Shirana Shahbazi : die Leere : zu einigen Bildern von Shirana Shahbazi = the void : on a few pictures by Shirana Shahbazi

Autor(en): **Bärfuss, Lukas / Schelbert, Catherine**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): **- (2014)**

Heft 94: **30 years of Parkett : Tauba Auerbach, Urs Fischer, Cyprien Gaillard, Ragnar Kjartansson, Shirana Shahbazi**

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-680196

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

LUKAS BÄRFUSS

Die Leere

Zu einigen Bildern von Shirana Shahbazi

Falls man einem Blinden das Bild [VOEGEL-09-2009] von Shirana Shahbazi beschreiben möchte, könnte man behaupten, es zeige einen Vogel im Flug, und zwar von hinten. Die Schwingen und die Schwanzfedern seien aufgefächert und der Körper des Tieres sei in einer S-Form gebogen. Man könnte anführen, der Blickpunkt des Betrachters liege zentral in der Mitte des Rückens, eine für die Vogelbetrachtung sehr ungewöhnliche Position. Man hat selten oder nie Gelegenheit zu dieser Perspektive. Ferner könnte man von der Distanz sprechen – das Tier liege in Griffnähe, man könnte, würde man die Hand in das Bild strecken, die Federn packen, was dem Vogel gewiss nicht gefallen würde, denn augenscheinlich bewältigt er gerade ein kompliziertes Manöver. Er scheint sich in acht nehmen zu müssen vor etwas, auf das er zufliegt und uns, den Betrachtern, verborgen bleibt, weil es erstens vom Vogel selbst verdeckt und zweitens vom Schwarz verschluckt wird, das den ganzen Bildhintergrund ausfüllt.

Dieses monochrome Schwarz, in das er hineinsegelt, gibt dem Vogel etwas Präpariertes, als habe man ihn ausgebreitet, um seine Anatomie zu studieren. Und man könnte sich, diesen Gedanken weiterspinnend, zur Aussage versteigen, dass dieses Bild, obwohl es eine Momentaufnahme sei und einen bewegten Augenblick zeige, eine Ahnung des Todes verbreite und man sich vorstellen könne, der Vogel fürchte sich vor dieser Schwärze, in die er da gerade hineinsegelt, in jenes metaphorische Vergessen, das sich vor ihm auftut.

Man könnte weiter behaupten, dieser Vogel erinnere durch seine Form und die Zeichnung an einen Eichelhäher, jener Vogel, den man bis vor wenigen Jahrzehnten rücksichtslos bejagt und beinahe ausgerottet hat und der heute in unseren Wäldern nach zahlreichen Schutzkampagnen wieder häufig anzutreffen ist. Sein Ruf mag einen bisweilen auf einem Spaziergang erschrecken, aber wenn man den Eichelhäher schliesslich entdeckt hat, so ist man gleich wieder beruhigt, denn sein Flugverhalten ist zu ungeschickt, als dass sich jemand von ihm bedroht fühlen könnte.

Ein schlechter Flieger, ja, aber der Vater unserer Wälder, so heisst es, weil er nämlich fleissig Eicheln

LUKAS BÄRFUSS ist Dramatiker und Prosaautor. Er lebt in Zürich.

SHIRANA SHAHBAZI, [VOEGEL-09-2009], Birds, C-print on aluminum / C-Print auf Aluminium.

