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

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (2014)

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

**Artikel:** Shirana Shahbazi

**Autor:** Heiser, Jörg / Flett, Ishbel

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-680244

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

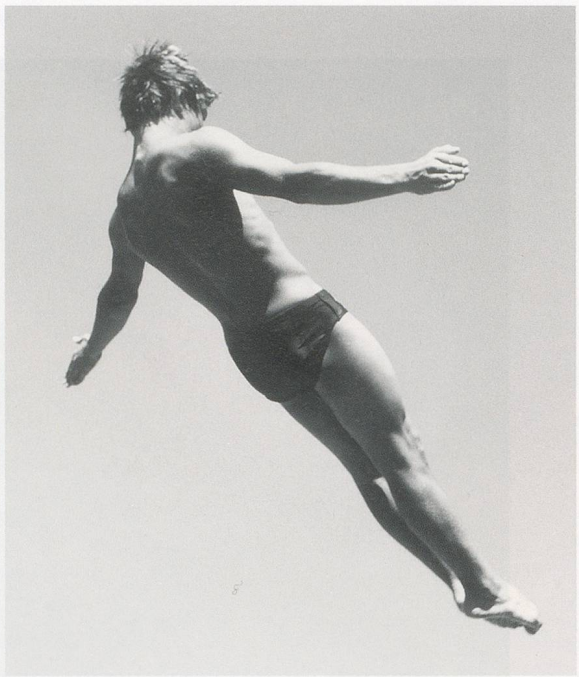
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 02.07.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**



*JÖRG HEISER*

# Shirana Shahbazi

I.

Shirana Shahbazi photographiert. Seerosen. Schneesturm. Ein Mosaik von Ayatollah Khomeini. Weisse Katze, weisser Hintergrund. Turmspringer in Schwarz-Weiss. Abstrakt-geometrische Farbfelder. Rosa Schmetterling auf roter Fläche. Grisaille eines Alpenkamms vor milchig-grauem Himmel. Blumen-Obst-Farbfeld-Stillleben. Vogelflügel. Totenkopf. Nochmal Totenkopf. Junge Frau im Profil, ins Licht schauend. Äpfel. Birnen.

Grundsatzfrage: Was unterscheidet Photographen-Künstler von Photographen? Erst mal nichts als Prätention. Könnte man denken. Adelung: Man spricht zu, dass das Photographieren von Überlegungen und Techniken geleitet sei, die über ein gewöhnliches Festhalten vorgefundener sozialer Momente (Reportage, Street Photography), Inszenieren von Posen (Mode, Pornographie) oder Registrieren von Licht- und Raumverhältnissen (Landschaft, Architektur, Objekt) hinausgehe. Worin dieses «Hinausgehen» besteht, wird zwischen Werk und Publikum verhandelt: Ist der Photographen-Künstler besonders transgressiv und hartnäckig in der Herbeiführung und Beobachtung bestimmter sozialer Momente und Posen (Larry Clark, Nan Goldin)? Oder wird das Registrieren bestimmter – etwa als soziale Momente lesbare – Licht- und Raum-, Farb- und Objektverhältnisse mit besonderer formaler und konzeptueller Stringenz verfolgt (Stephen Shore, Thomas Struth)?

Bei Shahbazi kommen wir mit dieser Zuordnung nicht recht weiter. Auf die Gründe dafür komme ich gleich zu sprechen, natürlich lässt sich an dieser

*JÖRG HEISER* ist Mitherausgeber der Kunstzeitschrift *Frieze* und lebt in Berlin.

*SHIRANA SHAHBAZI, [DIVER-01-2011], gelatin silver print on aluminum / Kunstspringer, Silbergelatine-Abzug auf Aluminium.*

*SHIRANA SHAHBAZI, [SCHMETTERLING-32-2008], Butterfly, C-print on aluminum / C-Print auf Aluminium.*

*SHIRANA SHAHBAZI, [HUA-01-2004], C-print on aluminum / C-Print auf Aluminium.*

Stelle einhaken und fragen: warum überhaupt zuordnen? Was soll das Ganze? Die Künstlerin selbst zwingt nichts dazu, sich explizit von der einen oder anderen Richtung abzugrenzen. Aber was aus der künstlerischen Praxis heraus selbstverständlich sein mag, ist vor allem in einer Hinsicht von entscheidender Bedeutung: bei der von Shahbazi durchdachten und konzipierten räumlichen Sequenz und Choreographie der Bilder, wo zum Medium Photographie das Medium Ausstellung hinzukommt. Was durch dieses Hinzukommen geschieht, lohnt sich noch genauer zu betrachten; aber im Hinblick auf die Bilder *an sich* – gewissermassen aus dem Zusammenhang gerissen – zeigt sich, dass diese bei aller ästhetisch-technischen Brillanz oder Schönheit oder Komposition unter dem Radar einer ausdrücklichen Künstlerhaftigkeit bleiben. Das liegt daran, dass sie keine ausdrücklichen Signale von Sinn und Komplexität – «Achtung Sinn», «Achtung Komplexität» – aussenden. Hier wird nichts sozial-performativ herbeigeführt, zwar wird hier im Medium Photokamera wahrgenommen, aber die Lesbarkeit als sozialer Moment nähert sich der Camouflage einer Gebrauchs- und Stock-Photographie, die sich verschiedenen Funktionalisierungen anbietet. Daran besteht aber genau ihre Qualität, das, was zuvor Hartnäckigkeit und Stringenz hiess. Shahbazi gibt nie der Versuchung nach, Bilder zu produzieren, die für sich allein narrativen Aufschluss darüber geben, wohin die Reise geht. Wozu auch gehört, dass sie scheinbar launisch zwischen verschiedenen Genres switcht beziehungsweise Sujets (Stillleben, Porträt, Landschaft, Abstraktion usw.) und Techniken (Schwarzweiss, Farbe, riesige und kleine Formate usw.).

