

Shirana Shahbazi

SHIRANA SHAHBAZI, [MONSTERA-02-2014], C-print
on aluminum / C-Print auf Aluminium.
(ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST AND
GALERIE BOB VAN ORSOLW, ZÜRICH)



TIRDAD ZOLGHADR

Exactly

In contemporary art, there are things that come with a disclaimer. You can mention the “real,” for instance, as long as you acknowledge that no such thing exists. You can talk money and prices, but only if you add that “the market is just too crazy right now.” Other examples of terms requiring immediate provisos include *the Middle East* and *institutional critique*. Usually, the disclaimers come from the same people who propose the terms in the first place. They will convoke an artist roundtable, for instance, only to belittle the premise that prompted it.

Lately, it seems *abstraction* has joined the category in question. Abstraction is said to be newly rehabilitated, only to be disparaged by its defenders as a cheap hook, a lazy way to lump together artists who actually have little in common. It’s abstraction as a faux ami, a misleading homonym. Or a replacement for Iran: an exotic construct that does little more than tokenize the artist and her work.

To many, abstraction is only good for asserting that, at the end of the day, everything is post-figurative if you think about it. Certainly, since every cultural

TIRDAD ZOLGHADR is a writer and curator. The working title of his third novel is *Headbanger*.

product is an aesthetic mode of responding to the world, every cultural product resorts to abstraction to some degree or another. But surely, a definition that applies ubiquitously is simply not doing its job.

As usual, when it comes to defining and categorizing artworks, it’s the artists who are the most livid of all. They will not stop screaming until someone says the magic words, “This work actually defies categorization”; or, “In this work, classifications come unraveled.”

There are four or five screaming artists who currently headline the conversation around abstraction in art photography. In the way they produce, display, contextualize, and describe their work, you can find differences aplenty, to be sure. But whether these differences are just as pertinent when it comes to the work itself is another question entirely. At the risk of being termed a fascist hyena pig, I suspect that “abstraction” would befit the conversation just fine.

Be that as it may, it’s Shirana Shahbazi who should be our test case here. Not unlike her colleagues, she has apparently shifted away from the figures and grounds of earlier work toward something more, shall we say, theoretical in temperament. This despite the fact that, from day one, her work has been orbiting

precisely around the abstract moments of figuration (not to say the figurative pull of abstraction) and the mysterious DNA of formal correspondences between one image and the next, rather than the content of these images, strictly speaking.

Whether roses or triangles, mountaintops or hexagons, then and now, some motifs are suspended squarely within the frame; others are chromatic landscapes deftly cropped. Some are glamorous singularities, isolated morsels of haute cuisine; others are reduced to comparative taxonomies. If anything, compared to the still life mosaics and slow-motion monochromes of the early work, Shahbazi’s newer pieces are a far more faithful reflection of specific material environments, in that they patiently hold a mirror to one set of micropanoramic conditions after another.

Shifts do arise more clearly in terms of display. The newer work is sporadically shaped into clusterfucks of ten images jostling for space on a single wall. A blizzard of variations; variations varying not according to the stuff that is depicted but to the amount of time you spend with them. (According to how long you’re willing to stand there, new variations unfold and others diminish or blend into one another discreetly.)

Said shifts equally arise in terms of references. As others have pointed out, Shahbazi’s antecedents newly include those active during the early history of photography—from Fox Talbot in the 1840s onward—for whom abstraction was a preoccupation even before it was a preoccupation for painters. For all the differences in method and intention, canonical hauntings of her work also include the grandiose geometries of architect, designer, and painter Max Bill, whose compositions succeed (much like Shahbazi’s on a good day) in being didactic as well as stately, pedantic as well as pristine.

It’s a tenor you might call architectural, in that it appears to enhance, complement, and fine-tune its gallery surroundings. In this sense, one is reminded of Gerhard Richter’s stained-glass windows at the Cologne Cathedral. Just when you think it couldn’t possibly get any more sacral, someone adds a splash of aura you didn’t even know was missing.

The etymological root of abstraction, the Latin *abstrahere*, means “to carry away.” Some artists and curators have taken this “moving away” to signify a

“withdrawal”—abstraction as a mode of taking shelter from the world. Shahbazi’s process has indeed unmistakably moved inward, into the studio. Cityscapes made way for studio portraits, then for sumptuous still lifes, then lacquered wood and aluminum, layered hues of shadow play and chromatic geometry, sometimes flattened, sometimes layered, sometimes both.

