehmung sind getrennt von der Natur. Die Natur ist wie ein Portal, eine Dimension, die auch in uns existiert. Nur hören wir nicht mehr auf sie und dadurch verlieren wir die Verbindung. Die Frau, die ich gezeichnet habe, ist eine Art Spiegelbild der Natur. Für mich ist das wie ein Dschungel und wir selbst sind ein Teil davon. Das Kind auf ihrem Rücken ist für mich ein Symbol, sie ist sozusagen eine Trägerin der Pollen. Und gerade in heutiger Zeit, in der wir reale Naturkatastrophen erleben, in der Bienen sterben und Pestizide ganze Arten ausgelöscht haben,

ist das eine wichtige Metapher. Wir brauchen aber all diese Insekten und Pflanzen für unsere Ernährung. Aber unser Essen ist so stark mit Chemikalien belastet, und wir haben unser natürliches Gleichgewicht verloren.

Die Frau in der Zeichnung balanciert das Kind auf ihrem Rücken, es ist wie ein Versuch, wieder mit der Natur ins Gleichgewicht zu kommen. Sie trägt das Kind und somit auch die Pollen, als Symbol für das, was kommen wird. Das Kind steht für unsere Zukunft, die wir wieder ins Gleichgewicht bringen müssen. Denn jetzt leben wir in einem System, geprägt von Überproduktion, in dem das Überleben nur auf Geld basiert, anstatt auf Austausch oder anderen Formen des Miteinanders. Und auch Mutterschaft ist für mich eine Metapher, sie steht für sehr viele Aspekte. Hier sehe ich das Kind als Symbol für die Zukunft, für alles was kommt.

JB Du reflektierst hier aber auch Mutterschaft als Verantwortung, richtig?

SVH Und ja, Mutterschaft bedeutet auch Verantwortung. Aber diese Verantwortung betrifft nicht nur das Kind, sie betrifft auch die Natur. Denn wenn wir ein Kind haben, dann sind wir nicht mehr nur Individualisten. Dann sind wir verbunden, mit dem Leben, mit der Zukunft.

JB In der Arbeit *El florecer* (Das Aufblühen, 2025; Abb. S. 65) ist eine hybrid wirkende Gestalt aus Pflanze und Mensch mit Wurzeln wie Adern im Gesicht, Blättern wie Augenbrauen und sie schaut den Betrachter*innen an. Das Gesicht schwebt körperlos wie eine Gotteserscheinung und davor zierte eine Blume das Bild mit einem Kelch, gefüllt von Wasser, auf dem sich zwei Menschen umarmen. Die Idee des Hybriden, ob Mensch und Tier, ob Mensch und Pflanze, sind seit den frühesten Arbeiten bei dir angelegt. Insbesondere in deiner für dein Frühwerk bedeutenden Serie *Botánica* (1997), in der Pollen, Pflanzen und Embryos verschmelzen. Was würdest du anhand dieses Bildes sagen, inwiefern sich deine künstlerische Praxis entwickelt hat? Du bist stark in die Farbe gegangen. Motive der Botanik tauchen vermehrt wieder auf. Welche Aussage symbolisiert die Umarmung im Sinne von Harmonie?

SVH Für mich hat das alles mit Symbolen zu tun. Pflanzen haben eine Aura, und ich glaube, dass auch eine Pflanze eine Seele haben kann. Ich habe zum Beispiel einmal gehört, dass jemand eine sehr schwere Zeit durch-

gemacht hat, und genau in diesem Moment ist seine Lieblingspflanze gestorben. Wenn du eine Pflanze sehr liebst und sie stirbt, ist das nicht nur traurig, sondern kann auch etwas Positives aufzeigen. Vielleicht hat sie sich geopfert, um dich zu schützen. Vielleicht ist sie gegangen, damit du nicht krank wirst. Das ist wie ein spiritueller Tausch, als hätte sich die Pflanze für dich hingegeben. Ich habe darüber auch mit Mamita, der Schamanin, die mein Initiationsritual geleitet hat, gesprochen. In einer spirituellen Sitzung war sie mit Osain, einem Orisha der im Dschungel lebt, verbunden. Dieser Orisha heilt mit Pflanzen und Kräutern.

Auch die zwei Menschen, die sich in meiner Zeichnung umarmen, stammen aus dieser Symbolik. Ich wollte zeigen, dass Kulturen zusammenkommen, dass ein Austausch stattfindet. Wir lernen von den Yoruba, und sie wiederum vielleicht von der Homöopathie aus Europa oder vom Wissen der Azteken, der Inka, der Mapuche. Lange Zeit haben wir all dieses Wissen ignoriert oder gar ausgelöscht. Aber jetzt könnten wir anfangen, es wieder zu erlernen, zu übertragen. Auch wenn es in vielen Kulturen nicht üblich ist, solch altes Wissen offen weiterzugeben, es lebt trotzdem weiter. Langsam, in kleinen Gesten. Immer wieder taucht dieses Wissen auf, auch wenn man oft nicht mehr genau weiß, woher es stammt. Vielleicht kennt jemand noch ein Hausmittel seiner Großmutter, und dann verwendest du eine bestimmte Heilpflanze und es geht dir besser.

