

137

Camera Austria

2017

INTERNATIONAL

A/D/LUX

16,- €

CH

18,- sFr

Aurélien Froment
Sumesh Sharma
Erin Shirreff
Susanne Holschbach
Christian Kosmas Mayer
Benjamin Hirte
Haris Epaminonda
Aurélie Verdier



III. Templo de JAIN (Ellora)

4 192310 616005 0 0 1 37

Die Arbeit der kanadischen Künstlerin Erin Shirreff bewegt sich zwischen Bildhauerei, Fotografie und kinematischer Installation. So erstellt Shirreff Skulpturen und Assemblagen aus Gips und Metall, die in ihrer geometrischen Formensprache und Sprödigkeit die Ästhetik des Modernismus und des Minimalismus aufrufen. Sie fotografiert eigens dafür hergestellte Objekte und verarbeitet fotografische Abbildungen skulpturaler Werke. Sie konstruiert aus Einzelaufnahmen Bewegtbilder, die man als *Duration Pieces* beschreiben könnte. Dabei ist das *Bewegen zwischen* diesen künstlerischen Medien der entscheidende Zug ihrer auf komplexen Transformationsprozessen beruhenden Arbeitsweise, die unsere Rezeptionserfahrungen zugleich reflektiert und herausfordert. Der Fotografie kommt in dieser Konstellation die Rolle einer Mediatorin zu, sie ist nicht nur eine Ausdrucksform unter anderen, sondern auch Gelenkstelle zwischen den perzeptiven Registern von Zwei- und Dreidimensionalität, Räumlichkeit und Zeitlichkeit, Immersion und Theatralität.

Shirreff, die an der Yale University School of Art mit einem MFA in »Sculpture« abgeschlossen hat und sich nach wie vor in erster Linie als Bildhauerin begreift,¹ setzt in ihren fotografischen (und einem Teil ihrer filmischen) Arbeiten bei der zweidimensionalen Abbildung von Skulpturen an, die auch unsere Wahrnehmung des Kanons bildhauerischer Werke der jüngeren Vergangenheit weitestgehend bestimmt. Das Verhältnis von Skulptur und ihrer fotografischen Abbildung ist ein sehr spezifisches: Anders als die Reproduktionen von Gemälden oder Grafiken, die zwar keine exakte Kopie sind, zumindest aber eine mehr oder weniger gute Annäherung an das Original versprechen, ist die Fotografie eines dreidimensionalen Objekts immer schon Inszenierung, immer schon Interpretation. Bereits William Henry Fox Talbot spricht in *The Pencil of Nature* von einer unendlichen Variierbarkeit in der Abbildung von »Statuen, Büsten und andere[n] Werken der Skulptur« durch ihre jeweilige Beleuchtung und Entfernung zur Kamera, welche die »Wirkung sehr unterschiedlich ausfallen lassen«², und zeigt als Beleg eine »Büste des Patroklus« in zwei unterschiedlichen Ansichten. KunsthistorikerInnen diskutieren bald, welche Ansicht für die Dokumentation einer Plastik die angemessenste ist. Mit seinen Chiaroscuro-Inszenierungen des »Denkers« oder der Balzac-Statue erweist Edward Steichen Ende des 19. Jahrhunderts dem Bildhauer Auguste Rodin nicht nur seine Reverenz, sondern stellt sich als »Schöpfer« der Fotografien mit diesem auf gleiche Ebene. So ist es ein konsequenter Schritt, dass Bildhauer wie Medardo Rosso, dessen Wachs-skulptur »Madame X« (1869) Shirreff 2013 eine filmische Komposition gewidmet hat, oder Constantin Brâncuși schließlich selbst zu Fotografen wurden und damit nicht nur die bildliche Interpretation ihrer plastischen Arbeiten kontrollierten, sondern diese als Material in eigenständige fotografische Werke eingehen ließen.³

Auch Shirreff verwendet für einige ihrer fotografischen Serien selbst hergestellte Objekte, die jedoch außerhalb der fotografischen keine Existenz als Werk erhalten. Auf den schwarzweißen Fotografien der Serie »Stills« (2016), die im Herbst 2016 im Rahmen der Einzelausstellung »Halves and Wholes« in der Kunsthalle Basel gezeigt wurden,⁴ sind geometrische, zum Teil mit Grafit geschwärzte Körper aus Gips wie Requisiten auf einer Bühne arrangiert. Dramatisch beleuchtet rufen sie Assoziationen zu Stilleben von

Translated by Dawn Michelle d'Atri

The work of the Canadian artist Erin Shirreff navigates between sculpture, photography, and cinematic installation. Shirreff creates, for instance, sculptures and assemblages from plaster and metal that evoke the aesthetics of modernism and minimalism through their geometric language of form and their brittleness. She photographs objects produced especially for this purpose and prepares photographic renderings of sculptural works. She constructs moving images from single exposures, which can be described as *duration pieces*. The act of *moving between* these artistic mediums is the decisive stroke in her working approach, which is based on complex processes of transformation; it both reflects on and challenges our receptive experiences. In this constellation, the photograph is assigned the role of mediator. It is not just one of many forms of expression, but also a hinge between the perceptive indices of two- and three-dimensionality, spatiality, and temporality, immersion and theatricality.