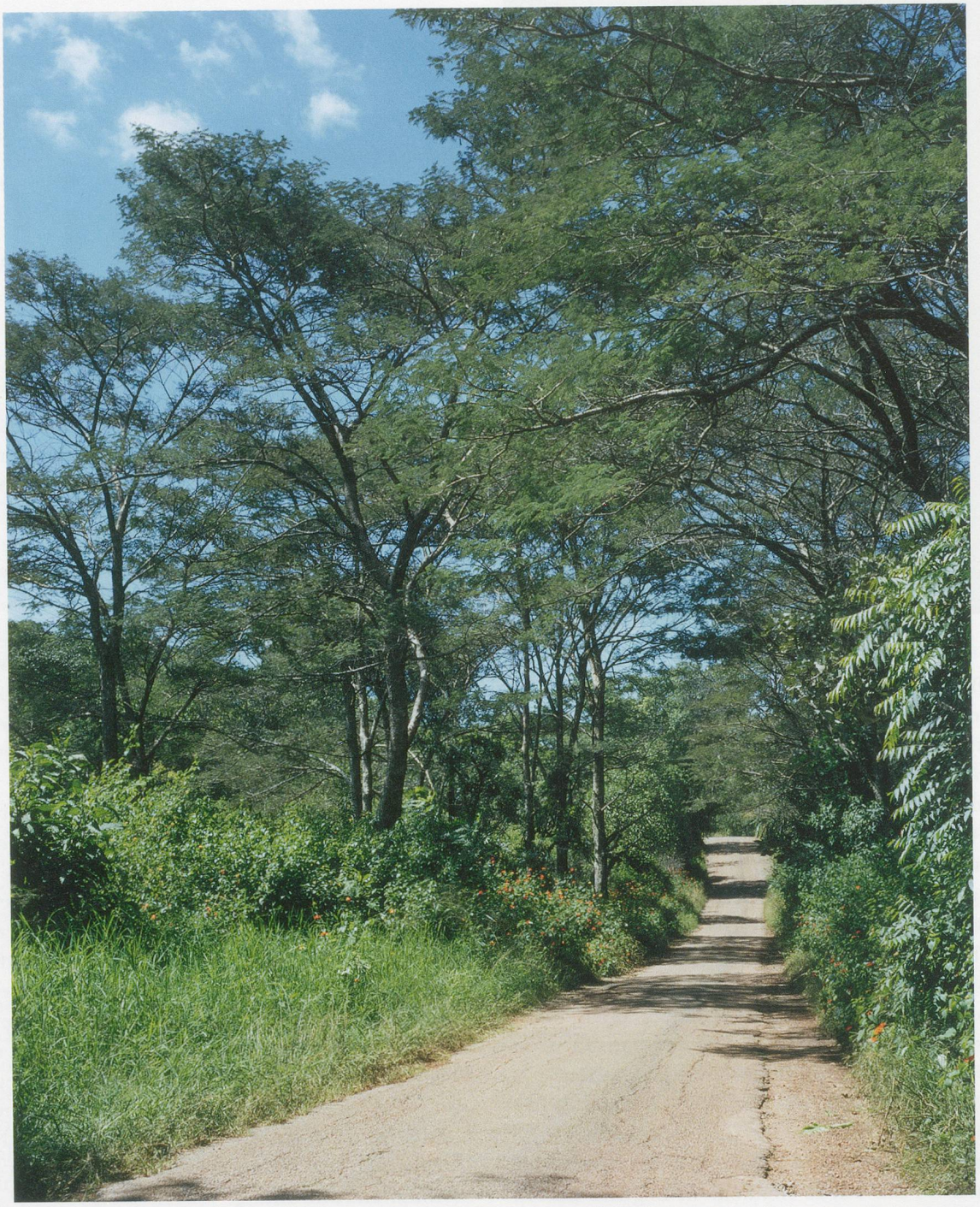
und Bucheckern versteckt, aber die Hälfte dieser Vorräte später nicht mehr wiederfindet. Aus diesen Hähersaaten wachsen neue Bäume. Durch das Vergessen und den Hunger verjüngt sich der Wald, sie sind die Grundlage für die folgenden Generationen, der Eichelhäher sät, was er niemals wird ernten können und erst seine weit entfernten Nachkommen in sechzig, siebzig, in zweihundert Jahren fressen werden, wenn die Eichen und Buchen ausgewachsen sind und selbst wieder Früchte tragen. Falls die Natur so etwas wie Dankbarkeit kennen würde, sie würde diesem Vogel ein Denkmal errichten, doch wenn man will, kann man jeden Baum, den ganzen Wald als Monument zu Ehren dieses Tieres begreifen.

Abgesehen davon, ob man die Vogelart sicher bestimmen kann oder nicht: Eine solche Beschreibung würde nicht davon handeln, was auf dem Bild zu sehen ist. Sie würde vielmehr in Begriffe fassen, was der Betrachter zu wissen glaubt: Dass es nämlich eine äussere Wirklichkeit gibt, in der es so etwas wie Vögel gibt, gefiederte Tiere, die man untereinander unterscheidet und von denen man gewisse eben als Eichelhäher bezeichnet. Man würde voraussetzen, dass auch der blinde Mensch, also jemand, der noch nie einen Vogel gesehen hat, eine Ahnung besitzt, was mit diesem Begriff gemeint ist, weil er das Tier vielleicht hat singen hören, weil er sein Gefieder berührt hat, eine Beziehung zu seiner Erscheinung hat, zu seinem Phänomen, das auf diesem Bild eine visuelle Darstellung findet. Man würde also nicht das Bild, sondern die gemeinsame Erfahrung erzählen.