Gebrauchsphotographie verharrt im Gebrauch: als Ereignisbeleg, Kaufreiz, Dekoration. Das Künstlerische würde demgegenüber, um zu einer nicht bloss zweckorientierten Anschauung zu gelangen, mit Hartnäckigkeit und Stringenz herausgearbeitet. Wobei dieses Herausarbeiten genau darin bestehen kann, dem Funktionalen durch kalkulierte Übertreibung oder obsessive Übersteigerung erst das Nichtfunktionalisierbare abzuringen. Bei Shahbazi ist das, was an ihrer Photographie das Künstlerische ausmacht, aber nicht so recht an solchen Kriterien festzumachen; auch nicht allein an gekonnter ästhe-

*SHIRANA SHAHBAZI, "Much like Zero," 2011, installation view of the exhibition, Fotomuseum Winterthur / Installationsansicht.*
*(PHOTO: CHRISTIAN SCHWAGER)*

tischer Gestaltung oder – konzeptuell noch zu begründender – Sujet- und Genre-Vielfalt. Da ist mehr.

II.

Shirana Shahbazi, so viel steht zweitens fest, photographiert nicht nur. Sie lässt auch nach ihren Anweisungen und (photographischen) Vorlagen auf Leinwände malen, Teppiche knüpfen, Wände in abstrakt-geometrische und starke Farben tauchen oder gleich in photorealistischer Manier bemalen.

Zweite Grundsatzfrage also: Was unterscheidet Shirana Shahbazi und ihr Werk von der Berufsbezeichnung Photographen-Künstler? Eine mögliche Antwort, könnte man denken, liesse sich zunächst mit einer Sentenz des Konzeptualisten Pierre Bismuth geben: «Everybody is an artist, but only the artist knows it.» (Jeder ist ein Künstler, aber nur der Künstler weiss es, 1999.) Nicht Künstlersein ist entscheidend, sondern das Bewusstsein darum. Entsprechend wäre der Umgang mit Photographie bei Shahbazi eine Frage des Bewusstseins, aus dem sich eine Haltung ergibt, aus der sich wiederum eine Methode ergibt. Bewusstsein, Haltung, Methode. Photographie wäre das Terrain, auf dem dieser Dreischritt stattfindet. Ein im Grunde aber austauschbares Terrain. Sie wäre «einfach» Künstlerin, die eben vornehmlich, aber nicht nur mit dem Medium Photographie arbeitet. Die Frage nach der Unterscheidung von Photographen-Künstler und Photographen wäre zugleich mit einem Mal weggewischt und ersetzt durch das, was Thierry de Duve als das «whatever» bezeichnet hat, demzufolge die Künstler dieses machen oder jenes benutzen – eben «was auch immer» – und damit allein sich selbst und der Kunstwelt verpflichtet sind (mit allen Fallstricken, die dies mit sich bringt).

So ist es aber bei Shahbazi gerade nicht. Mit einem willkürlich narzisstischen, dabei scheinsouve-

ränen «Was auch immer» gibt sie sich nicht zufrieden. Sie hält hartnäckig und stringent am Medium Photographie fest. «Mich hat es immer gewundert», schreibt sie mir in einer E-Mail, «dass es vielen Photographen/Künstlern meiner Generation schwer fällt, den Anspruch zu wahren, Kunst zu machen und dabei allein bei der Photographie mit all ihren Eigenschaften und Macken zu bleiben. Es kommt schnell mal ein Video, ein Film, eine Installation, eine Skulptur dazu. Was ja auch ok ist.» Was ja auch ok ist, allerdings nur, wenn man nicht Shirana Shahbazi ist. Wichtig ist hier das Wort «Macken»: an der Photographie festhalten nicht zuletzt auch aufgrund ihrer Beschränkungen. Sie nicht einfach für das nächstbeste Medium verlassen, bloss weil sie Charakter und Charakterschwächen zeigt. Denn das ist entscheidend: Ja, bereits früh in ihrem Werk hat Shahbazi mit iranischen Plakatmalern oder Teppichknüpfern gearbeitet, die in ihrem Auftrag (sich also einreihend in delegierte Kunst von Moholy-Nagy bis Kippenberger) Bilder in Billboards oder Wandteppiche übersetzten; aber Vorlage und Grundlage blieb stets die von Shahbazi gemachte Photographie. Nicht so sehr wegen eines trotzigen Festhaltens an unmittelbarer Urheberschaft als vielmehr als sportliches Annehmen der Herausforderung, innerhalb der von der Photographie bestimmten Beschränkung zu arbeiten – und das aufgenommene Bild dann aber dem Experiment seiner Übertragung und Verfremdung in einen radikal anderen Bildträger (und im Falle der gemalten Billboards, eines brachial viel grösseren Formats) auszusetzen: Wird es das aushalten? Und wenn ja, wie?

Dieses Wird-es-das-aushalten, dieser *road test* der Photographie fängt allerdings schon damit an, dass Shahbazis Photographien wie gesagt zu sehr unter dem Radar von Künstlerhaftigkeit bleiben, mit dem Understatement unaufgeregter Beobachtung daherkommen, um überhaupt schon sofort als Sehprüfung verstanden zu werden: Bild eines Bonsai-Baums? Obstschale auf lila Fläche vor roter Wand? Ja? Da würde jede Interpretation, welche die Bedeutung der Obstschale im soziologischen und kunsthistorischen Raum einzutakten suchte und sich damit selbst genügen würde, zur Farce. Selbst beim Totenkopf wird man scheitern: Denn auch dieser ist ja schon lange ein konventionelles, wenn nicht klischiertes Motiv, von Vanitas bis Biker-Gang. Wenn nun jemand brav kunsthistorisch herbeten würde, wofür der Totenkopf symbolisch steht, würde der Sinn dieser Arbeiten mutmasslich verfehlt, so, wie das auch bei einem Warholschen Totenkopf der Fall wäre; eine Pop-Art-Strategie also.