Als die Kolonisatoren und versklavten Menschen nach Südamerika kamen, beeinflusste das auch das Wissen über die jeweiligen Pflanzenwelten. Die Pflanzen in Afrika waren ganz andere als in Südamerika, doch sie haben Wege gefunden, mit dem, was sie vorfanden, zu heilen. Wir haben so vieles entdeckt, was uns heilt, was uns nährt. Ich glaube, in allem steckt Heilung.

JB Würdest du sagen, dass sich in dieser neuen Serie die Essenz deiner konstanten Beschäftigung mit Themen wie Mensch, Natur, Familie, Mutterschaft, Frausein und Menschsein ableiten lassen? Selbst diese späteren Arbeiten in deinem Werk sind mehrteilige Werke, die aus jeweils vier oder acht Blättern bestehen. Man kann die großformatigen Arbeiten leicht abhängen, in eine Mappe packen, unter die Arme nehmen und transportieren. Ist das auch zu deiner Praxis geworden, da du dich in deinem Leben immer in Bewegung befunden hast und das Thema der Migration dich tief geprägt hat, sowohl in deiner Familien- wie auch in deiner eigenen Lebensgeschichte?

SVH Mein Großvater väterlicherseits kam aus Bolivien und er hat eine indigene Frau geheiratet. Ich habe dir ein Foto von ihr als Kind gezeigt. Ich glaube, es gibt eine Geschichte, die in den Körper eingeschrieben ist. Man kann sie nicht erklären, doch man kann sie spüren. Das Erbe der Migration war immer da, auch in meinem Großvater.

Mein anderer Großvater verließ Spanien aufgrund der Franco Diktatur, er lebte zuerst in Brasilien und ist anschließend nach Chile gekommen. Dort hat er ein kleines Dorf gegründet, es hieß »El Sol«, die Sonne. Er hat dort sogar einen kleinen Bahnhof gebaut. Der Ort lag genau zwischen zwei Städten, und der Zug hielt ursprünglich nicht dort. Aber er wollte, dass die Kinder zur Schule gehen können, deshalb hat er all sein Geld zusammengenommen, um diesen Bahnhof zu bauen. Tatsächlich konnte der Zug später dort halten und die Kinder konnten nach Limache zur Schule fahren.

JB Lass uns in diesem Zusammenhang kurz auch von deiner Ankunft in Deutschland in den 1990er-Jahren sprechen. Du bist mit deinem damaligen Partner nach Düsseldorf gegangen, da er dort an der Kunstakademie als Student angenommen wurde. Wie hast du diese Zeit empfunden?

SVH Ich bin einmal 1995 und erneut 1999 nach Deutschland gekommen. Das erste Jahr war eine sehr schwierige Zeit für mich, aber damals habe ich Jannis Kounellis kennengelernt. Diese Begegnung hat mich sehr geprägt, er war sehr wertschätzend und ich habe ihn immer wieder an der Akademie und in anderen Kontexten getroffen. 1997 wurde ich sehr krank und bin nach Chile zurückgekehrt. Wir haben fast zwei Jahre dort verbracht, dann waren wir eine Zeit lang in den USA. Schließlich bin ich allein wieder nach Deutschland gekommen, weil ich eine Einladung von Rosemarie Trockel erhalten habe. Ich erinnere mich genau, wie ich am Rosenmontag in Köln angekommen bin. Ich schickte ihr ein Fax, und sie hat mir dann die Unterschrift für eine Gasthörerschaft an der Kunstakademie übermittelt.

Da ich viele Ideen für die Animation meiner Zeichnungen und Skulpturen hatte, habe ich mich im Jahr 2003 entschieden, ein Postgraduiertenstudium an der Kunsthochschule für Medien Köln anzufangen. Mich hatte schon lange die Vision begleitet, die Vorstellung von der Wiedergeburt filmisch darzustellen, wie durch einen Tunnel. Ich hatte die Bilder bereits im Kopf, wie auch die Bewegungen, das Licht, die Übergänge. Ich wollte mit fotografischem Material arbeiten, um diese Vorstellung animieren zu können, wie eine tranceartige Erfahrung, etwas sehr Geheimnisvolles. Und ich hatte das Gefühl,

dass es wichtig ist, das sichtbar zu machen. An der Kölner Medienhochschule habe ich dann eine Software kennengelernt, sie hieß Morph, und mit der habe ich gearbeitet. Damit konnte ich meine Fotografien animieren, und für mich war das Ergebnis fantastisch. Doch in dem Moment hat es eigentlich niemand so richtig verstanden. Die Idee, eine Wiedergeburt zu zeigen, ist ja auch sehr abstrakt. Was genau kann man davon überhaupt sichtbar machen? Für mich war das unglaublich faszinierend. Später, als ich wieder in Chile war, sind einige Leute auf mich zugekommen und sagten: »Wie hast du das gemacht? Ich möchte auch so etwas in meinem Film verwenden.« Ich glaube, Morphing war auch damals keine neue Technologie – es ist eigentlich eine alte Technik.

