

undisciplined thinking_

4/2023_text

Monika Wagner _ Unter der Haut. Doris Salcedos
„Atrabiliarios“

undisciplined thinking_ is a research platform founded by Katrin Solhdju and Margarete Vöhringer. Inspired by Sigrid Weigel's work it explores the tensions between disciplined academic culture and the complex world surrounding us, and facilitates the publication of new, interdisciplinary analyses through the most hybrid forums of all – the internet. [more_undisciplined thinking](#)

Doris Salcedos unabgeschlossene Werkgruppe - die Atrabiliarios (der spanische Begriff ist altmodisch und meint Schwermütige oder auch Aufständische) - entstand in einem Zeitraum von nunmehr gut 25 Jahren und wurde immer wieder erweitert. Den Entstehungskontext der Arbeit stellen die Debatten um die Erinnerungskulturen dar, an denen zahlreiche bildende Künstler beteiligt waren, gerade solche, die sich von dem Verewigungsmodus der Memoria in Bronze, Beton oder Stein verabschiedeten und sich prekären Materialkonstellationen und alltäglichen Dingen zuwandten. Dazu gehört auch die im kolumbianischen Bogota geborene Doris Salcedo mit ihrem bekanntesten Werk, den Atrabiliarios. Fragt man sich heute, mit welchen Instrumenten man seinerzeit wohl Salcedos Arbeit hätte begegnen können, wenn man sie denn schon hätte sehen können, dann stellen Sigrid Weigels Bücher aus den 1990er Jahren mit den Untersuchungen zur Rolle des Körpers und des Körpergedächtnisses, zur Frage nach Ähnlichkeit und Entstellung und zur Frage nach dem Status von Bildern als „Figuren des Wissens“, dafür weit reichende Instrumente bereit.

Es handelt sich bei Salcedos Atribilarios um eine Rauminstallation mit einer nicht festgelegten Anzahl kleiner, hochrechteckiger Wandnischen, die in Höhe und Breite leicht variieren, so daß eine rhythmische Gruppierung entsteht. Vor den Wandnischen, die sich jedoch erst bei der Annäherung zu erkennen geben, ist eine Membran aufgespannt. Aus der Distanz schrumpfen die Räume der Nischen zu planen Oberflächen, die an unscharfe Fotos erinnern, wie Mieke Bal diesen ersten Eindruck in ihrer umfangreichen Studie zu Salcedo treffend beschrieben hat.¹

Diese scheinbar verwischten Oberflächen zeigen Schuhe, die hinter der aufgespannten Membran in den Wandnischen geschützt und zugleich ein Stück weit verborgen sind. Die dort mal einzeln, mal paarweise ausgestellten Frauenschuhe lassen sich

¹ Mieke Bal: Of what we cannot speak: Doris Salcedo's political art, Chicago 2010.

nie klar und deutlich erkennen, weil die Membrane unregelmäßige Schlieren, Verdickungen und Trübungen aufweisen. Was die semitransparenten Oberflächen preisgeben, bleibt eigentümlich unreal, obwohl es sich um dreidimensionale Gegenstände in einem realen Raum handelt. Das heißt, die physischen Schuhe in den Wandnischen werden durch die Membran in eine nahezu zweidimensionale Ebene überführt. Die Zweidimensionalität teilen diese Erscheinungen zwar mit den Bildern, doch bleiben sie an die Dinge gebunden und lassen sich nicht von ihnen ablösen.