Shirreff, who earned her MFA in sculpture at Yale University School of Art and still continues to see herself mainly as a sculptor,¹ takes the two-dimensional rendering of sculpture as her point of departure in her photographic (and some of her filmic) artwork, which is largely determinative for our perception of the canon of recent sculptural work. The relationship between sculpture and her photographic renderings is highly specific: in contrast to the reproduction of paintings or graphic works, which may not be an exact copy but still promises to approximate the original with precision for the most part, the photograph of a three-dimensional object is always staged, is already an interpretation. In *The Pencil of Nature*, William Henry Fox Talbot spoke of an infinite variability in representing "statues, busts, and other specimens of sculpture" through their lighting and distance from the camera respectively, which "are susceptible of an almost unlimited variety"², and he evidenced this with a "Bust of Patroclus" from two different perspectives. Art historians would soon discuss which view is most appropriate for the documentation of a sculpture. And Edward Steichen, with his chiaroscuro stagings of the "Thinker" or the Balzac statue, was paying his respects to the sculptor Auguste Rodin in the late nineteenth century, but he was also placing himself on the same level as the "maker" of the photographs. So it is a resolute step that sculptors like Medardo Rosso, whose wax sculpture "Madame X" (1869) was the subject of a filmic composition by Shirreff in 2013, or Constantin Brâncuși ultimately became photographers themselves. This allowed them not only to control the visual interpretation of their sculptural pieces, but also to integrate them as material into the independent photographic works.³

For some of her photographic series, Shirreff also uses self-crafted objects which, however, are not lent any kind of existence as artwork beyond the photographic. In the black-and-white photographs from the series "Stills" (2016), shown in fall 2016 as part of the solo exhibition "Halves and Wholes" at the Kunsthalle Basel,⁴ geometric bodies made of plaster, pigmented with graphite, are arranged like props on a stage. Dramatically illuminated, they give rise to associations with still lifes by Morandi, but even more so with modernist product photography. The series "Knives" and "Shivs" (both 2008) summon through release and monumentalization another kind of object photography whose effects Walter Benjamin characterized as an

emergence of the “optical unconscious”. Yet here the amplification does not reveal the structural similarity between architectural and botanical forms, but rather stages, in an almost tangible way, the material of the objects, the clay or modelling substance, and the act of its production, the modelling by hand, thereby thwarting the first impression of an archaeological documentation of prehistoric weapon parts. Both series demonstrate what Michel Frizot has called “the photographic life of things”. In his essay by the same name, Frizot argues that photography has radically changed our relationship to things, and he describes how real things become *photographic* things through operations of illumination, liberation, and exclusion; and thus a “new ‘state of things’, a new way of being a thing”⁵ has emerged—a perspective that accords equal phenomenological status to photographic and real things, thus annulling the hierarchy between “original” and “copy”.

Reference to an actual model is sidelined in series like “Signature” (2010), “Signatures” (2011), “A.P.” (2012–14), “Monograph” (2011–14), and “Relief” (2015–ongoing), yet at the same time the photographs themselves take on a sculptural quality. The technique employed by Shirreff in these work groups is equally constructive and destructive: montages, each featuring two photographs, evoke an overall picture of planar-sculptural forms, only to undermine this in the same moment. Therefore, such disparate parts connect to become physically “impossible” sculptures; various views of what appear to be one and the same model are combined in an “illogical” way. Juxtaposed “pages” have different sizes and/or do not fit together perfectly; sequences suggest interdependencies that are only fragmentarily redeemed, if at all. As a beholder, one is tempted to revise apparent inconsistencies in the imagination, such as “correctly” recomposing fragments in one’s mind. Indeed, the five- or six-part sequences in the work group “Monograph” give the impression of being signatures that only need to be correctly bound in order to unite the partial views as meaningful formations; at the same time, it is clear that this attempt is bound to fail. The series explore, each in a different way, the tension between surface and spatiality, between parts and the (absent) whole—what also connects them is the reference to the book as a vital medium of rendering and thus of our reception of sculptural work. Shirreff found ideas for her models made of cardboard, plaster, or foamcore in purchased anthologies and gallery catalogues about sculptors from the 1950s and 60s. As Shirreff noted in a conversation with Jenifer Papararo: “It was incredible leafing through these books looking at these massive works, often made by artists no one talks about anymore, the whole point of their efforts—to work on the viewer’s body through scale and materiality—now translated into a yelling, black-and-white print in a dog-eared book.”⁶ However, Shirreff’s transformations of these transformations do not aim for a recovery of a lost, auratic view but rather address the book as an autonomous experiential space. Its actual spatiality is examined by Shirreff in the form of kinks and bulges that suggest the folding of signatures or the opening of a book. As such, the montages themselves again become three-dimensional, at least in “Relief”. Due to their portrait format, this group of works, which was initiated in 2015, once again departs from the book association and, in contrast, fosters resonance with the sculptural series “Drop” (2013–15), where Shirreff works with steel sheets that are reminiscent of enlarged remnants of paper cutouts and are propped against the wall in layers or hung up on a pole. The “Drops”, in turn, interact with Shirreff’s large-format cyanotype photograms, where paper cutouts and studio objects have left superimposed traces in different gradations of brightness on the photosensitive muslin fabric, depending on the length of exposure.