JB Wie hast du die Zeit erlebt, als du ins Rheinland gekommen bist und mit dieser lebendigen Kunstszene in Kontakt kamst? In deinen frühen fotografischen Arbeiten, in denen du stark mit deinem eigenen Körper arbeitest, sehe ich durchaus visuelle Parallelen zu Künstler*innen wie Bernd und Anna Blume oder Jürgen Klauke. Aber du hast damals ganz andere Inhalte eingebracht, Perspektiven, die im Rheinland zu der Zeit fast vollkommen unbekannt waren. Zum Beispiel, wenn du mit Honig, Maismehl und Zimt auf der Haut arbeitest und dich mit Themen wie Heilung auseinandersetzt. Du hast oft angedeutet, und man kann es in deinen frühen Arbeiten auch sehen, dass es eine schmerzhaft Zeit gewesen sein muss. Eine Zeit, in der du mit Erfahrungen von Marginalisierung, Rassismus und Isolation konfrontiert warst. Vielleicht möchtest du etwas darüber erzählen? Mich interessiert, wie du diese Zeit erlebt hast, denn einerseits gab es Berührungspunkte mit der Kunstszene – andererseits hast du künstlerisch ganz eigene Wege eingeschlagen. Und ich frage mich: Wurde das damals überhaupt verstanden?

SVH Du hast viele Aspekte angesprochen, Heilung, Trennung, Isolation. Was mich damals am stärksten geprägt hat, war die Gleichgültigkeit. Die Menschen waren einfach nicht interessiert an mir. Ich hatte oft das Gefühl, ich sei unsichtbar. Auf der Straße wurde ich beschimpft. Ich fühlte mich, als wäre ich nichts.

Das Thema Heilung habe ich auf eine andere Weise verstanden. Ich habe gelernt, dass man zuerst die Aura heilen muss, noch bevor der Körper krank wird. Ich habe mit Zimt und bestimmten Substanzen gearbeitet, um meine Aura zu reinigen. Denn es gibt, so wie ich es gelernt

habe, spirituelle Wesen oder Götter, die durch diese Speisen zu uns kommen. Sie »essen« davon und heilen dann deine Energie, damit du gar nicht oder weniger stark krank wirst. Gleichzeitig fiel es mir schwer, mich mitzuteilen. Es war für mich einfacher, vom Schamanismus zu lernen, als mich auf die Konfrontationen an der Kunstakademie einzulassen. Dort ging es hauptsächlich um Technik oder um das Visuelle. Mich hingegen interessierten die Prozesse. Rituale, Initiation, Transformation, das war mein Zugang. Viele um mich herum waren mit Ästhetik und Moden beschäftigt. Doch ich wollte in die Tiefe. Ich wollte verstehen, was Heilung wirklich heißt, für meine eigene Reise.

Im Rahmen eines Projekts der Medienhochschule Köln reiste ich nach Kuba. Ich wollte verstehen, was dort passiert und was der Unterschied zwischen einer Performance und einem Ritual ist. Ich habe mich gefragt: Wie weit kann ich gehen? Kann eine Performance wirklich transformativ sein, nicht nur symbolisch, sondern real? Mit echtem Blut, mit alten Praktiken? Solche Rituale existieren seit Tausenden von Jahren. Und diese Reise war für mich sehr wichtig, denn in Düsseldorf oder Köln habe ich mich nicht wohlfühlt. Die Atmosphäre an der Schule war schwierig. Ich wurde nicht willkommen geheißen. In Kuba habe ich dann Menschen kennengelernt, die ganz anders waren, sehr offen und sehr großzügig. Ich hatte das Gefühl, es öffnet sich eine Tür. Da ist etwas, das mich ruft.

In Havanna habe ich auch Mamita wiedergetroffen. Wenn Mamita einen Raum betrat, veränderte sich die gesamte Atmosphäre. Ich habe sofort gespürt, dass diese Frau eine starke Verbindung zu den Ahnen hat, zur Natur, zu anderen Dimensionen. Manchmal habe ich das Gefühl, sie ist immer noch bei mir. Unser Verhältnis war sehr intensiv, wir haben über viele Jahre täglich miteinander gesprochen. Ich habe neunzehn Jahre lang von ihr gelernt, von 2003 bis 2022, in jenem Jahr ist sie gestorben.