So wird man bei Shahbazi erst einmal zurückgeworfen auf die Benennung eines Ethos des dokumentarisch registrierenden, oft im Studio inszenierten/konstruierten, allerdings nie computermanipulierten Bildes. Diese Methodik rührt nicht aus Anti-Technik-Trotz, sondern – wieder – aus dem Reiz analog-räumlicher Macken. Natürlich hätte Shahbazi jene abstrakten Farbkompositionen, die sie seit einigen Jahren macht, einfach – wie das einige andere getan haben – am Bildschirm oder in der Dunkelkammer schaffen können. Stattdessen sind sie mit real-physischen geometrischen Farbkörpern im Studio komponiert und abphotographiert – und sie findet Wege, die daraus sich ergebenden «Macken» zum Vorteil der Bilder einzusetzen.

Wie mit einem kleinen Eingriff Fläche in Raum, kühle Abstraktion in stumme Komik umschlägt, zeigt jenes Bild, das wir als zweidimensionale, geometrisch reduzierte Komposition einer grauen, einer gelben und einer roten Fläche gelesen hätten – wenn nicht eine kecke Schnecke über den Rand der roten auf die graue Seite dessen lugte, was durch ihre Präsenz sich erst als Würfel im Raum entpuppt [SCHNECKE-01-2011]. Die Schnecke scheint ein später Nachkomme jener Artgenossin zu sein, die auf dem Rahmen der 1469er VERKÜNDIGUNG Francesco del Cossas (verschiedentlich Pollaiuolo zugeschrieben) sitzt, als hingemaltes *Trompe-l'œil*, welches Bild und Rahmen voneinander distanziert und doch zugleich die Grenze verschwimmen lässt; ein konvertierter Nachkomme allerdings, denn hier ist es ja nun eine «echte» Schnecke, die umgekehrt das *Trompe-l'œil* einer flächigen Abstraktion ins tatsächlich Räumliche stürzen lässt (das aber doch ein photographischer Abzug bleibt).

So wird nebenbei offenbar, dass Shahbazi an Malerei weniger das Haptisch-Malerische (Farbauftrag, Push-and-Pull etc.) als das Bildproblem als distanziert-visuelles interessiert, das Einschränken und

Öffnen, Überlagern und Isolieren von Seh-Perspektiven. Das, was an Malerei immer schon proto-photographisch war. Und das, was zwischen den Bildern passiert.

III.

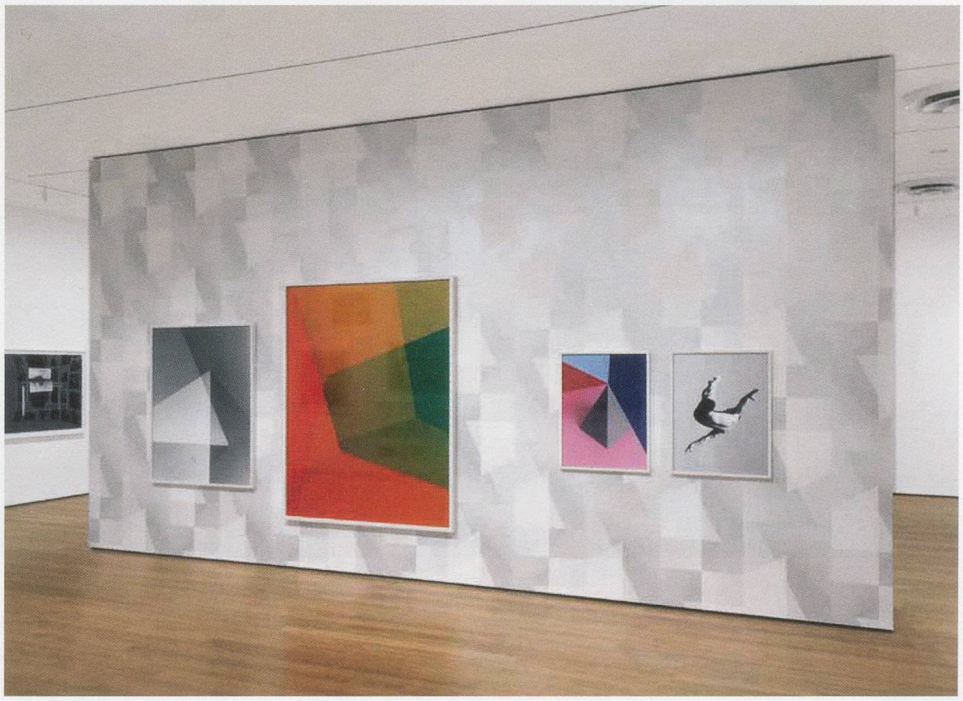
Shirana Shahbazi, so viel steht drittens fest, photographiert nicht nur und lässt nicht nur nach ihren Vorlagen und Anweisungen in anderen Medien Bilder entstehen, sie bestimmt auch auf erkennbar durchgestaltete Art und Weise Hängung und Display. Zum Medium Photographie sowie zum Medium der delegierten Bildgenerierung auf Leinwand, Teppich oder Wand kommt ein weiteres, entscheidendes hinzu: das Medium Ausstellung (und: das Medium Buch). Schauen wir uns einige Ausstellungsansichten an: So platzierte Shahbazi beispielsweise 2011 im Fotomuseum Winterthur drei gerahmte, geometrisch-abstrakte Studiophotographien auf eine babyblaue Wand, an die über Eck eine Wand grenzt, die in ein grünes und ein gelbes Farbdreieck aufgeteilt war und auf der zwei Schwarz-Weiss-Abbildungen karstiger Berg- und Schneelandschaften hingen. Hier geschehen, während man die Szene entweder aus grösserer Entfernung als Ganzes erfasst oder aber näher tritt und Tennisplatz-artig den Kopf hin und her bewegt, mehrere Dinge gleichzeitig. Man mag zunächst denken, dass durch die Gegenüberstellung ein vergleichender Blick auf natürliche abstrakte Linien in der Landschaft mit künstlichen abstrakten Linien im Studio nahegelegt wird, also Familienähnlichkeit suggeriert wird. Zugleich wird diese Suggestion aber durch andere Effekte wieder aufgehoben oder entmutigt, etwa dadurch, dass die zwei Schwarz-Weiss-Bilder ein leicht grösseres Format haben; oder dadurch, dass das, was hinter oder unter ihnen passiert (die gelb-grüne Wand) viel deutlicher und klarer korrespondiert mit den farbigen Abstraktionen. Die Komposition verlagert sich zugleich aus dem Bild auf die Wand und umgekehrt.