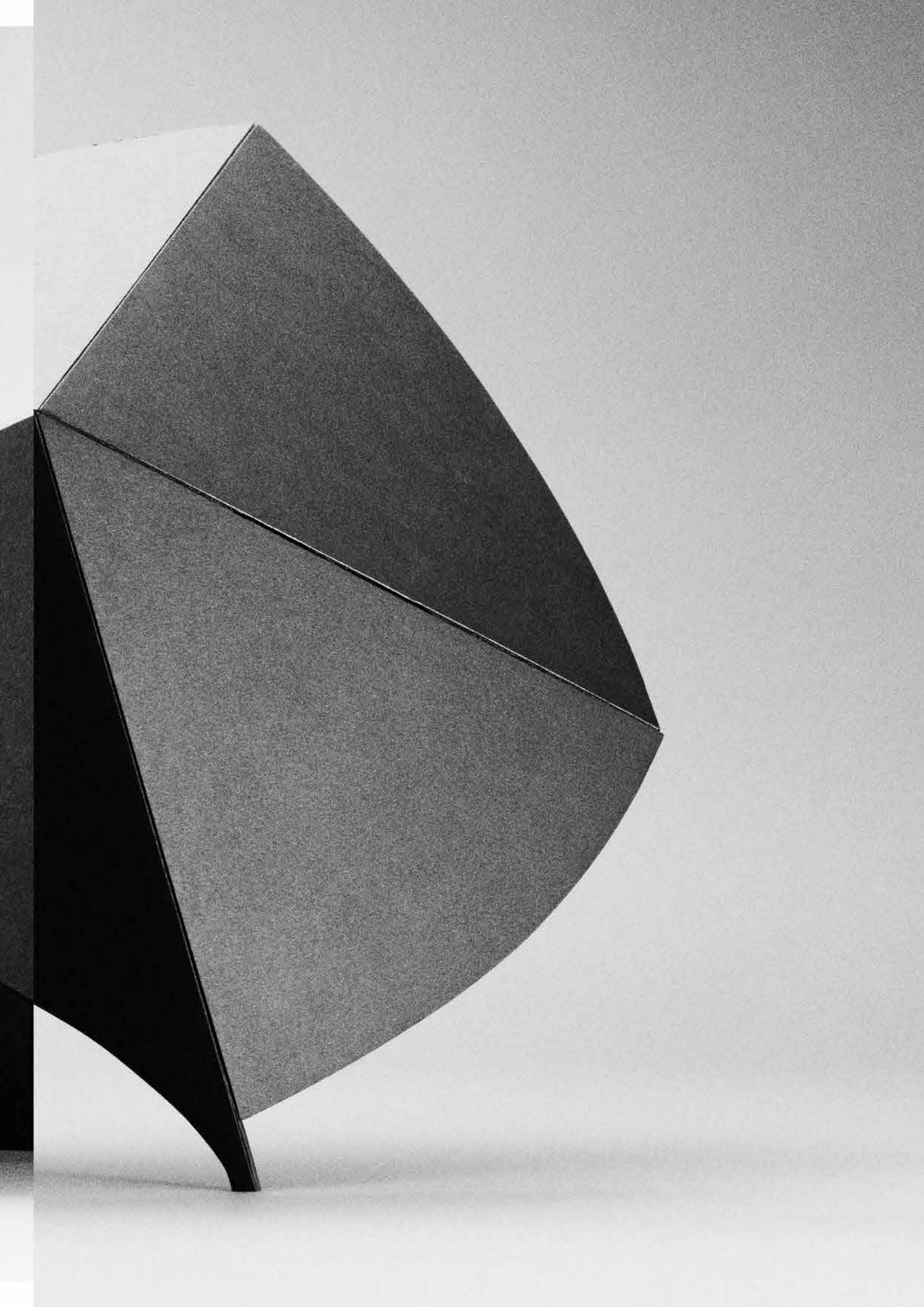
Another course of Shirreff’s transformation processes leads from inactive to moving images. With the exception of the 16mm films “Sculpture Park (Tony Smith)” (2006) and “Sculpture Park, Tony Smith, Die” (2007), where the transformation ran analogously to the photographic works involving model-based photographic reproduction, Shirreff works directly with the image. She makes no distinction between masterworks of art photography and reproductions from tourist brochures, between her own photos and