Was das mit den Bildern von Shirana Shahbazi zu tun hat? Sehr viel, weil jeder, der sie betrachtet, das Gefühl nicht los wird, selbst blind zu sein, ob er nun sein Augenlicht besitzt oder nicht.

Denn wer genau sein und also beschreiben möchte, was auf diesem Bild tatsächlich zu erkennen ist, der dürfte nicht über einen Vogel reden. Statt der Begriffe «Flügel» oder «Federn» müsste er von verschiedenen Flächen sprechen. Der Weissen, die das Papier bildet, der Schwarzen, die das Bild markiert, den anderen Flächen, die jene auf einen bestimmte Weise durchbrechen, eine Weise, die dazu führt, dass ein sehender Mensch glaubt, darin einen Vogel oder sogar einen Eichelhäher zu erkennen, also etwas, was auf diesem Bild, streng genommen, überhaupt nicht zu sehen ist. Nur Licht und Nicht-Licht ist da, das Schwarz, Grau und Weiss in einer bestimmten Anordnung.

In seinen «Bemerkungen über die Farbe» schreibt der Philosoph Ludwig Wittgenstein: «Wenn Menschen gewöhnt wären, immer nur grüne Quadrate und rote Kreise zu sehen, so könnten sie einen grünen



SHIRANA SHAHBAZI, [SANGO-04-2003], C-print on aluminum / C-Print auf Aluminium.

Kreis mit Misstrauen wie eine Missgeburt betrachten und zum Beispiel sogar sagen, es sei eigentlich ein Rotkreis, habe aber etwas von einem[1]...»

Der Satz bricht an jener Stelle unvermittelt ab, Wittgenstein verschweigt, womit jene Menschen diesen Rotkreis vergleichen würden. Der Philosoph verweist damit auf die Fragwürdigkeit der Begriffe, mit denen wir die Farben bezeichnen. Denn wovon wir keine Erfahrung haben, das können wir uns nicht vorstellen, auch wenn es einen Begriff geben mag, der nicht gegen die sprachliche Konvention verstösst. So können wir uns weder ein bläuliches Orange und auch kein rötliches Grün vorstellen. Wir zwingen die Erfahrung in Begriffe – und auch das Umgekehrte ist der Fall: Die Begriffe verweisen auf eine Erfahrung.

Wenn wir die Darstellung des Bildes [VOEGEL-09-2009] als «Vogel» bezeichnen, beschreiben wir nicht das, was wir sehen. Wir beschreiben vielmehr etwas, das wir bereits gesehen haben. Wir vergleichen dieses Bild mit einem anderen Bild, und es ist dieser Vergleich, den wir in die Begriffe zu fassen versuchen. Man kann sagen, dass der Sehende so wenig sieht wie der Blinde. Statt zu sehen, vergleicht er, und er vergleicht mit den Dingen, die er oder ein anderer schon einmal gesehen und in einen Begriff gepackt hat. Und deshalb wird jeder Mensch, da er nicht nur eine kulturelle, sondern auch eine individuelle Erfahrung besitzt, in diesem Bild etwas anderes erkennen.

So legt meine Erfahrung etwa einen Waldweg in das Bild [SANGO-04-2003], einen Waldweg, dessen Breite fast den ganzen unteren Bildrand einnimmt und sich gegen hinten verjüngt. Ich weiss, dass meine Begriffe unzutreffend sind: Es gibt weder einen Waldweg noch einen Hintergrund, was in der Entfernung zu sein scheint, befindet sich tatsächlich bloss weiter oben, in einer Fläche, und wo ich Tiefe zu sehen glaube, ist nichts als eine plane Anordnung verschiedener Farbflecken. Meine Erfahrung täuscht mir nicht vorhandene Wirklichkeiten vor, und da ich schon einmal an einem Ort stand, der jenem, den ich auf diesem Bild zu sehen glaube und den ich damals mit Waldweg bezeichnete, ähnlich sieht, so bezeichne ich das Dargestellte als «Waldweg».