JB Seit Anfang der 2000er-Jahre hat sich dein Werk transmedial stark ausgeprägt. Du hast bereits ab 1997 begonnen, mit Materialien wie Bienenwachs zu arbeiten, und zunehmend auch deinen eigenen Körper als künstlerisches Medium eingesetzt. Nach deiner Gasthörerschaft bei Jannis Kounellis und Rosemarie Trockel bist du, wie du gesagt hast, nach Köln an die Kunsthochschule für Medien gewechselt. Dort sind Arbeiten entstanden – Video- und Fotoarbeiten, die nicht nur für dein eigenes Werk zentral sind, sondern auch für eine transnationale und medial erweiterte

Kunstgeschichte Relevanz haben. Den meisten dieser Werke liegt eine performative Praxis zugrunde. Kannst du erzählen, wie es dazu kam? Wie und warum hast du begonnen, dich selbst – deinen Körper – so konsequent ins Zentrum deiner Arbeiten zu stellen? Die Werke tragen ja auch markante Titel wie *Identity* (Identität, 2001; Abb. S. 102/103) oder *Ich bin nicht* (2002; Abb. S. 110/111). Was verhandelst du in diesen Arbeiten?

SVH Ja, das war noch vor meiner Reise nach Kuba. Für mich gibt es eine klare Trennung, die Zeit vor Kuba und die Zeit nach Kuba. Ich erinnere mich sehr gut an diese Phase. Wir hatten damals eine Kamera von Rosemarie Trockel. Jede Studentin durfte sie eine Woche lang benutzen, um ein eigenes Video zu machen. Ich habe diese Gelegenheit genutzt, um mich selbst zu zeigen, mich selbst darzustellen.

Ich glaube, das war der Moment, in dem ich wirklich angefangen habe, mich selbst zu erfassen. Mit einem Stativ und dieser Kamera begann ich, kleine Performances aufzunehmen, um das darzustellen, was mich beschäftigt hat: Wie es ist, als Frau in Deutschland zu leben, als Migrantin, als Mutter mit einem kleinen Kind, konfrontiert mit so vielen Vorurteilen. Ich bin da richtig tief hineingegangen. Es war eine Reise nach innen, in der ich so viel über meine Geschichte, meine Erwartungen, meine Haut gelernt habe. Ich habe mir Fragen gestellt wie: Wer bin ich hier? Wie lebe ich als »Ausländerin« hier?

Ich wurde ignoriert und herabgewürdigt. Das war sehr hart. In Chile bin ich einfach jemand ganz normales. Ich bin sichtbar. In Deutschland war ich ständig verletztlich. Und mit jedem Tag habe ich mich mehr verschlossen. Gerade deshalb musste ich diese Performances machen. Es war mein Weg, mich zu heilen. Mein Weg, mich auszudrücken –, nicht im Trauma stecken zu bleiben, sondern es zu transformieren. Diese ritualisierten Gesten kamen ganz intuitiv. Ich habe sie nicht geplant. Sie sind einfach entstanden.

Damals hat das niemand wirklich gesehen. Die Videos lagen jahrelang unbemerkt auf alten Kassetten. Erst jetzt, als ich sie wiedergefunden habe, weil du danach gefragt hast, begann ich sie zu sichten. Es war fast wie ein Tagebuch.

JB Warum hast du sie so lange nicht gezeigt? Oder warum hast du sie damals nicht öffentlich gezeigt?

SVH Für mich war das keine Kunst. Es war ein Prozess.

JB In deinen Videos geht es oft um sehr feine Nuancen und Beobachtungen, wie der Körper wahrgenommen wird. Auch der nackte Körper wird nicht sexualisiert dargestellt, sondern erscheint als ein Ort der Auseinandersetzung mit Gefühlen und Schmerzen – jenseits von Fremdbestimmung und Voyeurismus. Genau das macht dein Werk aus dieser Zeit im Rückblick so historisch bedeutsam. Findest du nicht?

SVH Mir war damals nicht bewusst, dass es so einen Kontext haben könnte. Vielleicht, wenn man es heute so betrachtet, aber für mich hatte das damals nichts mit Kunstgeschichte oder einem historischen Kontext zu tun. Es ging nicht darum, mich irgendwo einzuordnen, sondern ausschließlich um meine persönliche Geschichte. Um meine Heilung, um meine Auseinandersetzung mit dem, was es bedeutete, als Migrantin hier zu leben.