Morandi, mehr noch aber zur Produktfotografie der Moderne auf. In den Serien »Knives« und »Shivs« (beide 2008) wird mit der Freistellung und Monumentalisierung eine weitere Spielart der Objektfotografie zitiert, deren Wirkung Walter Benjamin als Hervortreten eines »optisch Unbewussten« charakterisiert hat. Hier bringt die Vergrößerung allerdings nicht die Strukturähnlichkeit von architektonischen und pflanzlichen Formen zum Vorschein, sondern setzt in fast greifbarer Weise das Material der Gegenstände, Ton beziehungsweise Knetmasse, und den Akt ihrer Herstellung, das Modellieren per Hand, in Szene und durchkreuzt so den ersten Eindruck einer archäologischen Dokumentation prähistorischer Waffenteile. Beide Serien veranschaulichen das, was der Fotohistoriker Michel Frizot als das »fotografische Leben der Dinge« bezeichnet hat. In dem gleichnamigen Aufsatz vertritt Frizot die These, dass die Fotografie unseren Bezug zu den Dingen radikal verändert habe, und er beschreibt, wie aus realen Dingen durch die Operationen des Erhellens, Herauslösens und Ausschließens *fotografische* Dinge werden und damit ein »neue[r] ›Stand der Dinge‹, eine neue Weise Ding zu sein«⁵ hervorgetreten sei – eine Sichtweise, die fotografischen und realen Dingen phänomenologische Gleichrangigkeit zugesteht und so auch die Hierarchie zwischen »Original« und »Abbild« aushebelt.

Die Referenz auf ein tatsächliches Modell tritt in Serien wie »Signature« (2010), »Signatures« (2011), »A.P.« (2012–2014), »Monograph« (2011–2014) und »Relief« (seit 2015) in den Hintergrund, im selben Zuge gewinnen die Fotografien selbst skulpturale Qualität. Shirreffs Verfahren bei diesen Werkgruppen ist konstruktiv und dekonstruktiv zugleich: In Montagen von jeweils zwei Fotografien wird ein Gesamtbild flächig-skulpturaler Formen evokiert, nur um dieses im gleichen Moment zu unterwandern. So verbinden sich disparate Teile zu physikalisch »unmöglichen« Skulpturen, es werden verschiedene Ansichten scheinbar ein- und desselben Modells »unlogisch« kombiniert. Gegeneinandergesetzte »Seiten« sind unterschiedlich groß und/oder nicht passgenau zusammengesetzt; Sequenzen suggerieren Zusammenhänge, die sie nur bruchstückhaft oder gar nicht einlösen. Als BetrachterIn man versucht, die vermeintlichen Inkonsistenzen imaginär zu bereinigen, etwa Fragmente in der Vorstellung »richtig« zusammenzusetzen. So vermitteln die fünf- oder sechsteiligen Sequenzen der Werkgruppe »Monograph« den Eindruck von Druckbögen (im englischen »signatures«), die nur richtig gebunden werden müssten, um die Teilansichten zu sinnvollen Gebilden zusammenzuführen; zugleich ist klar, dass dieser Versuch zum Scheitern verurteilt ist. Die Serien untersuchen in jeweils unterschiedlicher Weise die Spannung zwischen Fläche und Räumlichkeit, zwischen Teilen und (abwesendem) Ganzen – was sie zudem verbindet, ist die Referenz auf das Buch als ein zentrales Medium der Abbildung und somit unserer Rezeption bildhauerischer Werke. Anregungen für ihre Modelle aus Karton, Gips oder Leichtschumpappe hat Shirreff in zusammengekauften Anthologien und Galerie-Katalogen über Bildhauer der 1950er und 1960er Jahre gefunden. »Es war unglaublich«, so Shirreff in einem Gespräch mit Jenifer Papararo, »durch diese Bände zu blättern und diese ganzen massigen Arbeiten zum Teil völlig in Vergessenheit geratener KünstlerInnen anzuschauen, deren gesamtes Bestreben darauf gerichtet war, über Größe und Materialität auf den Körper der BetrachterInnen einzuwirken, und die sich nun verwandelt hatten in vergilbende, schwarzweiße Drucke in eselsohrigen Büchern.«⁶ Shirreffs Transformationen dieser Transformationen zielen jedoch nicht auf die Wiedergewinnung einer verlorenen, auratischen Anschauung, sondern adressieren das Buch als einen eigenständigen Erfahrungsraum. Dessen tatsächliche Räumlichkeit untersucht Shirreff in Form von Knicken und Aufwölbungen, die das Falten von Druckbögen oder das Aufschlagen eines Buches suggerieren. Die Montagen werden so selbst wieder dreidimensional, zumindest zum »Relief«. Durch ihr Hochformat entfernt sich diese 2015 begonnene Werkgruppe wieder von der Buchassoziation und eröffnet dagegen Resonanzen zur skulpturalen Serie »Drop« (2013–2015), in der Shirreff mit Stahlblechformen arbeitet, die an vergrößerte Reste von Papierzuschnitten erinnern