It is tempting to see a loss of adventure in all this, but I’m not sure that applies. For one thing, regarding the precarity of the world outside the studio, to an artist like Shirana “Get Me to the Four Seasons” Shahbazi, international travel was never a case of cluster bombs and leper colonies, exactly.

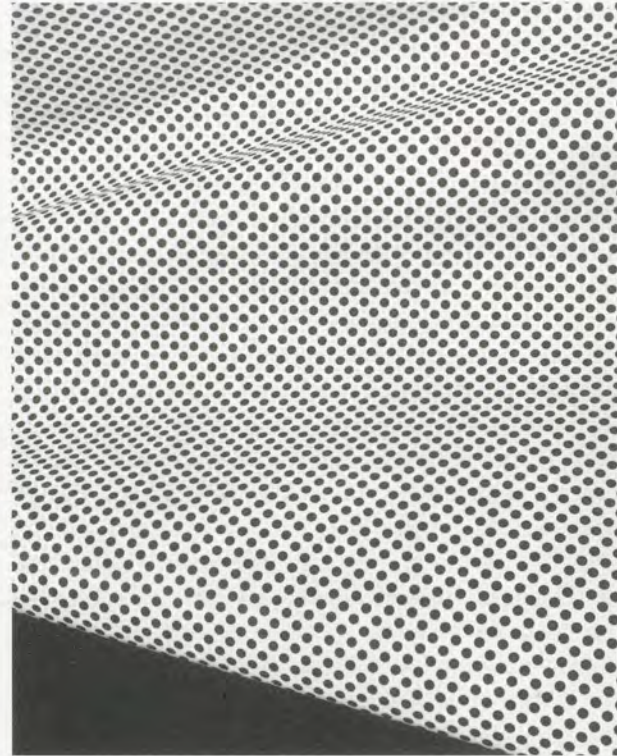
For another, the studio is a space of moving targets. It is where the slipshod epistemics of art production unfold most clearly, where results are achieved through the trials and errors, practice-based knowledges, and materialist mentalities that persistently define artists in general, and contemporary art photographers in particular. Furthermore, it is where the professionalization of art, and the advent of post-Fordist working conditions, have come to a head. The studio is not a place of splendid isolation but of gendered multitasking, office administration, networking efforts, and other precarities.¹³

If Shahbazi’s studio does mark a decisive shift, it’s in terms of what Susan Sontag liked to call the “heroism of vision”—a heroism that has nothing to do with the production process as it really exists but with the (heroic) author function as it oozes into the work. In other words, the older the work, the more Shahbazi’s camera performed as a (more or less heroic) witness, thus occluding the role of the studio, which is only now becoming more palpable within the work.

Many will object that the thing her camera was bearing witness to was not the world but *a* world, filtered and transfigured by strategic aestheticizations and reflexivities of genre and medium, and so on, and that the work never tried to be heroic in the slightest—that, on the contrary, it persistently zoomed in on the, shall we say, editorial role within the construction of any window to the world. And yet, talking about the “Middle East,” “Switzerland,” or “Russia” is even more effective than talking about Russia *tout court*. If anything, seeing as it lets your



SHIRANA SHAHBAZI, [KREISE-03-2014],
Circles, C-print on aluminum / C-Print auf Aluminium.



SHIRANA SHAHBAZI, [RASTER-02-2013],
Pattern, gelatin silver print on aluminum / Silbergelatine-Abzug
auf Aluminium.

guard down (as a viewer, you assume someone else has already done the reflexive criticality thing for you), “Russia” is currently more powerful an idea than Russia ever can be. No postauthentic staging will prevent the viewer from enjoying a sense of Russia turned legible.