Und man mag bei diesen Sprachspielen verweilen und darauf stossen, wie ausgeliefert man den ungenauen Begriffen ist, aber wer weitergehen will, wird über die Deutlichkeit erstaunt sein, mit der uns bei der Betrachtung dieses wie eines jeden Bildes eine bestimmte Empfindung packt. Ich werde in eine konkrete Sensation geführt, die ihren Katalysator zwar in diesem Bild findet, aber weiter nichts mit ihm zu tun hat, eine Empfindung, von der ich im ersten Augenblick nicht sagen kann, ob sie mit einer Erinnerung, einem Traum oder der Imagination in Verbindung steht. Gewiss stand ich schon einmal auf einem Waldweg, ja, aber es ist nicht die übliche Waldwegempfindung, die mich jetzt angreift. Im Gegenteil: Bei der Betrachtung dieses Bildes werde ich auf das Meer hinausgetragen, jedenfalls ahne ich Wasser und Meer, Wind und einen Flug über die Dünung – und mehr noch: Ich werde an einen Ort geführt, der in einem gewissen Sinne das Gegenteil des Ozeans bezeichnet, nämlich in ein Schulzimmer. Und zu diesem Schulzimmer gehört ein Wort, und dieses Wort heisst «süss».

Ich kann das Zuckerstück auf meiner Zunge fühlen, aber es wäre absurd zu behaupten, dass dieses Bild ein Zuckerstück zeigt. Woher also die Empfindung? Die Suche danach führt mich zu einer bestimmten Farbe, oder besser gesagt, dem Fehlen einer Farbe, noch genauer: Am Ursprung meiner Empfindung steht das Weiss im Grün des Laubes, das in einigen Sträuchern, besonders in jenen im rechten Vordergrund, zu erkennen ist. Es gibt dafür ein Wort: schimmern. Das Laub schimmert weisslich.

Diese Wendung habe ich von einem Dichter gelernt, von Gottfried Keller, ich kenne sie aus seinem Gedicht «Waldlied». Keller beschreibt darin in sieben Strophen einen Sturm, der in einen Eichenwald fährt. Zuerst fängt in der leichten Brise ein junges Bäumchen an sich zu wiegen, dann schwillt das Sausen zu breiten Wogen an, wie Keller schreibt, bis es schliesslich graulich in den Kronen pfeift. Bald knarrt und dröhnt es zwischen den Wurzelgrüften. In der zweitletzten Strophe schliesslich schreibt Keller: «Einer wilden Meeresbrandung//hat das schöne Spiel geglichen;//alles Laub war weisslich schimmernd//nach Nordosten hingestrichen[2].»

Daher also meine Meeresempfindung. Der Wind zeigt die Unterseite mancher Blätter, was ich mit dem Gedicht von Keller verbinde, in dem das Wal-

desrauschen mit der Brandung verglichen wird. Aber warum das Klassenzimmer, warum das Wort «süss»? Weil ich das Gedicht in der sechsten Klasse allmorgendlich mit meinen Kameraden am Schulbeginn im Chor aufsagen musste, auf Geheiss unseres Lehrers, einem bereits angejahrten Mann, gekleidet in einen ewigen braunen Cordanzug, aus dem er bisweilen ein Taschenmesser mit einem hölzernen Griff zog, um seinen Bleistift anzuspitzen. Das Waldlied war Teil eines lyrischen Repertoires – zu dem ferner der «Säerspruch» von Conrad Ferdinand Meyer gehörte. In diesem kurzen Gedicht wird von verschiedenen Körnern gesprochen, die ihr jeweiliges Schicksal finden. Eines geht verloren, ein anderes bricht durch die Scholle. Sowohl die Ruhe, in die das eine fällt, wie auch vom Licht, in das ein anderes bricht, bezeichnet Meyer als süss: «Dort fällt ein Korn, das stirbt und ruht.//Die Ruh ist süss, es hat es gut.// Hier eins, das durch die Scholle bricht.//Es hat es gut. Süss ist das Licht[3].»