Ähnlich, aber in eine andere Richtung variiert, ging Shahbazi bei ihrer Ausstellung 2012 in Aarau vor: Hier wurden beispielsweise mehr als ein Dutzend gerahmter Bilder unterschiedlicher Formate und Genres auf Wände platziert, die von einem weissgrauen, prismatisch wirkenden Muster überzogen waren. Nun wurden offensichtliche Parallelen zwischen abstrakten Kompositionen, zwei Turmspringern in Schwarz-Weiss oder Schneelandschafts- und Fels-Formationen wie auf einer grossen gemusterten Decke ausgebreitet. Dies geschah aber weniger, um diese (offensichtlichen) Ähnlichkeiten herauszustellen, als sie in etwas Grösserem aufgehen zu lassen. Der Raum wird zu einem begehbaren Layout, das seine Herkunft aus den Printmedien (Magazin, Buch) nicht verleugnet. Entscheidend ist die Verteilung auf der Fläche und die Sequenz des Blätterns beziehungsweise Durchschreitens; Shahbazis Katalog zur Winterthurer Ausstellung übersetzt denn auch diesen Prozess ins Buch, in dem jedem Bild textfrei eine eigene Seite und jeweils eine leere oder aber eine Seite einem Bild zugeordnet ist – im Spiel zwischen Kontrast und Abwandlung, Variation und Wechsel. Darin besteht im Übrigen eine Parallele zu Wolfgang Tillmans, der zwar andere Sujets und andere Bildträger favorisiert, aber ähnlich wie Shahbazi die eigenen Bilder als eine Art Spielkartenset behandelt, das immer wieder in variabler, aber an Spannungsverhältnissen interessierter Weise ausgespielt wird. Es entstehen bei beiden Künstlern konstellative und sequenzierte Hängungen, bei denen Spannungsverhältnisse zwischen den Bildern Pointen erzeugen, die eben auch nur auf diese Weise erzeugt werden können. Bei Tillmans funktioniert das zuweilen – nicht immer – über einen Kontrast zwischen «harmlosen» Stillleben und sexuell und/oder sozial stark aufgeladenen Motiven; bei Shahbazi eher über ein fortwährendes Unterlaufen der Vorstellung von Kontrast und Ähnlichkeit, von figürlicher Räumlichkeit und geometrischer Abstraktion, von Banalität und Entrücktheit.

Für ihre Ausstellung 2008 in The Curve der Barbican Gallery in London übersetzte Shahbazi, der Halbrotunde des Raumes angemessen, das Prinzip einer begehbaren, sequenzierten Bildfolge in die Sprache der Billboards und Tapeten. Aber auch hier bekommen wir keine formalen Gruppierungen, sondern im Gegenteil eher zunächst unverbunden wirkende Konstellationen von Frauenporträts; Schmetterlingen; Stillleben mit Blumen, Obst und Totenkopf. Billboard-Riesenformate kontrastieren

mit domestischen Grössen, allesamt getaucht in das Schwarz der Hintergrundfarbe, als begehbares Kino, als begehbarer Traum, der – eben wie im Traum – keine Grenzen von Kitsch und Gebrauch respektiert. Sigmund Freud schreibt in *Totem und Tabu*, «dass die beiden Prinzipien der Assoziation – Ähnlichkeit und Kontiguität – in der höheren Einheit der *Berührung* zusammentreffen»[1].Der eher ungeläufige Begriff der Kontiguität, der schlicht das unmittelbare räumlich-topographische Aneinandergrenzen von Dingen benennt, war für Freud besonders wichtig, weil im Traum Kontiguität, also Assoziation durch unmittelbares Aneinandergrenzen zwischen Dingen erzeugt wird, die scheinbar nichts miteinander zu tun haben. Dieser Begriff ist zum Verständnis der Konstellationen, die Shahbazi installativ zwischen ihren Bildern schafft, wichtiger als die Vorstellung eines Wechselspiels zwischen Intuition und Konzept, das auf beinahe jede künstlerische Tätigkeit zutrifft. Vor allem aber ist «Kontiguität» vielleicht entscheidender als «Familienähnlichkeit», welche besonders durch die Diskussion um Stock- und Gebrauchsphotographie in den Vordergrund getreten ist. Bei ihren früheren Installationen Anfang der 2000er-Jahre spielte Shahbazi diese Frage der Kontiguität noch vergleichsweise zurückhaltend als eine Fries-artige Installation der Bilder aus; das Spielkartenset blieb noch hübsch sortiert entlang der Horizontalen, mal in eins, zwei oder drei Reihen. Dennoch trafen auch damals schon Bilder auf eine Weise aufeinander, als wären sie klüftige Ausschnitte aus einem Film von Sergej Eisenstein: entsprechend also dem, was Eisenstein als intellektuelle Montage bezeichnet hat, die dialektisch über ein Spiel aus Kontrasten und Ähnlichkeit zwischen ansonsten scheinbar narrativ unverbundenen Bildsequenzen ein Drittes erzeugt, was in keinem der gezeigten Bilder alleine enthalten ist. Shahbazi arbeitet also schon lange mit Bilderfolgen, deren Bedeutung sich erst durch die Lücken zwischen ihnen ergibt, zwischen Kinderporträt, Stadtlandschaft und Brautmodenträgerin. Shahbazi vollzieht ihre Arbeit an der Kontiguität im Raum mit einem photographischen Blick auf die Welt, der mit den Jahren zunehmend aufgefächerter, nicht eingegrenzter geworden ist.