JB Du warst in dieser Zeit in Deutschland der frühen 2000er-Jahre mit deiner künstlerischen Praxis aber präsent und hast eben auch hier in der Kunstwelt neue Perspektiven eröffnet. Selbst wenn sie vielleicht noch nicht so wahrgenommen worden sind, würde ich sagen, dass deine Arbeiten weit über historisch aufgearbeitete Formen eines westlichen Feminismus hinausgehen. Du hast einmal zu mir gesagt, auf die Frage »Was bedeutet Frausein?«, dass die Seele weder männlich noch weiblich ist.

SVH Ja.

JB Ich finde es so spannend, dass du dich selbst filmst – deinen Körper zeigst, aber nicht durch einen sexualisierten beziehungsweise männlichen Blick betrachtet. Du beobachtest dich selbst, dein Körper ist nicht fremdbestimmt. Genau das sind für mich die Momente, gegen die sich der Feminismus oft abarbeitet – diese Zuschreibungen, die immer auf ein Geschlecht bezogen sind. Aber bei dir geht es um etwas anderes. Um noch einmal zurückzukommen auf deine Aussage: »Frausein ist für mich weder männlich noch weiblich.« Es geht also um ein Austreten aus der gesellschaftlichen Rollenzuweisung des Körpers, auch als Reaktion auf das, was du selbst erlebt hast mithilfe von Spiritualität. Vielleicht kannst du dazu noch etwas sagen – auch

zu der Szene, in der du fast schwebend auf dem Barhocker sitzt, nahezu wie erleuchtet, als würdest du dich in einer Meditation befinden.

SVH Ja, mein Körper war wie ein Tempel. Ich habe ihn als leer erfahren, fast schwerelos. Es war, als würde ich eins werden mit mir selbst, mit meiner Seele. Gleichzeitig fühlte sich mein Körper aber auch wie eine leere Schale an, ohne Inhalt oder Bedeutung. Ich erinnere mich, dass ich in der Lotus-Position saß und eine Linie von der Stirn über meine Körpermitte gezogen habe. Auch das war wie eine Karte, eine Art innere Landkarte.

In einem anderen Video, *Ich bin nicht*, schreibe ich auf einen Spiegel mit rotem Lippenstift: »Ich bin nicht exotisch«, weil wir ständig stigmatisiert wurden, auch wegen unseren Körpern. Der Körper wurde zum Stigma. Wenn du Kinder hast, wirst du anders betrachtet und die Leute urteilen über dich. Als »Ausländerin« mit langen schwarzen Haaren erlebst du ebenfalls einen anderen Blick, selbst in persönlichen Beziehungen.

Mein Mann ist zurück nach Chile gegangen, ich blieb allein hier. Alles war so fremd, und ich konnte lange kein Deutsch sprechen. Neben Spanisch sprach ich auch Englisch und Italienisch, aber kein Deutsch. Als ich begann, Deutsch zu lernen, war es sehr schwer. Ich fühlte mich in meiner Sprache eingeschränkt, und deshalb habe ich eine körperliche Sprache gefunden. Diese Ausdrucksform entstand auch aus der Isolation. Wenn du an einer Eliteschule bist, wirst du oft nur als Konkurrenz wahrgenommen. Freundschaften zu schließen, fällt schwer. Ich hatte zwar Freund*innen unter anderen »Ausländer*innen«, aber viele lebten sehr zurückgezogen.

Ich hatte Freund*innen aus Eritrea und Italien, mit Letzteren konnte ich gut Italienisch sprechen. Am Ende haben wir uns zusammengeschlossen, um uns gegenseitig zu unterstützen und aus dieser schwierigen Situation herauszuhelfen. Es fühlte sich an wie eine Wüste, ohne jemanden, den man mal bitten konnte: »Kannst du kurz auf mein Kind aufpassen?« Das gab es nicht. Du bist in einem fremden Land ohne Familie, niemand hilft dir. Du bist allein mit einem Kind und musst dich trotzdem durchkämpfen, vom bequemen Sofa aufstehen, arbeiten und Geld verdienen, um zu überleben. Als Künstlerin ist das noch einmal doppelt schwer, denn du wirst kaum wahrgenommen.

Wir haben uns gegenseitig unterstützt, auch deutsche Freund*innen zeigten uns etwas. Manche hatten technisches Verständnis, andere besondere Talente, und dann fragte man eben: »Kannst du mir helfen, das umzusetzen?« So haben wir gelernt – durch Austausch