Ich sehe nicht das Bild, ich sehe Geister, und es sind nicht nur die Geister meiner eigenen Geschichte, es sind mindestens so sehr die Geister meiner Kultur, die diese Bilder wecken. Die Bilder von Shirana Shahbazi verweisen immer wieder auf diese Kultur und auf ihre Konventionen. Wir sehen keine Gesichter, wir sehen Porträts, wir sehen nicht nur Totenköpfe und Früchte, wir sehen Stillleben, wir sehen nicht nur Wälder und Felsen, wir sehen Landschaftsbilder. Und noch bevor wir das Dargestellte sehen

SHIRANA SHAHBAZI, [STILLEBEN-31-2009], Still Life, C-print on aluminum / C-Print auf Aluminium.

können, empfinden wir schon das Abwesende, all die Porträts, die wir gesehen haben mögen in Museen und in Bildbänden, die Stillleben, deren Allegorien wir nicht entschlüsseln können. Wir setzen in das Bild [MANZAREH-28-11] vielleicht die Hegar, die auf dem Gemälde von Claude Lorrain gerade vertrieben wird. Und wir werden damit in eine Sprache geführt, die uns nicht gehört, deren Begriffe Bedeutungen transportieren, die wir nicht eindeutig entschlüsseln können, die andere Generationen definiert haben und deren Resonanz unsere Empfindungen auslöst. Und wir erkennen, dass wir nicht sehen können, was da ist, weil uns das Pfand der Tradition gereicht wird, das blind von einer in die andere Hand gelegt wird. Wir sehen nicht, weil wir nicht frei sind.

Aber ein Bild muss noch etwas anderes sein können als eine Allegorie. Es muss noch für etwas anderes stehen als für das Wissen, das jemand den Dingen eingeschrieben hat. Jener Hund, zum Beispiel, auf dem Bildnis ALLEGORIE DER WEISHEIT (1565) von Tizian ist noch etwas anderes als die Versinnbildlichung des Weges der himmlischen Wiedergeburt. Und eine Lilie ist mehr als das Attribut des Erzengels Gabriel, und jene betörenden Quitten auf dem Bild [STILLEBEN 31-2009] sind nicht bloss das Liebespfand in der Hand der Nemesis, die sich, nach Pausanias, in der Liebe als wirksam erwiesen habe.

Im dritten Teil seiner Trilogie Die Schlafwandler, dem Roman «Huguenau oder die Sachlichkeit», zeichnet Hermann Broch die Geschichte von Wilhelm Huguenau, vor dem Ersten Weltkrieg ein elsässischer Kaufmann, jetzt ein Deserteur, der sich von seiner Truppe weggemacht hat und ungebunden von einem Tag zum andern durch Deutschland treibt, von Pfarrhaus zu Gasthof. Und gelöst von allen Verpflichtungen, getrennt von seinem früheren Leben und ohne Ahnung, wie der nächste Tag aussehen wird, gehen ihm plötzlich die Augen auf. Er sieht das Land und die Kultur, wie er sie noch nie gesehen hat, und als er eines Tages in die alte Stadt Kurtrier kommt und das alte Rathaus und die Prangersäule sieht, wird er plötzlich «... von einem Gefühl erfasst, einem zwar unbekannten Gefühl, das er weder benennen noch von irgendeinem Ursprung hätte ableiten können und das ihn doch seltsam anheimelte: Wäre es ihm als ästhetisches Gefühl bezeichnet worden oder als ein Gefühl, das seine Quelle in der Freiheit besitzt, er hätte ungläubig gelacht, gelacht wie einer, den noch nie Ahnung von der Schönheit der Welt berührt hat, und er hätte insoweit sogar Recht damit gehabt, als niemand entscheiden kann, ob die Freiheit es ist, in der die Seele sich der Schönheit erschliesst, oder ob es die Schönheit ist, die der Seele die Ahnung ihrer Freiheit verleiht[4]...»

Die Schönheit und die Freiheit sind unauflöslich verbunden. Niemand kann sagen, welches das andere bedingt. Shirana Shahbazis Bilder beschwören die Schönheit, weil sie die Freiheit suchen, und sie sehnen sich nach der Freiheit, weil man nur frei die Schönheit erkennen kann. Ihre Bilder wecken die Sehnsucht, den Dingen vorbehaltlos zu begegnen, ihr Wesen zu erkennen, ohne ihnen ein Wissen zuschreiben zu müssen. Sie begeben sich in die Verwandtschaft mit den traditionellen Formen der Kunstgeschichte, aber sie verweisen auf die Leere, die sich hinter den Begriffen «Vogel», «Wald», «Quitte», «Stilleben» oder «Süsse» auftut. Diese Leere könnten wir vielleicht empfinden, wenn wir einmal davon lassen könnten, die Erscheinungen zu entschlüsseln, zu vergleichen und damit zu bewerten. Wenn wir weder den Informationen noch den Ideologien anheimfallen, nicht gefangen wären in den zweifelhaften Begrifflichkeiten, sondern den Dingen selbst begegnen könnten, dann könnten wir vielleicht wirklich sehen. Die Bilder von Shirana Shahbazi rufen mich auf, das Sehen zu lernen. Sie wecken in mir das Verlangen, in jene Leere sinken zu dürfen, die nicht fragt, was wir sind oder was wir wissen, die weder vergleicht noch bewertet, sondern einzigartig sein muss, jene Leere, in die uns die Freiheit stürzt, in der wir erst der Schönheit begegnen können, jene Schönheit, die uns alle befreien wird.