1) Sigmund Freud, *Totem und Tabu*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1956, S. 97.



*SHIRANA SHAHBAZI, "New Photography 2012," installation view, The Museum of Modern Art, New York / Installationsansicht.*
*(PHOTO: THOMAS GRIESEL / THE MUSEUM OF MODERN ART)*

*SHIRANA SHAHBAZI, [KOMPOSITION-69-2013],*
*Composition, gelatin silver print on aluminum / Silbergelatine-Abzug auf Aluminium.*

*SHIRANA SHAHBAZI, [STILLEBEN-33-2009], Still Life, C-print on aluminum / C-Print auf Aluminium.*

*JÖRG HEISER*

# Shirana Shahbazi

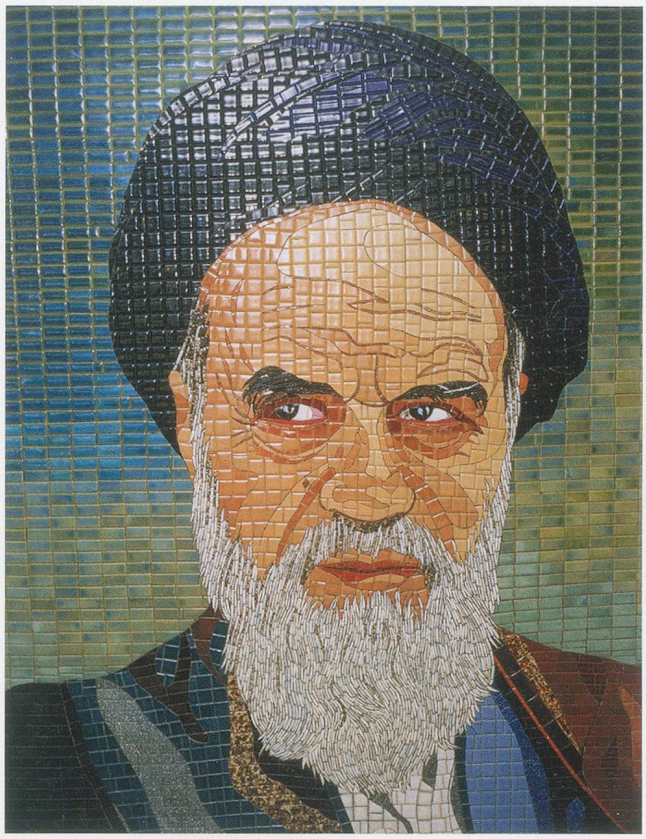
I.

Shirana Shahbazi takes photographs. Waterlilies. A snowstorm. A mosaic of Ayatollah Khomeini. A white cat against a white background. Divers in black-and-white. Abstract-geometric color fields. A pink butterfly on a red surface. Grisaille Alpine crests against a milky gray sky. Flowers-fruit-colorfield still lifes. Bird wings. A skull. Another skull. A young woman in profile, gazing into the light. Apples. Pears.

Fundamental question: What distinguishes an art photographer from a photographer? First and foremost, intent alone. Or so one might think. Ennoblement: ascribing underlying deliberations and techniques to the act of photographing that go beyond the straightforward documentation of found social situations (reportage, street photography), the staging of posed scenes (fashion, pornography), or the registration of light and space (landscape, architecture, object). What constitutes this "beyond" is a matter of arbitration between the work and the viewer. Is the artist-photographer especially transgressive and stubborn in the pursuit and observation of certain social situations and poses (Larry Clark, Nan Goldin)? Or is the registration of certain relationships between light and space, color and object—which may be read as social situations—undertaken with particular formal and conceptual stringency (Stephen Shore, Thomas Struth)?

In the case of Shahbazi, such classifications do not really get us anywhere. I'll come to the reasons for that in a moment. But of course, we do have to ask: Why make such classifications at all? What's the point? The artist herself is not bound in any way to define herself explicitly in either direction. Yet there is something, no matter how self-evident it may seem in terms of artistic praxis, that is of crucial significance in one specific regard: the point at which, in Shahbazi's carefully orchestrated spatial sequence and choreography of images, the medium of photography meets the medium of the exhibition. What happens in this encounter merits a closer look, but in terms of the images themselves—wrenched out of context, as it were—it is clear that, for all their aesthetic or technical brilliance, their beauty or composition, there is a certain artistry that remains just under the radar. That's because they don't send out clear signals along the lines of "Look at this meaning!" or "Look at this complexity!" There is no socio-perfor-

*JÖRG HEISER* is co-editor of the art journal *Frieze* and lives in Berlin.