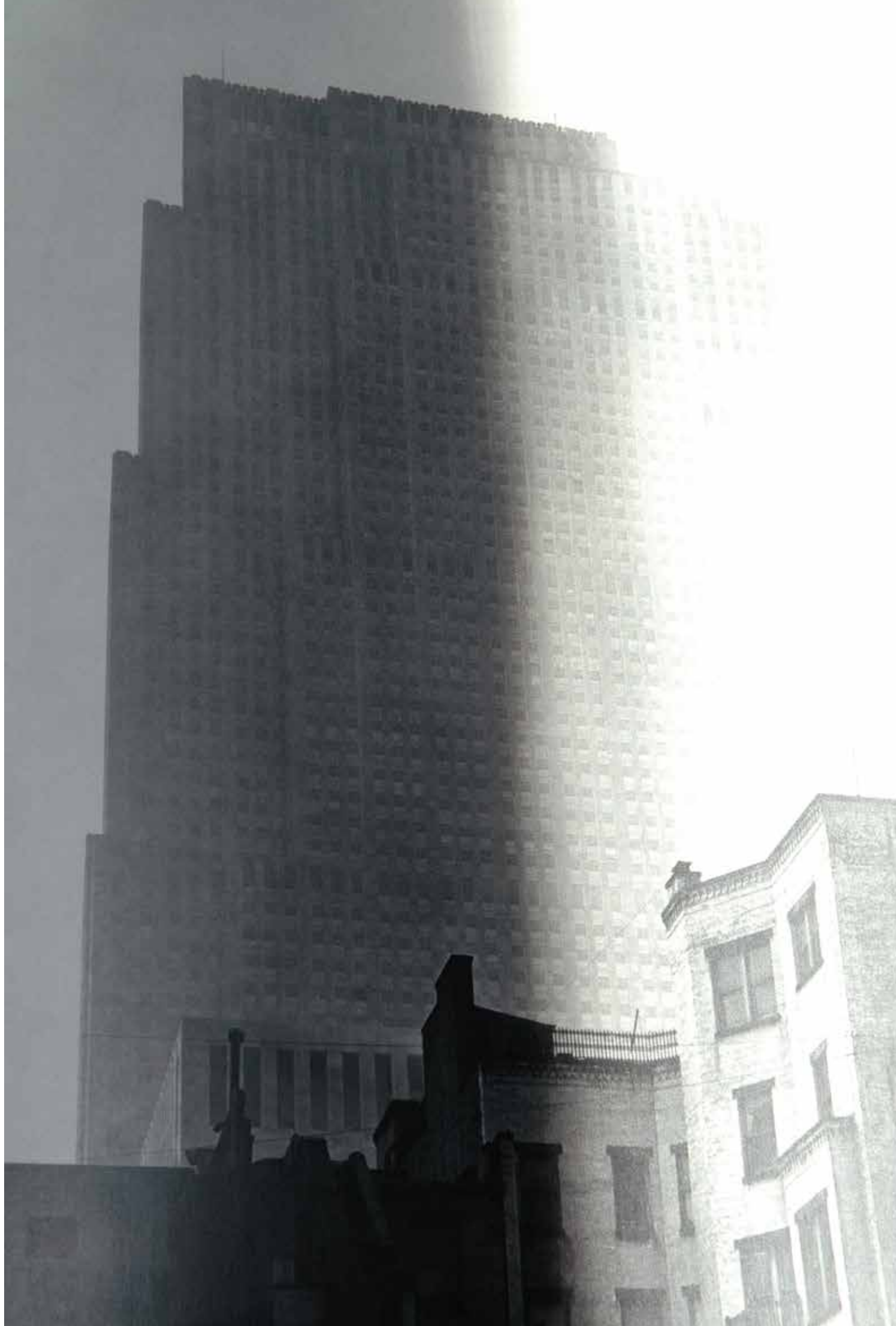














und die geschichtet an die Wand gelehnt oder aufgehängt werden. Die »Drops« interagieren wiederum mit Shirreffs großformatigen Fotogrammen im Verfahren der Cyanotypie, bei denen Papierabschnitte und Ateliergegenstände auf fotosensiblen Musselin-Stoff je nach der Zeit ihrer Belichtung sich überlagernde Spuren in unterschiedlichen Helligkeitsstufen hinterlassen haben.