Die zwischen dem Betrachter und der Nische mit den Schuhen aufgespannten Membrane sind, wie das Material eines traditionellen Schuhs, wie Leder, tierischer Herkunft. Sie bestehen aus den Blasen von Rindern, stammen also ganz wörtlich von einem Organ unter der Haut. Die flach gezogenen Rinderblasen sind wie Häute eingesetzt und so zugeschnitten, daß sie rechtwinklige Felder ergeben, die intimen Bildformaten entsprechen, wie sie von der Größe der jeweiligen Schuhe bestimmt sind. An allen vier Seiten wurden die aus den Rinderblasen gewonnenen Häute mit Fäden aus Schafsdarm, einem Material, das Chirurgen vor der Zeit der Kunststoffäden beim Zusammennähen von Wunden verwendeten, direkt mit der umgebenden Wand vernäht. Dieses Aufspannen läßt sich der tradierten Herstellung von Pergamenten vergleichen, bei denen im Laufe eines langwierigen Arbeitsprozesses die ungegerbten Häute zum allmählichen Trocknen und kontrollierten Schrumpfen mit Pflöcken auf Rahmen gespannt wurden. Auch die Pergamenthäute waren, wie bereits eine Illustration in den Nürnberger Hausbüchern aus der Zeit um 1425 zeigt und der viele weitere Ständedarstellungen folgten, stets rechteckig zugerichtet, weil sie in Bögen zu Bücherseiten gefaltet wurden.²

Im Unterschied zu den maschinengenähten Stoffgründen von

² Darstellung von Fritz Pyrmutter unter: [https://hausbuecher.nuernberg.de/Amb. 317b.2° Folio 135 recto](https://hausbuecher.nuernberg.de/Amb.317b.2°Folio135recto) (letzter Zugriff 22.03.2023)

Gemälden Sigmar Polkes oder den von häuslicher Handarbeit inspirierten Papiervernähtungen Annegret Soltaus handelt es sich bei Salcedos Vernähungen um sogenannte Einzelknopfnähte. Sie werden so genannt, weil der Faden durch zwei sich gegenüber liegende Einstiche geführt und separat verknotet wird. Diese traditionelle Nahttechnik hat nichts mit weiblicher Arbeit zu tun, sondern wird in der Chirurgie bis heute praktiziert, wenn die beiden zu vernähenden Teile unter Spannung stehen. In Salcedos Arbeit verbinden die in leicht unregelmäßigen Abständen verknoteten Fäden die Membran mit der umgebenden Wand des Ausstellungsraumes.

Das organische Material wird durch die chirurgisch ausgeführte Naht gleichermaßen zum sichtbaren Ausdruck einer Verletzung wie deren Reparatur. Die Naht, so argumentierte Gottfried Semper in der Mitte des 19. Jahrhunderts mit Blick auf die Bekleidung aus zusammengenähten Tierhäuten in der Frühgeschichte der Menschheit, die Naht sei „das älteste Erkennungszeichen der Civilisation“. Und speziell den Knoten als Bestandteil der Nahttechnik charakterisierte Semper als „das allgemein gültige Symbol der Urverkettung der Dinge“.³

Für Semper waren Knoten und Naht von besonderem Interesse, weil sie zu raffinierten Ornamentierungen führten, also genutzt wurden, um aus ihnen elaborierte Kunstformen zu entwickeln. In späterer Zeit sollten die Verbindungstechniken in einzelnen Bereichen dagegen möglichst unsichtbar bleiben. Im Unterschied zu beiden Möglichkeiten stellt Salcedo Naht und Knoten gerade als demonstrativ grobe und verletzende Technik aus. Die solchermaßen unsublimierte Naht als Figur des Zusammenfügens wie der Grenzmarkierung läßt sich geradezu als Signatur des 20. Jahrhunderts verstehen. Sie repariert und verbindet das Disparate ohne Verheißung auf Einheit oder Verschmelzung, was

³ Gottfried Semper: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik, Bd. 1, München 1860, S. 83.

Naht und Knoten auf formaler Ebene für die aktuelle Netzwerktheorie interessant werden ließ. Strukturell korreliert dies auch dem Prinzip der Montage, mit dem sich große Bereiche der Künste des 20. Jahrhunderts charakterisieren lassen - unterscheidet sich jedoch vom Morphing.

Die organische Membran in ihrer Verletzlichkeit und ihren chirurgischen Vernähungen mit der umgebenden Wand erzeugt eine eigenartige Integrität der Nischen und zugleich die Sorge um deren höchst fragilen Status. Tatsächlich kann es vorkommen, dass die empfindliche Membran bei zu trockener Luft schrumpft und dadurch die Einstichlöcher der Naht ausreißen; umgekehrt kann das Material durch eine zu hohe Luftfeuchtigkeit vollkommen undurchsichtig werden wie das Pergament und sogar schimmeln.