und Ausprobieren. Aber oft stießen wir auch an Grenzen. Es war fast unmöglich, das alles zu bewältigen. Ich habe zwei Jahre an der Kunsthochschule für Medien in Köln studiert, und ich dachte nur, dass ich hier so schnell wie möglich wieder raus muss. Gleichzeitig habe ich im Gefängnis unterrichtet und dort war alles ganz anders. Die Gefangenen haben mir sogar einen Namen gegeben: Sie nannten mich »die Sonne«. Wenn ich kam, freuten sie sich richtig. Das war das Gegenteil zur Atmosphäre an der Hochschule. Im Gefängnis habe ich Menschen aus aller Welt kennengelernt und ich musste mit ihnen in verschiedenen Sprachen kommunizieren. Sie waren so dankbar, selbst für kleine Dinge. Diese Gegenüberstellung, auf der einen Seite die Kunstakademie, auf der anderen Seite das Gefängnis, das war für meine künstlerische Entwicklung sehr prägend. Die Erfahrung im Gefängnis hat mir enorm geholfen, in dieser harten Welt überhaupt zurechtzukommen. Der Kontrast war riesig und dabei habe ich gespürt, wie privilegiert es ist, einfach in Freiheit zu leben. Es war eine krasse Erfahrung und eine notwendige.

JB Dein Frühwerk ist stark von Diversität geprägt, darin verbinden sich viele Themen: deine Erfahrungen unter dem Pinochet-Regime, weitere biografische Einflüsse, aber auch eine medial erweiterte Praxis. Wie hat sich dein Werk seit den 2000er-Jahren weiterentwickelt? Welche Prozesse waren in dieser Zeit für dich besonders wichtig?

SVH Zum Beispiel das Video *Hemisferios* (Hemisphären, 2002; Abb. S. 112/113) hat sehr viel mit dem Thema des Abschließens zu tun, mit meiner Erfahrung unter der Diktatur und dem, was ich in dieser Zeit durchlitten habe. Ich habe diese Arbeit wie eine Art Therapie gemacht, und danach ging es mir deutlich besser. Ich versuche, mit verbundenen Augen und gleichzeitig mit beiden Händen meine Geschichte aufzuschreiben. Die Sätze kamen wie durch ein Medium zu mir, ich hatte nichts geplant. Das Vergleichen der rechten und linken Hand symbolisiert Gerechtigkeit und auch die Differenz der rechten und linken Partei in Chile, ich wollte beide Seiten in Beziehung zueinander setzen. Diese Arbeit ist für mich sehr bedeutend, wie ein Versuch, die innere Balance herzustellen.

JB Und dann in den 2000er- und 2010er-Jahren hast du für dich deine Praxis weiter fortgeführt?

SVH Nach 2003 hat sich vieles verändert, denn in diesem Jahr bin ich nach Kuba gereist. Seit diesem Moment gab es für mich ein Leben vor und nach der Initiation. Man sagt, eine Initiation ist wie eine Wiedergeburt – und so hat es sich auch für mich angefühlt. Die »alte Sandra« ist gegangen, und an ihre Stelle ist eine neue Sandra getreten. Eine, die auf seelischer Ebene geheilt war, von früheren Beziehungen, von alten Traumata. All das war wie ausgelöscht. Ich habe bei null angefangen, wie ein Kind, das gerade erst zur Welt kommt.

Meine Reise nach Kuba fand zu Pfingsten 2003 statt. Alles war von einer geheimnisvollen Atmosphäre durchzogen. Mit Mamita bin ich auf den Friedhof gegangen – aber der war ganz anders, als ich es aus Chile oder Europa kannte. In der Mitte gab es eine Kapelle, in der die Messen gefeiert wurde. Der Ort war erfüllt von vielen Religionen, vielen Ebenen von Spiritualität. Es war, als würde man eine neue Welt betreten, in der alles gemeinsam existiert. Mamita sagte zu mir: »Du bringst die Götter vom Friedhof mit.« Tatsächlich hatte ich das Gefühl, dass diese Gottheiten seither bei mir sind, wie Schutzengel. Eine davon ist Obá, eine Göttin des Meeres. Später habe ich eine weitere kennengelernt, Oshun. Mamita selbst war Oshun.

Wenn man den Orishas begegnet und versteht, welche Rolle sie in der Natur und im Leben spielen, dann verändert sich der Blick auf die Welt. Es ist, als würde man eine neue Brille aufsetzen. Man sieht nicht mehr dasselbe wie zuvor, man sieht anderes.

JB Und wie hat sich das dann ausgewirkt?

SVH Als ich 2003 nach meiner Initiation aus Kuba zurückkam, war ich Iyawó, das ist jemand, der gerade initiiert wurde. Ich war ganz in Weiß gekleidet und so bin ich auch in die Kunsthochschule gegangen. Und natürlich haben die Leute geschaut. Viele wussten überhaupt nicht, was los war. Ich habe nur gesagt: »Ich bin initiiert worden, bei den Schamanen.« Für viele an der Schule war das ein Schock. Sie konnten es nicht einordnen, es war ihnen fremd. Ich glaube, sie dachten sich: »Was ist mit dieser Frau passiert?«

JB Was hat dich noch beschäftigt in dieser Zeit?