Eine andere Linie Shirreff'scher Verwandlungsprozesse führt von stillen zu bewegten Bildern. Mit Ausnahme der 16mm-Filme »Sculpture Park (Tony Smith)« von 2006 und »Sculpture Park, Tony Smith, Die« (2007), bei denen die Transformation analog zu den Fotoarbeiten von einer fotografischen Reproduktion über ein Modell verlief, arbeitet Shirreff direkt am Bild. Dabei macht sie keinen Unterschied zwischen kunstfotografischen Meisterwerken oder Reproduktionen aus Touristikbroschüren, eigenen Fotos oder Abbildungen aus Büchern, zwischen Ansichten von Landschaften, Cityscapes oder Skulpturen. Die Verfahrensweise ähnelt sich: Einzelne Fotografien werden in langwierigen Versuchsreihen unterschiedlich be- oder auch hinterleuchtet und in digitaler Postproduktion zu einem Film komponiert. Die Effekte dieser Bearbeitung fallen unterschiedlich aus: Wandern etwa in »Ansel Adams, RCA Building, circa 1940« (2009) unerklärliche Schattenstreifen im Zeitraster über das monumentale Hochhaus, das im nächsten Moment von einer Überbelichtung gänzlich verschluckt wird, verändern die Wolkenkratzer in »UN 2010« (2010) kaum merklich ihr Volumen und ihre Farbigkeit, bevor auch hier ein dramatischer Wechsel der Beleuchtung den Effekt als Effekt ausstellt. Ein besonders eindringliches Erlebnis des Umschlagens von Immersion in Reflexion – wobei Reflexion hier sowohl im Sinne eines Bewusstseinsprozesses als auch eines Oberflächeneffekts zu verstehen ist – vermittelt die Installation »Concrete Buildings« (2013 – 2016), eine Zweikanal-Projektion bestehend aus Loops von jeweils 73 beziehungsweise 46 Minuten Länge. Die Filme, die in der Baseler Ausstellung in weitem Abstand einander schräg gegenüberstehend projiziert wurden, versetzen die BetrachterInnen in die texanische Steppenlandschaft von Marfa, an den magischen Ort also, den Donald Judd in den 1970er Jahren zu einem permanenten Präsentationsraum seiner Werke und der seiner Künstlerfreunde entwickelte. Während einer Künstlerresidenz in Marfa weckten zwei Gebäude, die verlassen im Areal standen, Shirreffs Aufmerksamkeit. Donald Judd hatte sie in den 1980er Jahren als Teil eines größeren Gebäudekomplexes für weitere Ausstellungen konzipiert, welcher jedoch wegen baulicher Probleme nicht realisiert werden konnte. Shirreff fertigte zahlreiche Fotografien und einige Videos von den dysfunktionalen Baukörpern an, die dann später als Ausgangspunkt für weitere Bearbeitungen dienten. Wir sehen in räumlicher Ansicht jeweils ein schlichtes Gebäude mit Tunneldach, eines davon in scheinbar noch unfertigem Zustand mit herausragenden Armierungen. Wir können beobachten, wie sich das Gebäude aus der Dunkelheit schält, wie Schatten wandern und dem Betonkörper Volumen verleihen. Unmerklich modelliert das Licht auch die Landschaft, das Gras im Vordergrund gewinnt an Details, ein Felsen erscheint am Horizont und verschwindet wieder im Dunst. Die Illusion des unmittelbaren Blicks in eine Landschaft im Wechsel der Tageszeiten und Witterungsverhältnisse – von hellem Mittagslicht, das Landschaft und Architektur einebnet, bis zur gewittrigen Atmosphäre, die alles überscharf erscheinen lässt – wird lange Zeit aufrechterhalten, bis schließlich unvermittelt Lichtreflexe wie irrlichternde Sonnen auf das Gebäude fallen und den Blick auf den Screen, in diesem Fall eine offensichtlich papierne Oberfläche, lenken, bevor wir wieder in das Bild eintauchen können. Ein Gefühl des Unheimlichen lässt einen dann aber nicht mehr los, angesichts von Immersionseffekten, die unsere Wahrnehmung wider besseren Wissens täuschen und den Grad zwischen Simulation und Dokumentation sehr schmal werden lassen.

Bei mir weckt »Concrete Buildings« zwei sehr unterschiedliche Resonanzen. Die Erfahrung von Veränderlichkeit und Dauer, die über die statische Einstellung auf eine Landschaft vermittelt wird, erinnert mich an Filme von James Benning. Zugleich lässt Shirreffs Verfahren an ein vorfilmisches Beispiel visueller Unterhaltung denken: das Diorama von Louis Daguerre, das man sich als eine Art von