*SHIRANA SHAHBAZI, [KHOMEINI-01-2000],*
*C-print on Dibond / C-Print auf Dibond.*

*SHIRANA SHAHBAZI, [HEYVAN-01-2002],*
*C-print on Dibond / C-Print auf Dibond.*

*SHIRANA SHAHBAZI, [FARSH-01-2004], hand-knotted rug, wool on silk, 27 $^{1}/_{2}$ x 19 $^{3}/_{4}$" / handgeknüpfter Teppich, Wolle auf Seide, 70 x 50 cm.*

mative posturing going on here. The medium of the camera is acknowledged, but its legibility as a social commentary is more along the lines of being camouflaged as utilitarian stock photography catering to a variety of functions. Therein lies its true quality: in what I have described above as stubborn or stringent. Shahbazi never succumbs to the temptation of producing images that openly trumpet some narrative about where they are heading. Which also means that they seem to switch arbitrarily between genre or subject (still life, portrait, landscape, abstraction, etc.) and technique (black-and-white, color, large-format, small-format, etc.).

Industrial or commissioned photography is set in its ways. It documents events, invites consumption, stages scenes. The artistic aspect, by contrast, has been insistently and rigorously slanted toward ensuring that the purely utilitarian aspect is not too obvious. This slant can take the form of calculatedly exaggerating or obsessively enhancing the non-functional aspect of the functional. However, what determines the artistic aspect of Shahbazi's work cannot really be pinned down according to such criteria. It isn't even a question of cleverly devised aesthetic design or a conceptually formulated plurality of subject and genre. There's more to it than that.

II.

Shirana Shahbazi does not just take photographs. She also commissions paintings on canvas, based on (photographic) models and in accordance with her instructions; she commissions hand-knotted rugs; and she has walls painted in bright colors, in abstract-geometric patterns, or as photorealist motifs.

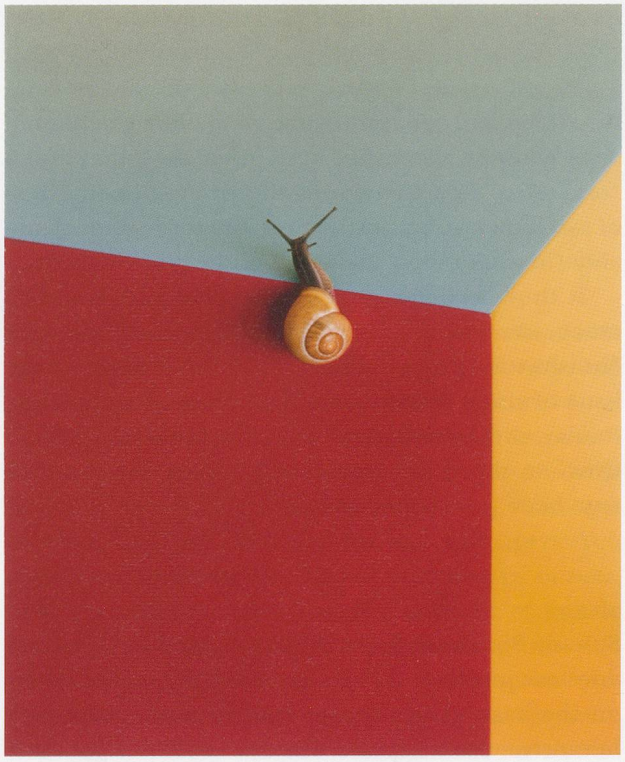
This begs a second fundamental question: What distinguishes Shirana Shahbazi and her work from the designation artist-photographer? One possible

answer to that might lie in the words of conceptual artist Pierre Bismuth: "Everybody is an artist, but only the artist knows it." (1999) In this vein, Shahbazi's approach to photography would be a question of consciousness as the basis for an attitude that, in turn, spawns a method. Consciousness, attitude, method. Photography would be the terrain on which these three steps are taken. That terrain, however, is exchangeable. She could be "merely" an artist who works primarily, but not solely, in the medium of photography. The question as to the distinction between artist-photographer and photographer would then be wiped from the slate and replaced by what Thierry de Duve has described as "whatever"—indicating that the artist can do or use anything and thus be devoted only to herself and the world of art (with all the pitfalls that brings).

But that does not apply to Shahbazi. She is not satisfied with an arbitrarily narcissistic or overarching "whatever." She stubbornly and stringently holds to the medium of photography. "I have always been surprised," she wrote to me in an e-mail, "that a lot of photographers/artists of my generation find it difficult to uphold the claim of making art while sticking to photography with all its qualities and flaws. There's soon a video, a film, an installation, a sculpture . . . Which is fine." Which is fine, that is, unless you are Shirana Shahbazi. The important word here is *flaws*: clinging to photography for all its shortcomings. Not just abandoning it for the next best medium, simply because it shows character, and character weaknesses. Because that is the decisive factor: Early on in her career, Shahbazi commissioned Iranian sign painters and carpet makers to transpose her photographs into billboards or tapestries (linking herself to a tradition of delegating artworks, from Moholy-Nagy to Kippenberger)—but the model and template was always her own photography. Not so much because of an insistence on direct authorship but rather as a means of rising to the challenge of working within the constraints inherent in photography itself—and subjecting the resulting image to the experiment of alienation by transposing it to a radically different carrier (and, in the case of the painted billboards, an immensely larger format): Would it withstand the test? And, if so, how?