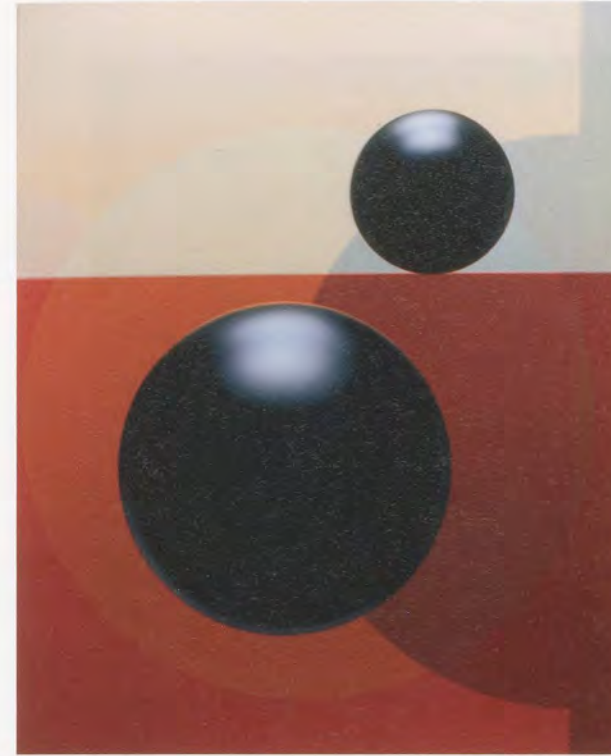
After all, abstraction aside, if there ever were an evergreen in the discourse of photography, it is the melancholy of representation. Photography is forever considered a monument to its own inability to reflect the real. Even today, as photos dominate the imaginary in so many new ways, from selfies to cell-phone photojournalism and beyond, they all remain prisoner to the same old conversation about representation and betrayal, about testimony and/or the glories and pitfalls thereof.

Whether abstraction has played a role all along in the Shahbazi oeuvre is not quite as important as the fact that it is a good name—clumsy and partial

as all names will be—for the way in which Shahbazi changes the terms of the above conversation. Now you could argue that she does so by shifting away from the question of “Russia” vs. Russia and toward triangles and hexagons, lacquered wood and so forth. But you could also argue that she changes the conversation by killing it entirely.

Words never come easy to abstraction, and the juxtaposition of Shahbazi’s older and newer images makes the older ones look verbose by comparison: chattier and more accessible, anecdotal and extraordinary, as if they were trying too hard. The later work, by contrast, makes no effort to be forthcoming. Never explain, never complain.

In other words, if it’s undeniable that the heroism of Shahbazi’s vision has lessened in the testimonial sense of the phrase, the author-hero persists in another guise. I’m referring to a pictorial confidence that spawns “wall power,” as auctioneers like to put it.



SHIRANA SHAHBAZI, [KUGEL-01-2013],
Ball, C-print on aluminum / C-Print auf Aluminium.



SHIRANA SHAHBAZI, [KOMPOSITION-67-2013],
Composition, C-print on aluminum / C-Print auf Aluminium.

A heroism of knowing your shit. The sheer pleasure of her work is also the pleasure of allowing Shahbazi to take you by the hand, of succumbing to her sense of cool exactitude.

Exactitude, as it happens, comes close to *ab-strahere* in etymological meaning. A cousin of the French *exiger*, *exactitude* stems from the Latin *exigere*, “to demand.” Which is close enough to *ab-strahere* because “carrying away” can equally be a way of “demanding”: In English jurisprudence, “unlawful abstraction” means “theft.” Both exactitude and abstraction, therefore, amount to aggressive demands placed upon a given object, whether said object is an audience, a figure, or the artist herself.

As Roland Barthes famously argued, exactitude is not a matter of realism as a given but of veracity as style.²⁾ Exactitude as tenor, not as referential precision. In Shahbazi’s case, the style at hand takes exactitude to ever more demanding levels. Even when

Shahbazi’s images betray faint traces of pop culture, special effects, and *bang bang vroom vroom*, it’s popular without the pop, affect beyond noise—perhaps even testimony beyond the heroism, and contemporary art without the routine atmospherics of loose ends and rough edges. In other words, it’s a rather restrained and reticent type of treat, bereft of unnecessary distractions. So although the delight of a Shahbazi show is downright visceral in intensity, it’s always exact, exacting, and insistently unruffled. An orgy of quiet composure. A pornography of the nerd.

1) See Wouter Davidts and Kim Paice, eds., *The Fall of the Studio: Artists at Work* (Amsterdam: Valiz, 2009).

2) This applies, according to Barthes, to all imagery except for press photos. See Roland Barthes, “The Photographic Message,” in *Image Music Text*, transl. Stephen Heath (London: Fontana Press, 1977), pp. 17–18.



SHIRANA SHAHBAZI, [KOMPOSITION-68-2013], Composition, C-print on aluminum / C-Print auf Aluminium.



SHIRANA SHAHBAZI, [KOMPOSITION-64-2013], Composition, C-print on aluminum / C-Print auf Aluminium.