1) Ludwig Wittgenstein, «Bemerkungen über die Farben», in Werkausgabe Band 8, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 1984, S. 72.
2) Gottfried Keller, «Waldlied», in *Gedichte*, Lehrmittelverlag des Kantons Zürich, Zürich 1975, S. 48.
3) Conrad Ferdinand Meyer, «Säerspruch», in *Gedichte*, Lehrmittelverlag des Kantons Zürich, Zürich 1975, S. 386.
4) Hermann Broch, *Die Schlafwandler*, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 1978, S. 392.

LUKAS BÄRFUSS

The Void

On a Few Pictures by Shirana Shahbazi

Should we want to describe the picture [VOEGEL-09-2009] by Shirana Shahbazi to someone who is blind, we might assert that it shows a bird in flight, seen from behind. The wings and tail feathers are fanned out, and the animal's body is bent into an S shape. We might add that the viewer's line of sight is focused squarely in the middle of the back, an unusual position from which to watch a bird; rarely if ever do we have the opportunity to see it from this perspective. Further, we could speak about distance—the animal is close enough to grab; were we to reach into the picture with one hand, we could catch hold of the feathers, which would undoubtedly displease the bird for it is apparently executing a complex maneuver. It appears to be proceeding with caution, flying toward something that we, the viewers, cannot see because it is firstly hidden by the bird and secondly swallowed by the black that fills the entire ground of the picture.

This monochrome black into which the bird is soaring makes it look as if it were stuffed, as if it had been spread out so that we might study its anatomy. And should we elaborate on these thoughts, we might fantasize that, although the picture is a snapshot of a moment caught in motion, it forebodes death, and we could imagine that the bird fears the black into which it is soaring and the metaphorical forgetting that opens up before it.

We might further assert that the bird's shape and pattern resemble that of a jay, a bird so relentlessly hunted until a few decades ago that it was threatened with extinction, but is now, after numerous campaigns, frequently seen in our forests again. On taking a walk, we may be startled by its call, but once we descry the jay, we are instantly relieved for it is too inept in flight to be perceived as a menace.

A poor pilot, yes, but the father of our forests, they say, because it cannot find half the acorns and beechnuts it squirreled away for the winter. Saplings sprout from what the jay has sown. Forgetting and hunger rejuvenate the forest; they are the foundation of generations to follow: The jay sows what it will never be able to eat, what will only be eaten sixty, seventy, two hundred years later by its distant descendants, when these new oak trees and beech trees have fully matured and are themselves bearing fruit. If nature knew anything like gratitude, it would erect a mon-

LUKAS BÄRFUSS is a playwright and novelist. He lives in Zürich.

SHIRANA SHAHBAZI, [STILLEBEN-35-2010], Still Life, C-print on aluminum / C-Print auf Aluminium.

ument to this bird; but, should we please, every single tree, the entire forest might be apprehended as a monument in honor of this animal.

Regardless of whether or not the species of bird can be unequivocally identified, a characterization of that nature would not describe what is seen in the picture. Rather, it would capture in words what the viewer thinks he or she knows: namely, that there is an external reality in which there is something like birds, feathered animals, which can be distinguished from each other, and some of which, as said, can be identified as jays. Moreover, it would assume that a blind person or someone who has never seen a bird also possesses a notion of what the term designates, having heard the animal singing, touched the feathers, and established a relationship to its appearance, to a phenomenon rendered in this picture as a visual representation. So we would not be narrating the picture but rather the shared experience.