illustrations from books, between views of landscapes, cityscapes, and sculptures. The procedure is similar: individual photographs are illuminated or backlit in lengthy test series in different ways and then constellated as a film through digital postproduction. The effects of this processing vary: while in "Ansel Adams, RCA Building, circa 1940" (2009) unexplainable streaks of shadow drift in time lapse across the monumental high-rise, which in the next instant totally drowns in overexposure, the skyscrapers in "UN 2010" (2010) hardly change volume or colour before here, too, a dramatic shift in lighting presents the effect as an effect. An especially vivid experience of flipping from immersion to reflection – whereby reflection here is to be understood in the sense of both an awareness process and a surface effect – is conveyed by the installation "Concrete Buildings" (2013–16), a two-channel projection consisting of loops ranging from seventy-three to forty-six minutes in length. The films, which, in the Basel exhibition, were projected cater-corner from each other and far apart, transpose the viewers into the Texas steppe landscape of Marfa, so into the magical place that, in the 1970s, Donald Judd turned into a permanent presentation space for his work and that of his artist friends. Shirreff, during her artist-in-residency in Marfa, noticed two deserted buildings in the area. Donald Judd had designed them in the 1980s as part of a larger complex of buildings dedicated to further exhibitions, but due to structural problems they could not be finished. Shirreff made numerous photographs and several videos of the dysfunctional structures, which were later to serve as a point of departure for other work. From a spatial perspective, we see in each a plain building with a tunnel roof. One of the buildings depicted is obviously in an unfinished state with projecting reinforcements. We can see how the building is prying its way out of darkness, how the shadows shift and give the concrete structures volume. Imperceptively, the light also moulds the landscape; the grass in the foreground is lent more detail, while a crag appears on the horizon before disappearing again into the mist. The illusion of the immediate gaze towards a landscape immersed in fluctuating times of day and weather conditions is long maintained – from bright noonday light that levels both landscape and architecture to a thundery atmosphere that makes everything seem overly sharp – until bright reflections like flitting sunlight directly hit the building and channel the gaze to the screen, in this case to what is obviously a paper surface, before we can delve back into the image. But an uncanny feeling lingers due to the immersion effects that deceive our perception against our better judgement and allow the line between simulation and documentation to become very fine.

"Concrete Buildings" awakens in me two very different reactions. The experience of mutability and permanence, conveyed here through the static camera angle trained at a landscape, reminds me of films by James Benning. At the same time, Shirreff's technique is reminiscent of an example of visual entertainment from the era before film: Louis Daguerre's diorama, which one must envision as a kind of stage show where a painting was performatively animated through the targeted use of light. In any case, the reception of Shirreff's moving images plays out in a charged field between the exertions involved in watching an experimental film and the passive surrender to visual special effects. And even when digitality, with its hybrid constellations between film and photography, discreetly operates in the background, it is not least our everyday experiences with digital media that represent a horizon of experimental artistic situations, especially the computer screen or the smartphone display as the place where we consume all kinds of images, one after another or all at the same time. It is here that the boundaries between film and photography blur and that we are only occasionally uprooted from the mode of supposed transparency, for instance when unfavourable lighting conditions make us aware of the screens themselves: as a disruption.⁷

In her hybrid constellations between sculpture, photography, and film, Shirreff employs disruptions of referentiality – be it in relation to clarity of form or medialities, materials, or practices – in aesthetic experiences of their own right. Their appropriations no longer have anything to do with the postmodern questioning of authorship.

And the collapse of the discrepancy between artistic genres, between original and copy, authenticity and simulation, presence and absence, seem obsolete as a horizon of problems related to artistic gestures. Yet in the echoes of melancholy, which we find in the historical references, in the seizing of analogue photographic techniques or the remediatization of paper against the backdrop of the dominance of the electronic screen, a sense of loss blossoms, like the shadow that enveils the pictures.

- 1 See Erin Shirreff in conversation with Jenifer Pappararo: "I guess I think of myself as a sculptor because things and our relationship to them are so primary to my work." Published in *Erin Shirreff*, the catalogue accompanying the exhibition "Available Light", Carleton University Art Gallery (Ottawa, 2013), p. 64.
- 2 William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature* (London, 1844), pp. 23–24.
- 3 On this, see the chapter "Der fotografische Raum" in the catalogue accompanying the exhibition *Raum: Orte der Kunst*, edited by Matthias Flügge, Robert Kudielka, and Angela Lammert for the Akademie der Künste, Berlin, published by Verlag für moderne Kunst, Nuremberg, 2007, pp. 105–29.
- 4 On this, see Moritz Scheper in *Camera Austria International*, No. 136 (2016), p. 65.
- 5 Michel Frizot, "The Photographic Life of Things", in Thomas Seeling and Urs Stahel (eds.) *The Ecstasy of Things: From the Functional Object to the Fetish in 20th Century Photographs*, ex. cat. Fotomuseum Winterthur, (Göttingen: Steidl, 2005).
- 6 *Erin Shirreff*, p. 67.
- 7 A digital project called "Shadow, Glare", which Shirreff was commissioned to develop for *Triple Canopy*, played with this effect of disruption. See *Erin Shirreff*, p. 65.