TIRDAD ZOLGHADR

Exakt

In der zeitgenössischen Kunst gibt es Dinge, die sich nicht ohne Vorbehalt sagen lassen. Das Wort «Wirklichkeit» zum Beispiel darf man nur erwähnen, wenn man sofort einräumt, dass es so etwas natürlich nicht gibt. Es ist gestattet, über Geld und Preise zu reden, aber nur mit dem Nachsatz, dass «der Markt im Moment total verrückt ist». Weitere Begriffe, die einer solchen Relativierungspflicht unterliegen, sind *der Nahe Osten* oder *die Institutionskritik*. Die Einschränkungen kommen zumeist von denselben Leuten, die den Begriff überhaupt erst in Umlauf gebracht haben. Sie organisieren ein Gespräch mit Künstlern, mit dem einzigen Ziel, das Gesprächsthema kurz und klein zu reden.

In jüngster Zeit hat sich, wie mir scheint, die *Abstraktion* zu der nämlichen Kategorie gesellt. Es heisst, Abstraktion sei wieder salonfähig, jedoch nur, um von ihren Apologeten sogleich wieder als billiger Trick abgetan zu werden, als Schublade für Künstler, die nicht das Geringste gemeinsam haben. Abstraktion als falscher Freund, als irreführendes Homonym. Oder als «neuer Iran», ein exotisches Konstrukt, das wenig mehr erreicht als Künstler und Werk auf ein griffiges Kürzel zu reduzieren.

TIRDAD ZOLGHADR ist Autor und Kurator. Der Arbeitstitel seines dritten Romans lautet *Headbanger*.

Vielen dient die Abstraktion bloss als genehmes Argument dafür, dass recht betrachtet eigentlich alles postfigurativ ist. Da jedes Kulturprodukt eine ästhetische Reaktion auf die Welt darstellt, muss es notgedrungen einen gewissen Grad an Abstraktion aufweisen. Schön und gut, aber eine derart allgemein gehaltene Definition bringt im Endeffekt nichts.

Wie immer, wenn es um die Einordnung ihrer Werke geht, sind es die Künstler selbst, die am lautesten schreien. Und zwar so lange, bis jemand die Zauberworte spricht: «Dieses Werk entzieht sich jeder Kategorisierung» oder «Dieses Werk sprengt alle Grenzen».

Vier oder fünf schreiende Künstler dominieren den aktuellen Diskurs über die Abstraktion in der Kunstphotographie. In der Art, wie sie ihre Werke produzieren, präsentieren und kontextualisieren, bestehen durchaus Unterschiede. Aber ob sich diese Unterschiede konkret in ihren Werken niederschlagen, ist eine ganz andere Frage. Selbst auf das Risiko hin, dass man mich als faschistisches Warzenschwein beschimpfen wird, aber ich finde, der Begriff «Abstraktion» ist in diesem Diskurs gar nicht so fehl am Platz.

Wie auch immer, unser Testfall hier ist Shirana Shahbazi: Ihren KollegInnen nicht unähnlich, hat sie sich von der anfänglichen Figur-Hintergrund-

Komposition gelöst und eine eher theoretische Richtung eingeschlagen. Dies trotz der Tatsache, dass vom ersten Tag an nicht der eigentliche Bildinhalt, sondern die abstrakten Momente der Gegenständlichkeit (um nicht zu sagen der gegenständliche Drang der Abstraktion) sowie die mysteriöse DNA der formalen Entsprechungen zwischen einem Bild und dem nächsten im Mittelpunkt ihres Werks standen.

Ob es sich um Rosen oder Dreiecke, um Berggipfel oder Sechsecke handelt, einzelne Motive sitzen gestern wie heute schön im Bildrahmen, während von anderen chromatischen Landschaften nur ein perfekter Ausschnitt bleibt. Manche glänzen als exquisite Preziosen, andere sind in übergreifende Taxonomien eingebunden. Im Vergleich zu den Mosaik-Stilleben und Zeitlupen-Monochromien früherer Tage gehen Shahbazis neuere Arbeiten weitaus exakter auf spezifische materielle Zustände ein – sie halten einer mikropanoramischen Situation nach der anderen geduldig einen Spiegel vor.

Noch deutlicher zeigt sich der neue Ansatz in der Präsentation. Werke jüngerer Datums können sich in Zehnergruppen an einer einzigen Wand drängen – ein Blizzard von Variationen. Wobei nicht das, was zu sehen ist, variiert, sondern die Zeit, die man damit verbringt (je nachdem, wie lange man vor den Bildern steht, tauchen neue Variationen auf und andere verschwimmen unversehens miteinander).