This photographic road test already begins with the fact, as I mentioned earlier, that the artistry in Shahbazi's photographs remains very much under the radar. The images are too quietly understated, too calmly observed, to strike the viewer immediately as a perceptual challenge: a picture of a bonsai tree? A fruit bowl on a lilac surface against a red wall? What about them? Any attempt at an interpretation that seeks to shoehorn the meaning of the fruit bowl into some sociological or art-historical trope would verge on the farcical. It doesn't even work in the case of the skull: After all, that has long been such a conventional, even cliched motif, from *vanitas* images to biker gangs. So if anyone were to make the laudable effort to conjure up some art-historical context, they would probably be missing the point of the work, just as they would in the case of a Warhol skull—in short, a Pop art strategy.

*SHIRANA SHAHBAZI, [SCHNECKE-01-2011], Snail, C-print on aluminum / C-Print auf Aluminium.*



This means that, in the case of Shahbazi, what we are left with is the concept of an ethos of documenting and registering images, many of them staged or constructed in the studio, but never computer-manipulated. This approach has less to do with any stubborn anti-technology mindset than, as mentioned before, with the appeal of analog and spatial flaws. Of course, Shahbazi could easily have created the abstract color compositions, which she has been producing for years, at a computer screen or in the darkroom as many others have done. Instead, however, she composes and photographs using real, physical, geometric color solids in the studio, and she finds ways of turning the resulting "flaws" to the advantage of the images.

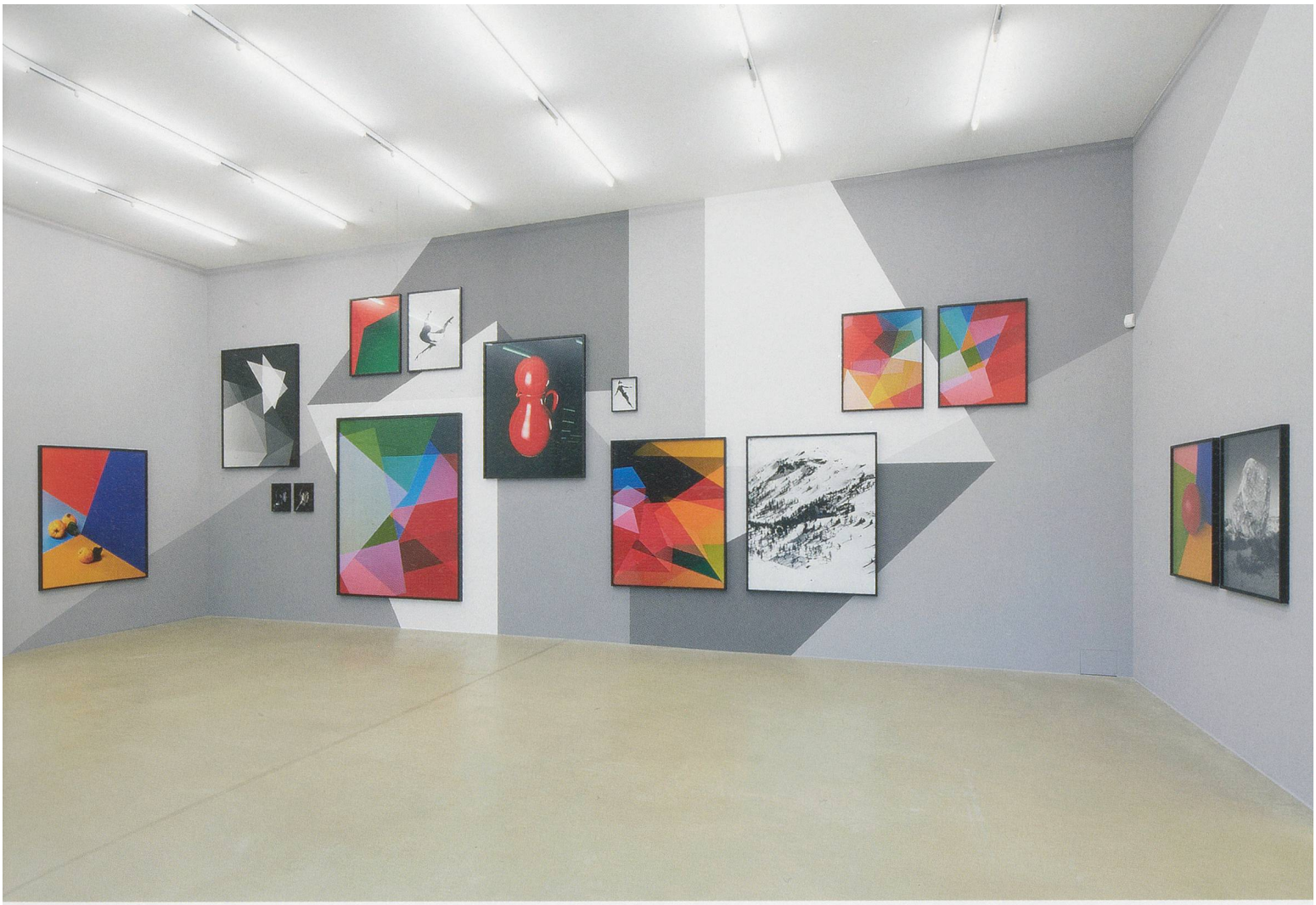
[SCHNECKE-01-2011] demonstrates how a minor intervention can turn the planar into the spatial, or cool abstraction into silent comedy. We would read the image as a two-dimensional, geometrically reduced composition of gray, yellow and red surfaces instead of a cube—were it not for the snail in the center of the image cheekily peeping over the edge of the red area towards the gray. The snail appears to be a present-day descendent of the creature sitting on the frame of the 1469 ANNUNCIATION by Francesco del Cossa (sometimes attributed to Pollaiuolo), a painted *trompe l'œil* that separates the image from the frame and yet at the same time blurs the boundaries between them. But here it has morphed into a "real" snail that transforms the trompe l'oeil effect of two-dimensional abstraction into three-dimensionality (in what is and remains a photographic print).