What does this have to do with pictures by Shirana Shahbazi? A great deal, because anyone who looks at them cannot escape the sensation of blindness, although being blessed with eyesight. However, anyone who wants to be precise and describe what can actually be identified in this picture would not be able to talk about a bird. Instead of using such terms as *wings* or *feathers*, one would have to talk about different planes. The white plane that constitutes the paper, the black plane that marks the picture, the other planes that disrupt these in a certain way—a way that makes seeing people believe that they recognize a bird or even a jay; in other words something that, strictly speaking, cannot actually be seen in this picture at all. There is only light and not-light, black, gray, and white, in a certain order.

In his *Remarks on Colour*, Ludwig Wittgenstein writes: "If people were used to seeing nothing but green squares and red circles, they might regard a

green circle with the same kind of mistrust with which they would regard a freak, and, for instance, they might even say it is really a red circle, but has something of a ..."[1] The sentence breaks off abruptly. Wittgenstein does not reveal to what people might compare this red circle. Instead, he draws attention to the implausibility of the words we use to designate colors. For whereof we have no experience, thereof we cannot envision, even were there to be a word that does not infringe on linguistic convention. Thus, we can envision neither a bluish orange nor a reddish green. We force experience into words, and the converse applies as well: Words refer to something experienced.

When we use the word *bird* to identify what is represented in the picture [VOEGEL-09-2009], we are not describing what we see; we are describing something we have already seen. We compare this picture with another picture, and it is this comparison that we attempt to capture in the terms that we use. One might say that an individual sees as little as a blind person. Instead of seeing, we make comparisons with things that we or others have once seen and packaged in words. And since we all possess not only cultural but also individual experience, we will each recognize something different in this picture.

Therefore, it is my experience that puts a forest path in the picture [SANGO-04-2003], a forest path that is almost as wide as the bottom edge of the picture and that tapers off toward the back. I know that the terms I use don't apply: There is neither a forest path nor a background; what appears to be in the distance is actually just farther up on a plane, and the depth that I think I am seeing is nothing but a flat composition of various patches of color. My experience does not pretend to establish existing realities, and because I once stood in a place that looks similar to the one I think I see in this picture and that I described as a forest path at the time, I now describe this representation as a "forest path."

We may linger for a while, playing with language, only to be pulled up short by the ineluctable ambiguity of its building blocks, but further pursuit reveals astonishingly unambiguous sensations that are elicited upon studying this or any other picture. I come away with a concrete feeling, whose catalyst is the picture in question although the picture has nothing to do with this feeling. Nor can I say at first whether this feeling is related to a memory, a dream, or my imagination. I have obviously been on a forest path before, yes, but it is not the usual "forest-path feeling" that now assails me. On the contrary: Looking at this picture, I am wafted out to sea; I clearly sense water and ocean, wind and a flight across the dunes. And there is more: I am taken to a place that might be said to designate the opposite of the ocean, namely to a schoolroom. And there is a word that belongs to the school, and that word is sweet.

I can feel the lump of sugar on my tongue, but it would be absurd to say that this picture shows a lump of sugar. Then where does the sensation come from? The query takes me to a specific color, or rather a lack of color. To be more precise: The origin of my sensation lies in the patches of white between the green of the foliage, seen in the vegetation especially in the foreground to the right. There is a word for it: *shimmering*. The foliage is shimmering whitely.

I learned this turn of phrase from a writer, Gottfried Keller, in "Waldlied," a poem in seven verses that describes a storm descending on an oak forest. It starts with a young tree that begins swaying in a gentle breeze, then the rushing wind surges into billowing waves and begins whistling grayish in the treetops. Soon it is creaking and thudding in the graven roots. Finally, Keller summons the thundering surf of the ocean as a metaphor for the foliage shimmering whitely.[2]

This is why I feel the ocean. The wind turns up the underside of many leaves, and I associate them with Keller's poem, in which he compares the roaring forest to thundering surf. But why the classroom, why the word *sweet*? Because every morning in sixth grade, I had to recite the poem in unison with my schoolmates, at the behest of our teacher, a man already on in years, dressed in an eternally brown corduroy suit, out of which he periodically extracted a pocketknife with a wooden handle to sharpen his pencil. Keller's storm was part of our poetic repertoire, to which "Sowers' Song" by Conrad Ferdinand Meyer belonged as well. That short poem speaks of grains of wheat that succumb to their respective fates: One is lost, another breaks through the sod. For Meyer,

both the rest bestowed upon the former and the light bestowed upon the latter are sweet: "Yon seed that dies will bear no wheat, / Yet it fares well, for rest is sweet. / Another through the sod makes way, / It too fares well, for sweet is day."[3)]