Der kunsthistorische Kontext hat sich ebenfalls verändert. Wie von anderer Seite bereits angemerkt wurde, bezieht sich Shahbazi neustens auch auf die Frühzeit der Photographie – bis zurück auf die 1840er-Jahre und William Henry Fox Talbot –, die sich schon vor der Malerei mit der Abstraktion auseinandersetzte. Trotz aller methodischen und konzeptuellen Differenzen spuken zudem die grandiosen Geometrien Max Bills durch ihre Werke. Dem Schweizer Architekten, Designer und Künstler gelang (wie Shahbazi an einem guten Tag) eine Union des Erhabenen mit dem Didaktischen, des Reinen mit dem Pedantischen.

Man könnte diese Tendenz als architektonisch bezeichnen, da sie den Galerieraum akzentuiert, komplementiert und optimiert. Man fühlt sich an Gerhard Richters Glasfenster im Kölner Dom erinnert.

Wenn man dachte, es kann gar nicht mehr heiliger werden, bringt jemand eine auratische Note hinein, von der vorher niemand ahnte, dass sie fehlt.

Etymologisch kommt Abstraktion von lateinisch *abstrahere*, wegziehen, fortschleppen. Einige Künstler und Kuratoren haben daraus ein Wegziehen aus der Welt abgeleitet – Abstraktion als Abgeschiedenheit. In Shahbazis Praxis vollzieht sich in der Tat eine Verinnerlichung, ein Rückzug ins Atelier. Stadtlandschaften wichen zuerst Studioporträts und später üppigen Stilleben, lackierten Flächen aus Holz und Aluminium, Überblendungen von Schattenspielen und Farbgeometrien, flach, lasierend oder beides.

Man ist versucht, dies als mangelnde Abenteuerlust zu interpretieren, doch ich weiss nicht, ob das zutrifft. Zum einen war Shahbazi nie eine durch Minenfelder und Leprakolonien trampende Rucksacktouristin.

Zum anderen ist auch das Atelier ein Ort der Abenteuer, wo sich die vage Epistemologie der Kunstproduktion am klarsten entfalten kann, wo man durch Versuch und Irrtum, durch praktische Erkenntnisse und materialistische Mentalitäten, die typisch sind für Künstler im Allgemeinen und für zeitgenössische Photographen im Besonderen, Resultate erlangt. Überdies ist das Atelier der Ort, wo die Professionalisierung der Kunst mit der Heraufkunft postfordistischer Arbeitsbedingungen kollidiert. Kein Elfenbeinturm, sondern ein Schnittpunkt, wo geschlechtsspezifisches Multitasking, Büroverwaltung, Kontaktpflege und andere Prekaritäten zusammenfliessen.¹⁾

Wenn sich in Shahbazis Atelier eine fundamentale Neuorientierung vollzieht, dann eine jener Art, die Susan Sontag als «Heroismus des Sehens» bezeichnete – ein Heroismus, der anstatt des realen Produktionsprozesses mit der (heroischen) Rolle des Autors, die in das Werk einsickert, in Verbindung steht. Anders ausgedrückt, je weiter wir in Shahbazis Werkgeschichte zurückgehen, desto vehementer tritt die Kamera als (mehr oder weniger heroischer) Zeuge auf und verdeckt dadurch die Funktion des Ateliers, die erst in jüngster Zeit in ihrem Schaffen fassbar wird.

Viele werden an dieser Stelle einwenden: Was die Kamera bezeugte, war nicht die Welt, sondern *eine*

Welt, transformiert und gefiltert mittels strategischer Ästhetisierungen, Reflexivitäten von Genre und Medium und so weiter, und dass Shahbazis Kunst nie den geringsten Versuch unternahm, heroisch zu sein – sie ganz im Gegenteil ständig die, wenn ich so sagen darf, redaktionelle Funktion innerhalb der Konstruktion jedes Fensters in die Welt hervorhebt. Nichtsdestotrotz ist es weitaus effektiver, über den «Nahen Osten», die «Schweiz» oder «Russland» zu sprechen, als über Russland an sich. Insofern wir es uns dadurch einfacher machen (indem wir als Betrachter voraussetzen, dass jemand anderer uns das kritische Denken abgenommen hat), ist «Russland» eine unvergleichlich durchschlagskräftigere Idee als Russland je sein wird. Keine postauthentische Positur wird den Betrachter daran hindern, die als lesbar hingestellte Version Russlands freudig zu konsumieren.