It thus becomes evident that Shahbazi is not so much interested in the tactile aspect of painting (brushwork, push-and-pull, etc.) but rather in the issue of visual detachment, the limitation and delimitation, overlayering and isolation of visual perspectives—in short, the aspects of painting that have always been proto-photographic.

## III.

Shirana Shahbazi does not just take photographs and does not just have them transposed into other media on the basis of her images and in accordance with her instructions; she also determines, with a painstakingly rigorous compositional approach, how they are hung and displayed. An all-important third medium is thus added to the medium of photography and the medium of delegated image generation on canvas: the medium of the exhibition (plus the medium of the book). For instance, in 2011, at Fotomuseum Winterthur, Switzerland, Shahbazi placed three framed, geometric studio photographs on a baby-blue wall, abutting a wall divided into one green and one yellow triangle, on which two black-and-white images of rugged, snowy mountain landscapes were hung. Looking at this scene, either viewed in its entirety from a distance, or by stepping closer and glancing back and forth like a spectator at a tennis match, we find several things going on at once. At first, one might think that the juxtaposition is meant to invite comparison of the "family resemblance" between natural abstract lines in the landscape and artificial abstract lines in the studio. At the same time, however, this suggestion of an affinity is canceled out or undermined by other effects, such as the fact that the two black-and-white images have a slightly larger format, or the fact that what is happening behind or beneath them (the yellow and green wall) corresponds much more clearly with the color abstractions. Thus, the composition shifts from the image to the wall, and vice versa.

In her 2012 contribution to "La Jeunesse est un Art" in Aarau, Shahbazi took a similar approach, albeit with a different slant. Here, for example, more than a dozen framed pictures in different formats and genres were placed on walls covered in a gray prismatic pattern. Abstract compositions, two divers in black-and-white, snowscapes, and rock formations were arrayed on this large patterned ground in a display intended not merely to highlight the images' (obvious) similarities but to subsume them into something bigger. The space became a layout to walk around in, openly acknowledging its origins in print media (magazine, book). The crucial factor here was the way the images were distributed on the plane and the way the visitor could leaf through them, as it were, by walking among them. Shahbazi's catalogue for the Winterthur exhibition translated this process into book form by either allocating a separate page and an empty page to each image, or by juxtaposing



*SHIRANA SHAHBAZI, "La Jeunesse est un art. Manor Kunstpreis, 2012," installation view, Aargauer Kunsthaus, Aarau / Installationsansicht.* (FOTO: DAVID AEBI)

two images on a double-page spread without any text, in a play of contrast and transformation, variation and change. There is, incidentally, a similarity here with the work of Wolfgang Tillmans, who, although he may favor other subjects and other carriers, also treats his own images like a deck of playing cards that can be shuffled and dealt out in ever-changing, interesting variations. Both artists also use constellative, sequenced forms of display to create unparalleled points of tension between the images. In Tillmans's case, this functions occasionally—but not always—through the contrast between relatively anodyne still lifes and highly charged sexual or social motifs, while Shahbazi consistently undermines such dichotomies as contrast and similarity, figurative spatiality and geometric abstraction, or banality and rapture.

For her 2008 exhibition in the Curve at London's Barbican, Shahbazi played astutely to the available space by translating a walk-in sequence of images into the language of billboards and wallpapers. Yet, even here, there was no formal grouping of images, only a seemingly unconnected alignment of female portraits, butterflies, still lifes with flowers, fruit, and a skull. Huge billboard formats were set against domestic dimensions, all set against a black background, creating a walk-in cinematic experience or dream

*SHIRANA SHAHBAZI, "Shirana Shahbazi," 2008, exhibition view, The Curve, Barbican Art Gallery, London / Ausstellungsansicht.*

situation that respected the boundaries of neither convention nor kitsch. As Sigmund Freud wrote in *Totem and Taboo*, "the two principles of association, similarity and contiguity, meet in the higher unity of contact."[1] The somewhat unusual concept of contiguity, by which direct spatial-topographical juxtaposition establishes an association between seemingly unrelated things, was of considerable importance to Freud because it is especially applicable to dreams. Contiguity is more relevant to an understanding of the associations Shahbazi creates in the installation of her images than any notion of the interaction between intuition and concept that forms the basis of almost every artistic endeavor. Above all, however, contiguity is perhaps even more relevant than the notion of similarity or "family resemblance" that has come to the fore in the debate about stock photography and industrial photography. In her installations at the beginning of the last decade, Shahbazi took a relatively soft approach to this question of contiguity, creating



frieze-like arrangements of images; the deck of cards, as it were, was dealt out in fairly orderly fashion along the horizontal in one, two, or sometimes three rows. Yet even then, images would clash like jarring clips from a Sergei Eisenstein film, corresponding to what the director described as "intellectual montage": a dialectical interplay of contrasts and similarities between otherwise apparently unconnected narrative scenes, creating a third aspect that is not actually contained in any one of the images. Shahbazi has long worked with visual sequences whose meaning emerges only through the gaps between the images; between the portrait of a child, an urban landscape, bridal fashion. Shahbazi accomplishes her work on contiguity with a photographic view of the world that, over the years, has become increasingly varied and extensive rather than limited or condensed.

*(Translation: Ishbel Flett)*

1) Sigmund Freud, *Totem and Taboo*, trans. by A. A. Brill (New York: Moffat, Yard & Co., 1918), p. 141.