Hinter dieser mehr oder minder durchsichtigen Membran befinden sich die paarweise oder einzeln in den Nischen platzierten Schuhe. Sie sind stets senkrecht positioniert, so, als würden sie die aufrechte Position ihrer Trägerinnen vertreten. Die Schuhe stammten zu Beginn von Salcedos Arbeit an den Atrabiliarios von Angehörigen der sogenannten „Verschwundenen“, jenen kolumbianischen Frauen aus meist kleinbäuerlichen Familien, über die nichts bekannt ist - die es einfach nicht mehr gibt. Sie gehören zu der Viertelmillion Menschen, die in dem seit 1964 andauernden kolumbianischen Bürgerkrieg um Landbesitz und Drogen getötet wurden oder spurlos verschwanden. Doch geht es weniger um die Authentizität der Schuhe von Opfern, somit auch um keine Dokumentation, sondern vielmehr um die künstlerische Gestaltung eines gesellschaftspolitischen Problems.

Die Schuhe stehen in enger Verbindung zum abwesenden Körper. Auf noch eindrücklichere Weise als Kleider sind sie Ausdruck dieser Körperbeziehung, weil zumindest ihr traditionelles Material, das Leder, die Spur des Fußes bewahrt. Die Geschmeidigkeit und Elastizität des Leders lassen im vielfachen Gebrauch die Formung durch den Fuß zu und speichern so sein Verhalten in einer Art

Langzeitabdruck. Der Fuß imprümiert dem Material eine Nutzungsgeschichte, die etwas über das individuelle Verhältnis des jeweiligen Fußes zu seinem Schuh aussagt. Doch gerade derartige Gebrauchspuren, die Martin Heidegger in seinem berühmten gewordenen „Ursprung des Kunstwerks“ angesichts von van Goghs Gemälde eines rustikalen Schuhpaares zu einem einfühlsamen Sozialporträt der Träger veranlaßten, verweigern Salcedos Schuhnischen. Die trüben Membrane verhindern eine genaue Auskunft über den Zustand der Schuhe. Auf diese Weise behaupten sie sich auf einer höchst abstrakten Ebene, obwohl sie von individuellen Personen stammen.

Im Gegensatz zu den Bergen gebrauchter Schuhe in Auschwitz-Birkenau, aber auch im Gegensatz zu Raffael Rheinsbergers peniblen Ordnungen von Schuhen ehemaliger NS-Häftlinge, widmet Salcedo jedem einzelnen Schuh, jedem Schuhpaar eine eigene Räumlichkeit, eine eigene verschlossene Wandnische. Dadurch rücken die Schuhrelikte in die Nähe sogenannter Berührungsreliquien, also Materialien und Dingen, die ein Heiliger berührt hatte. Der Berührung durch Gläubige wurden sie aus Angst vor Einverleibungen entzogen und nur visuell zugänglich gemacht. Unter den Berührungsreliquien finden sich auch Schuhe, insbesondere die einst berühmten, sogenannten Sandalen Christi im ehemaligen Karolingischen Hauskloster Prüm, die in die textilen Schuhe von Papst Zacharias eingenäht sind. Auch sie werden übrigens flach, wie ein Bild in einem verglasten Schrein präsentiert. Andernorts, wie im umstrittenen Neubau des Limburger Bischofssitzes, wurden in den Depots ganze Nischenwände zur Aufbewahrung von Reliquiaren und Reliquien errichtet.

Die Präsentationsform, nicht die individuelle Gebrauchsspur läßt in Salcedos Installation jeden einzelnen Schuh bedeutsam werden. Ihm wird Sorge und Aufmerksamkeit zuteil. Es ist heute das erklärte Anliegen der Künstlerin mit den Atribilieros auf das Verschwinden von Menschen nicht allein als ein kolumbianisches,

sondern als ein ubiquitäres Problem aufmerksam zu machen. Indem Salcedo die Schuhnischen durch die chirurgische Naht zwischen Membran und Wand in den Ausstellungsräumen einer internationalen Kunstwelt verankert, implantiert sie das Problem der verschwundenen Frauen auf globaler Ebene.