Wenn es abgesehen von der Abstraktion je einen Dauerbrenner im Diskurs der Photographie gab, dann jenen der Melancholie der Repräsentation. Die Photographie gilt ewig als Monument ihres eigenen Unvermögens, die Wirklichkeit abzubilden. Noch in der heutigen Zeit, in der die Fiktion auf ständig neue Art und Weise übertrumpft wird – von Selfies bis zu Handy-Photoreportagen und darüber hinaus – bleibt die Diskussion in denselben alten Klischees von Wahrheit und Täuschung und deren Vorzügen und Tücken stecken.

Die Frage, ob die Abstraktion von Anfang an einen Platz in Shahbazis Œuvre hatte, ist weniger wichtig als die Tatsache, dass es sich um einen Begriff handelt – wie unbeholfen und unpassend er zum Teil auch sein mag –, der adäquat charakterisiert, wie die Künstlerin die Parameter des erwähnten Diskurses verschiebt. Man könnte sagen, dass sie sich von der Antinomie «Russland»/Russland abwendet und stattdessen Dreiecken, Sechsecken, Farbflächen und so weiter zuwendet. Aber man könnte mit ebenso gutem Recht sagen, dass sie den Diskurs verändert, indem sie ihn schlichtweg an sein Ende bringt.

Die Abstraktion sperrt sich gegen das Wort. Ein Vergleich unterschiedlicher Werkphasen zeigt, dass Shahbazis ältere Bilder wortreicher waren, erzähl-freudiger, zugänglicher, eigenwilliger, als wollten sie zu viel. Die neueren Arbeiten geben sich reserviert. Sie erklären nichts, sie beklagen sich nicht.

Mit anderen Worten, der Heroismus des Sehens bei Shahbazi hat im dokumentarischen Sinne des Begriffs merklich nachgelassen. Dennoch spielt die Autorin/Heldin in anderer Maske weiter. Gemeint ist das Selbstbewusstsein ihrer Bilder, die «Wall Power» im Auktionsjargon. Heroismus der Könnerschaft. Die Lust, die Shahbazis Werke stimulieren, ist auch die Lust des Betrachters, sich ganz in die Hand der Künstlerin zu begeben, sich rückhaltlos ihrer kühlen Exaktheit zu unterwerfen.

Ebendiese *Exaktheit* ist etymologisch mit *ab-strahere* verwandt. Eine Cousine des französischen *exiger*, stammt die *Exaktheit* vom lateinischen *ab-strahere* «fordern, heraustreiben» ab. Eine Forderung kann die Form eines Ent- oder Wegziehens annehmen. «Unrechtmässige Abstraktion» ist im englischen Recht ein Wort für Diebstahl. Sowohl Abstraktion als auch Exaktheit stellen einen hohen Anspruch an ein Objekt, an eine Darstellung oder an die Künstlerin selbst.

Wie Roland Barthes ausführte, ist Exaktheit oder «Objektivität» keine Frage des Realismus, sondern der Wahrhaftigkeit als Stil.²⁾ Exaktheit als Grundhaltung, nicht als referenzielle Präzision. In Shahbazis Fall wird die Exaktheit des Stils laufend gesteigert. Selbst wenn in ihren Bildern Spuren der Populärkultur eingeschlossen sind, Spezialeffekte und bang bang vroom vroom, bleiben sie populär ohne Pop, Affekt, der sich nicht vom Lärm übertönen lässt – ja vielleicht sogar Zeugnis jenseits des Heroismus und zeitgenössische Kunst ohne den üblichen Hokuspokus aus offenen Enden und ungeschliffenen Kanten. Ein verhaltener, unaufdringlicher Genuss, frei von unnötigen Ablenkungen. Jede Shahbazi-Ausstellung ist trotz ihrer viszeralen Intensität exakt, herausfordernd und betont gelassen. Eine Orgie beherrschter Ruhe. Eine Pornografie für Tüftler.