SVH Ich bin durch all das hindurchgegangen. In Chile herrschte eine starke Zensur, besonders gegenüber dem Körper. Ich musste das überwinden – die Scham ablegen, mit dem nackten Körper arbeiten und das

öffentlich zeigen. Denn zu der Zeit war es in Chile undenkbar, nackt zu sein. Der Körper wurde versteckt, man sprach nicht darüber. Nacktheit war etwas Verbotenes, es wurde bestraft. Alles war stark vom Katholizismus geprägt und voller Tabus. Die Arbeit mit dem Körper hat mich befreit. Weil es am Ende meine eigene Zensur war, in meinem Kopf. Man verurteilt sich selbst, ordnet andere Menschen ein, schränkt sich ein, und ich wollte das loslassen. Diese inneren Schranken, all die Normen, die ich aus der westlichen Welt übernommen hatte.

Ich wollte das Leben intensiv erfahren, wirklich fühlen. Und das habe ich mit all diesen performativen Elementen versucht. Zum Beispiel, als ich meinen Körper mit Honig, Maismehl und Zimt bedeckt habe, das war ein ekstatischer Moment. Ich war ganz bei mir. Und in diesem Zustand war es, als würde etwas aus mir herausgelöst. Danach fühlte ich mich wie ein neuer Mensch.

JB Mit der letzten entstandenen Werkreihe an großformatigen, achteiligen Arbeiten stellst du die Frau, vielleicht auch dich selber als Motiv wieder in den Mittelpunkt, anknüpfend an diese frühen Jahre. Rückblickend auf dein Frühwerk und im Rahmen deiner Retrospektive *Soy Energía* ist es eine bedeutende Geste.

SVH Ich glaube, ich habe versucht, wieder eine Ordnung zu finden, und das hat mit verschiedenen Momenten des Ursprungs zu tun. Es ist wie eine Migration, wie ein Gehen durch das Wasser.

In *El Ojo del Huracán* (Das Auge des Hurrikans, 2024; Abb. S. 30) zum Beispiel geht es um eine autobiografische Erfahrung. Ich habe diesen Hurrikan wirklich erlebt, zusammen mit meiner Tochter Clara. Wir waren mittendrin. Für mich wurde dieser Sturm zu einem Symbol, auch im spirituellen Sinn.

Er steht in Verbindung mit den Orishas, insbesondere mit Oyá, der Gottheit des Sturms. Oyá taucht immer wieder in den Orakeln auf. Sie sagen: »Oyá schützt dich, sie will dich warnen.« Diese Warnung kommt oft. Ich glaube, es geht darum, etwas zu erkennen, vielleicht, dass man zurück zum Ursprung muss. Auch in dem Werk *Volver al origin* (Zurück zum Ursprung, 2025; Abb. S. 32) ist das Thema präsent. Im Vordergrund ist diese männliche Figur zu sehen, ganz westlich gekleidet und rational denkend. Er kehrt zurück, zurück zu einer Frau, zu einer Frau wie Mamita. Und das ist für mich unser Ursprung. Der Ursprung des Menschseins.

JB In *El Ojo del Huracán* sieht man eine Mutter, ihr Kind auf den Schultern tragend, durch Wasser wandern. Es erinnert an dramatische Szenen von Migration durch den Río Suchiate zwischen Guatemala und Mexiko, in Richtung der USA. Andererseits kann es aber auch überzeitlich metaphorisch jenseits des Autobiografischen gelesen werden. Es geht um die lebenslange Verantwortung, die man für sich und andere trägt, oder?

SVH Ja, ja, auf jeden Fall.

JB Bei Werken wie *Cascadas* (Wasserfälle, 2025; Abb. S. 31) geht es immer auch um eine körperliche Verbindung zur Umwelt. Der Körper verbindet sich über ein Geflecht aus Adern und darin eingebettete Embryonen, die aus der Vulva hervortreten mit der Welt. Ein Vorgang, der als organischer und seelischer Prozess verstanden werden kann, der lebenslang andauert und unsichtbare Verbindungen zur Umwelt aufzeigt, ja?

SVH Ja, auch die Art, wie das Haar dargestellt ist, erinnert an einen Tempel. Es geht um die Vorstellung, dass der Körper der Frau wie ein Tempel der Menschheit ist. Unser Körper ist unser Heiligtum, wir müssen ihn pflegen, reinigen, nähren. Das ist Teil unseres Lebenszyklus. Dieser Zyklus ist verbunden mit dem Hier und Jetzt, mit dem Ursprung, mit diesen kleinen Embryonen – und auch mit dem Bild eines Wasserfalls.

Früher wurden Opfer durch Blutrituale dargebracht. Ich aber habe Wasser verwendet, als Symbol dafür, dass ich das Blut der Vergangenheit abgewaschen habe. Es ist nicht verschwunden, aber es bleibt als Erinnerung, als Symbol bestehen. Was wir als Ende begreifen, ist oft vielschichtig.