Bühnenschau vorstellen muss, in der ein durch gesteuerten Licht-einfall animiertes Gemälde zur Aufführung gebracht wurde. Jedenfalls spielt sich die Rezeption von Shirreffs Bewegtbildern in einem Spannungsfeld zwischen den Anstrengungen beim Anschauen eines experimentellen Films und der passiven Hingabe an visuelle Spezialeffekte ab. Und auch wenn die Digitalität in ihren hybriden Konstellationen zwischen Film und Fotografie dezent im Hintergrund operiert, stellen nicht zuletzt unsere Alltagserfahrungen mit digitalen Medien einen Horizont ihrer künstlerischen Versuchsanordnungen dar, allen voran der Computerscreen oder das Smartphone-Display als der Ort, an dem wir Bilder aller Art hintereinander weg oder gleichzeitig konsumieren, an dem die Grenzen zwischen Film und Fotografie verschwimmen und wir aus dem Modus vermeintlicher Transparenz nur gelegentlich herausgerissen werden, wenn etwa ungünstige Lichtverhältnisse uns der Bildschirme selbst gewahr werden lassen: als eine Störung.⁷

In ihren hybriden Konstellationen zwischen Skulptur, Fotografie und Film wendet Shirreff Störungen der Referenzialität – sei es in Bezug auf eine Eindeutigkeit von Formen oder Medialitäten, Materialien oder Verfahrensweisen – in ästhetische Erfahrungen eigenen Rechts. Ihre Aneignungen haben nichts mehr zu tun mit der postmodernen Infragestellung von Autorenschaft; auch das Kollabieren der Differenz zwischen künstlerischen Genres, zwischen Original und Kopie, Authentizität und Simulation, Anwesenheit und Abwesenheit erscheint als Problemhorizont künstlerischer Gesten obsolet. In den Anklängen von Melancholie, die man in den historischen Referenzen, dem Aufgreifen analoger fotografischer Techniken oder der Re-Mediatisierung des Papiers vor dem Hintergrund der Dominanz des elektronischen Screens verspürt, scheint jedoch ein Verlust auf, wie der Schatten, der sich über die Bilder legt.

- 1 Vgl. Erin Shirreff im Gespräch mit Jenifer Pappararo: »I guess I think of myself as a sculptor because things and our relationship to them are so primary to my work«, in: *Erin Shirreff*, Kat. zur Ausstellung »Available Light«, Ottawa: Carleton University Art Gallery 2013, S. 64.
- 2 William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature* (Kommentar zu Tafel V: Büste des Patroklos), zit. n. Wolfgang Kemp, *Theorien der Fotografie I, 1839 – 1912*, München: Schirmer und Mosel Verlag 1980, S. 61.
- 3 Vgl. hierzu das Kapitel »Der fotografische Raum« in: Matthias Flügge, Robert Kudielka, Angela Lammert (Hg.), *Raum. Orte der Kunst*, Kat. Akademie der Künste, Berlin, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2007, S. 105–129.
- 4 Vgl. Moritz Scheper, in: *Camera Austria International*, Nr. 136/2016, S. 65.
- 5 Michel Frizot, »Das fotografische Leben der Dinge«, in: Thomas Seeling, Urs Stahel (Hg.) *Im Rausch der Dinge: Vom funktionalen Objekt zum Fetisch in Fotografien des 20. Jahrhunderts*, Kat. Fotomuseum Winterthur, Göttingen: Steidl 2004, S. 10–15, hier S. 10.
- 6 »It was incredible leafing through these books looking at these massive works, often made by artists no one talks about anymore, the whole point of their efforts—to work on the viewer's body through scale and materiality—now translated into a yellowing, black and white print in a dog eared book.« In: *Erin Shirreff*, a.a.O., S. 67.
- 7 Mit diesem Effekt der Störung spielt das digitale Projekt »Shadow, Glare«, das Shirreff 2010 im Auftrag für *Triple Canopy* entwickelt hat, vgl. *Erin Shirreff*, a.a.O., S. 65.

- ← Relief (no. 3), 2015. Archival pigment print, 185.7 × 114.9 × 15.2 cm.
- ← A.P. (no. 8), 2014. Archival pigment print, 86.4 × 116.8 cm.
- ← Stills from: *Concrete Buildings*, 2013–16. Two HD videos (colour, silent), 73', 46'.
- ← Pages (no. 15), 2014. Book pages, pins, 38 × 38 cm.
- ← Still from: Ansel Adams, RCA Building, circa 1940, 2009. HD video (colour, silent), 6'10".
- ← *Concrete Buildings*, 2013–16. Installation at Kunsthalle Basel, 2016.
- ← Monograph (no. 3), 2012. Five archival pigment prints, 94 × 123.2 × 6.4 cm each.
- ← Ansel Adams, RCA Building, circa 1940, 2009. Installation at tenpm, Copenhagen, 2015.