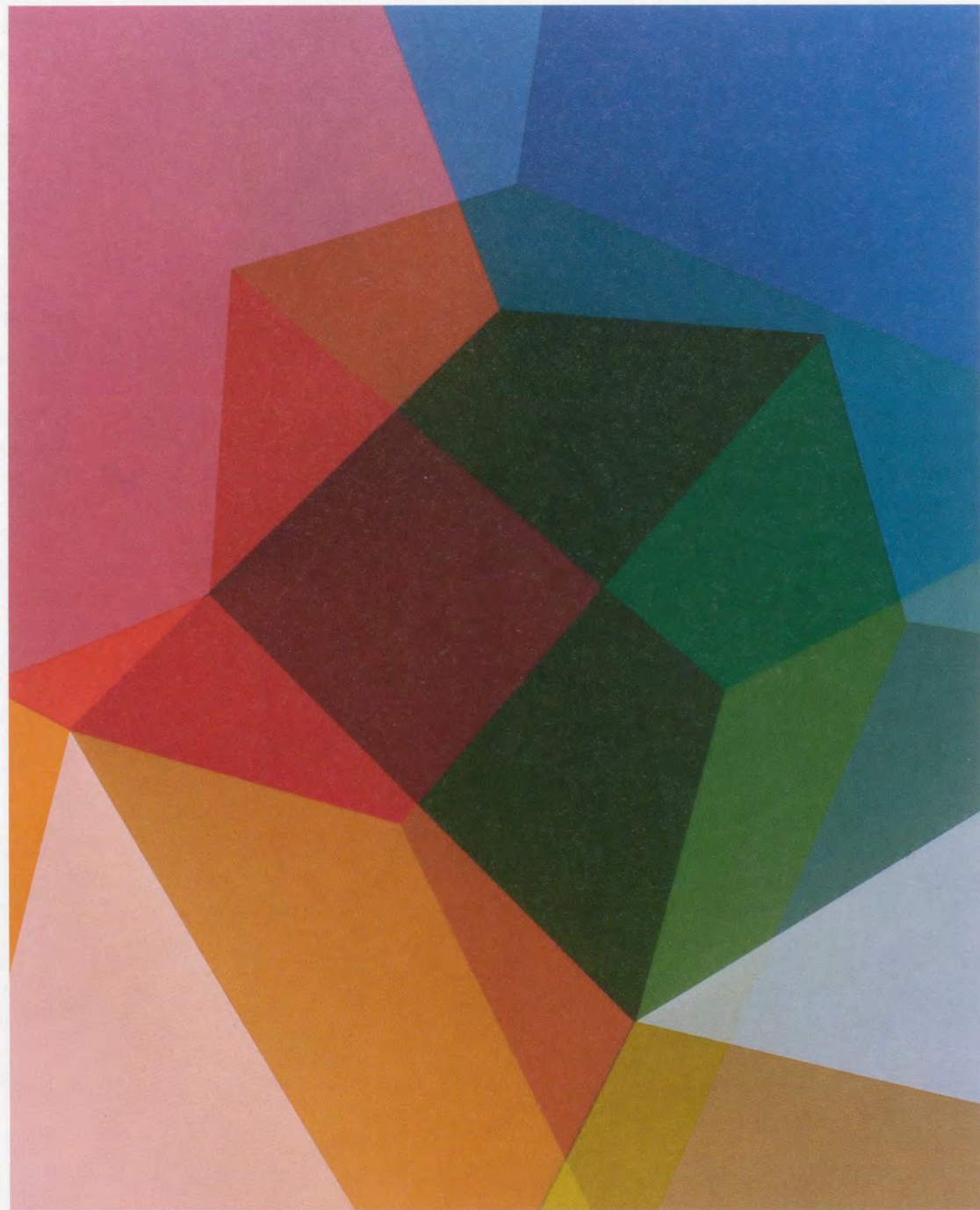
(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Vgl. *The Fall of the Studio: Artists at Work*, hrsg. von Wouter Davidts und Kim Paice, Valiz, Amsterdam 2009.

2) Dies gilt laut Barthes für alle Bilder ausser Pressefotos. Vgl. Roland Barthes, «Die Fotografie als Botschaft», in *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Kritische Essays III, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt/M. 1990, S. 13–14.



SHIRANA SHAHBAZI, [KOMPOSITION-87-2012], Composition, C-print on aluminum / C-Print auf Aluminium.



SHIRANA SHAHBAZI, [KOMPOSITION-46-2012], *Composition*, C-print on aluminum / C-Print auf Aluminium.



SHIRANA SHAHBAZI, [NURI-04-2005], *gelatin silver print on aluminum* / Silbergelatine-Abzug auf Aluminium.