I don't see the picture, I see ghosts, and they are not only the ghosts of my own history; the ghosts evoked by these pictures are equally the ghosts of my culture. Shahbazi's pictures consistently refer to this culture and its conventions. We do not see faces, we see portraits; we see not only skulls and fruit, we see still lifes; we see not only forests and boulders, we see landscapes. And even before we can see what has been represented, we feel the absence—of all the portraits we may have seen in museums and picture books, the still lifes whose allegories we were unable to decipher. In the picture [MANZAREH-28-11], we may place Hagar driven out by the angel in Claude Lorrain's painting. And we are taken to a language that does not belong to us, whose terms transport meanings that we cannot unequivocally decipher, defined by other generations, their resonance sparking our sensations. And we realize that we cannot see what is there for we are pledged to traditions that are blindly passed from one hand to the other. We do not see because we are not free.

It must be possible, though, for a picture to be more than an allegory. It must be possible for it to stand for more than the knowledge that someone has inscribed in things. For example, that dog in Titian's ALLEGORY OF PRUDENCE (1565) is different from the symbolism of the path of heavenly resurrection. And a lily is more than an attribute of the archangel Gabriel, and the intoxicating quinces in the picture [STILLEBEN 31-2009] are not just a token of love in the hand of Nemesis that proved, according to Pausanias, effective in love.

In the novel *The Realist*, the third part of his trilogy *The Sleepwalkers*, Hermann Broch recounts the tale of Wilhelm Huguenau, an Alsatian businessman before World War I, now a deserter, who went AWOL from his detachment and drifts through Germany from one day to the next, from vicarage to roadside inn. Entirely without obligations, cut off from his earlier life, and with no idea what the next day will bring, he suddenly sees the light. He sees country and culture as he has never seen them before, and when he arrives at Kurtrier one day and sees the old Town Hall and the pillory, he is suddenly "seized by a novel emotion which he could not have given a name to or traced to any known source, but which made him feel curiously at home in this town: If it had been described to him as an aesthetic emotion or as an emotion springing from a sense of freedom, he would have laughed incredulously, with the laughter of a man who has never had even an inkling of the beauty of the world, and he would have been right, in so far as nobody can determine whether it is freedom that opens the eyes of the soul to beauty, or beauty that gives the soul its vision of freedom."[4)]

Beauty and freedom are inseparably linked. No one can say which determines which. Shahbazi's pictures invoke beauty because they seek freedom, and they yearn for freedom because beauty can be distinguished only if we are free. Her pictures make one long to approach things unconditionally, to distinguish their essence without being compelled to assign a knowing to them. They show a relationship to traditional forms of art history, but they refer to the void that opens up behind the words *bird*, *forest*, *quince*, *still life*, and *sweet*. We could perhaps sense this void if ever we had the grace to give up decoding, comparing, and judging appearances. If we did not succumb to information or to ideology, if we weren't mired in dubious terminologies, but could encounter things ourselves, then we really might be able to see. Shahbazi's pictures beckon me to practice seeing. They arouse in me the longing to sink into that void, which asks neither what we are nor what we know, which neither compares nor judges, but which must be unique, a void into which freedom plunges us and through which we encounter beauty, the beauty that will liberate us all.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) Ludwig Wittgenstein, *Remarks on Colour*, ed. by G. E. M. Anscombe, transl. by Linda L. McAllister and Margarete Schättle (Oxford University Press, 1977), no. 155.
2) "Einer wilden Meeresbrandung / hat das schöne Spiel geglichen; / alles Laub war weisslich schimmernd / nach Nordosten hingestrichen." Gottfried Keller, "Waldlied" in *Gedichte* (Zurich: Lehrmittelverlag des Kantons Zürich, 1975), p. 48.
3) Conrad Ferdinand Meyer, "Sowers' Song" in Kuno Francke, ed., *The German Classics*, vol. XIV (New York, 1914), p. 473.
4) Hermann Broch, *The Realist* (London: Penguin, 2000), p. 9.

SHIRANA SHAHBAZI, [TULPE-01-2009], Tulip, gelatin silver print on aluminum / Silbergelatine-Abzug auf Aluminium.

SHIRANA SHAHBAZI, [KOMPOSITION-40-2011], Composition, C-print on aluminum / C-Print auf Aluminium.