JB Das sind alles sehr existenzielle Erfahrungen – in ihrer kollektiven Gültigkeit wie in ihrer individuellen Intimität. Aber irgendwie erscheinen sie mir immer noch visuell formuliert als sehr radikale Erkenntnisse, wenn man sie öffentlich teilt. Gibt es noch einen Weg zu gehen, um mit Empathie das Leben zu verstehen? Würdest du das sagen? Ich finde, deine Arbeiten sind in unserer heutigen Bildkultur radikal – vor allem in der Art, wie du die Frau zeigst. Du stellst ihre Gefühlswelt in den Mittelpunkt: Erregung, Natur, Sexualität. Würdest du selbst sagen, dass das für dich noch radikal ist? Empfindest du es so, wenn du solche Bilder machst?

SVH Ja, ich empfinde das als radikal und es muss radikal sein. Das Leben ist dem Tod so nah, die ganze Zeit.

JB Warum ist es radikal, das Leben ehrlich zu beschreiben? Ist es nicht erschreckend, dass wir alle dieses Leben erfahren, durchleben und fühlen, aber ehrlich darüber zu sprechen, als radikal empfinden?

SVH Am Ende sind wir konfrontiert mit der Wahrheit. Wir müssen authentisch und ehrlich sein und uns nicht länger verstecken. Wir haben nichts zu verbergen, im Gegenteil: Wir können uns öffnen und unsere Sexualität zeigen. Es ist wichtig, dass wir offen darüber sprechen, über Menstruation, Masturbation und viele andere Themen. So lange wir diese Dinge tabuisieren, ändert sich nichts. Wenn wir nicht reden, bleiben wir gefangen in diesen Begrenzungen.

JB Es gibt eine Arbeit, die du *Volver al origen* genannt hast. Ist es für dich ein Abgesang an eine männlich definierte, eurozentristische Kunstgeschichte? Eine kluge, mutige und humorvolle Geste von Größe in deiner künstlerischen Praxis nach so vielen Jahren?

SVH Es gibt ein sehr bekanntes Bild aus dem Symbolismus, das du sicher kennst: *Die Toteninsel* von Arnold Böcklin. Es stellt den Ort dar, an den man geht, um zu sterben. Ich wollte eine eigene Version davon machen, meine persönliche Interpretation von diesem Stück Kunstgeschichte. Was, wenn das, was wir für den Ursprung halten, eigentlich dasselbe ist wie das Ende? Dass Anfang und Ende eins sind. Wir kommen auf diese Welt und gehen dann wieder zurück. Ich glaube an Wiedergeburt. In vielen Religionen und Kulturen wird der Tod als Übergang von einer Welt in eine andere gesehen. Für Atheisten ist er jedoch das endgültige Ende. Für mich ist der Tod jedoch nicht das endgültige Ende. Ich glaube, dass nach dem Tod ein neues Leben beginnt.

JB Die letzte Arbeit der achteiligen Serie lautet *Los Ríos* (Die Flüsse, 2025; Abb. S. 33). Was hat dich spirituell geleitet, um solche Ideen von Körperlichkeit zu formulieren?

SVH Das Bild zeigt eine tanzende Frau, die zwei Blumen in den Händen hält. Diese Blumen sind bewusst an bestimmten Stellen platziert, fast wie eine Verschmelzung mit der Natur. Die Form, die dadurch entsteht, erinnert an

einen Tempel. Wir tragen also etwas in uns, das uns schützt. Das ist in vielen Kulturen wichtig. Es gibt etwas Höheres, wie eine Krone. Ich habe diese Krone hier in Gold gemalt. Früher trugen König*innen solche Kronen, aber auch im Buddhismus oder Taoismus sieht man sie, zum Beispiel bei Guan Yin, der Verkörperung von Mitgefühl. Sie alle tragen solche Kronen oder Auren. Ich habe oft mit dieser Aura gearbeitet. Früher habe ich auch den Gruß der Taoisten geübt, der an drei Stellen ausgeführt wird [zeigt die drei Stellen]. Als ich in Singapur war, habe ich das gesehen und war sehr fasziniert. Ich glaube, solche Erfahrungen fließen in meine Bilder ein, zum Beispiel, wenn ich Guan Yin auf diese Weise grüße. Es ist eine Art Ausrichtung, ein »Align-ment«. Wenn ich in Asien bin, praktiziere ich Taoismus, und ich habe viel mehr verstanden, als ich diese Bewegungen selbst gemacht habe. Besonders beim Qigong gibt es viele Bilder für die Bewegungen: Du »nimmst die Wolken herunter«, du »bewegst dich mit dem Regenbogen«. Das finde ich sehr faszinierend, weil die Natur in dieser Praxis so präsent ist.