



HINTER
DEN
SPIEGELN

elisabeth schmiri

8 IN
TRANSIT



60 IN DISCOURSE
VERHANDLUNGEN



16 MUSEUMS:
WATCHERS



70 LICHTUNGEN
CLEARINGS



32 MASKEN & HÜLLEN
BLENDING & DRAPING

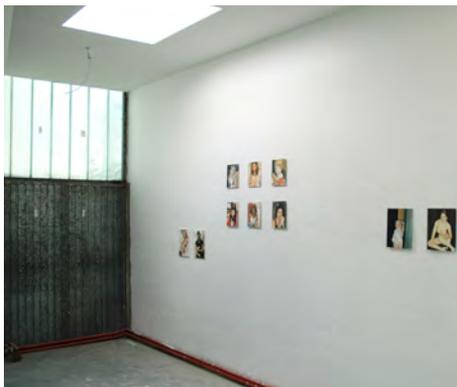


82 ROBIN



INDEX

90 GEWOHNTE HALTUNGEN
HABITUAL POSTURES



124

FROM THE DIGITAL IMAGE TO THE
PAINTING OR:
NOTES ON THE IMAGE IN THE AGE OF
MECHANICAL REPRODUCTION
Tilman Treusch

130

ELISABETH SCHMIRL
Brian Quirk

112

ALLE AUGEN AUF MIR
NEUE KLEINFORMATIGE MALEREIEN
VON ELISABETH SCHMIRL
Christina Penetsdorfer & Margit Zuckriegl

132

ELISABETH SCHMIRL
Brian Quirk

116

ALL EYES ON ME NEW SMALL-FORMAT
PAINTINGS BY ELISABETH SCHMIRL
Christina Penetsdorfer & Margit Zuckriegl

134

MUSEUMS: WATCHERS
Agnes Hannes

118

VOM DIGITALEN IMAGE ZUM GEMÄLDE
NOTIZEN ZUM BILD IM ZEITALTER SEINER
TECHNISCHEN REPRODUZIERBARKEIT.
Tilman Treusch

138

ARTIST STATEMENT
Elisabeth Schmirl

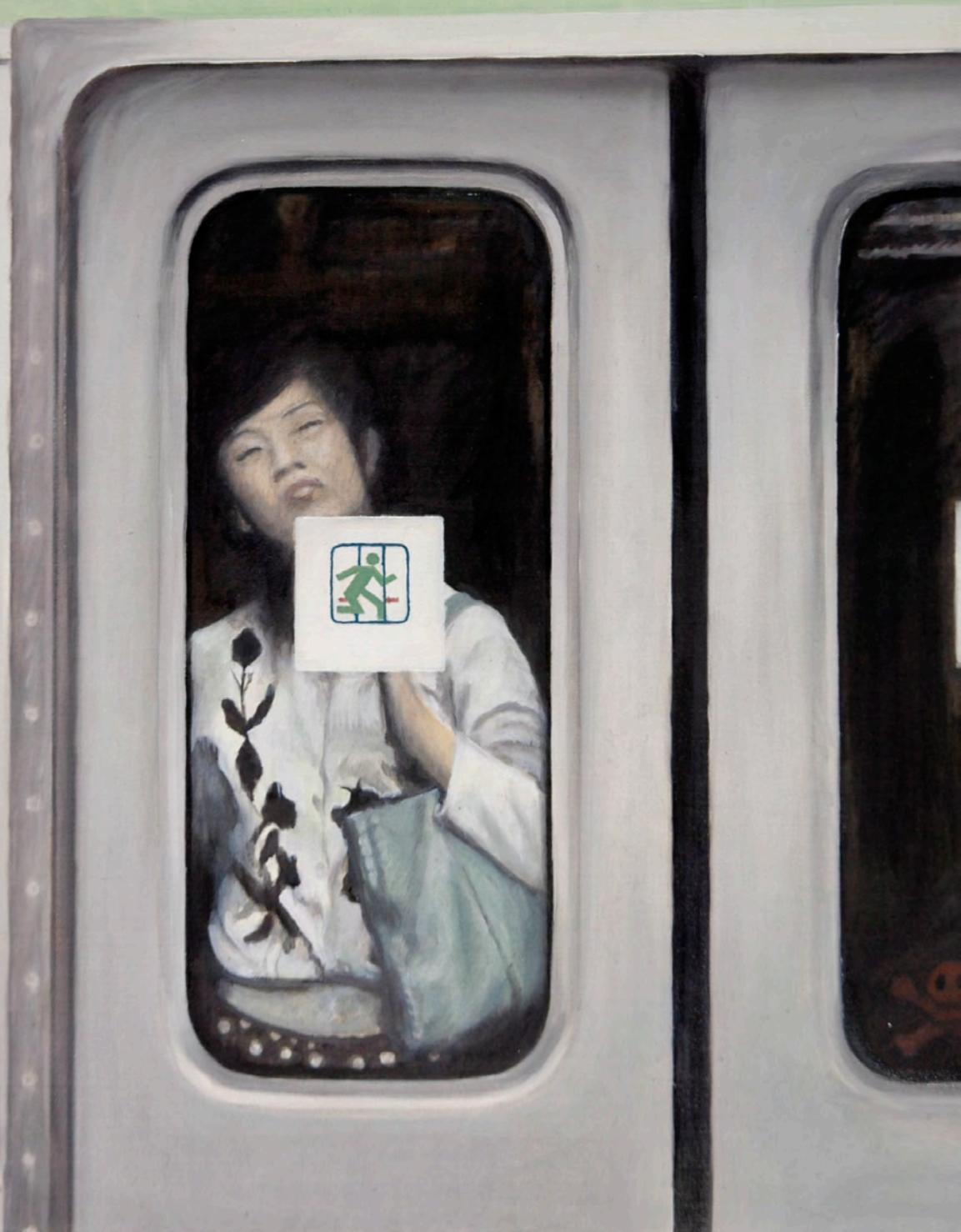
141

IMPRESSUM / IMPRINT



in transit







2007 / Together II / Öl auf Holz / 43 x 34 cm
Oil on Wood / 16.9 x 13.4 in



2007 / zwischen.zeitlich III / Öl auf Holz / 36 x 33 cm
in between III / Oil on Wood / 14.2 x 13 in



2007 / zwischen.zeitlich II / Öl auf Holz / 36 x 33 cm
in between II / Oil on Wood / 14.2 x 13 in



2007 / Together I / Öl auf Holz / 43 x 34 cm • Oil on Wood / 16.9 x 13.4 in



2007 / zwischen.zeit Zug I und III / Öl auf Holz / 33 x 36,5 cm
in between trains I and III / Oil on Wood / 13 x 16.5 in

2007 / Together III / Öl auf Holz / 43 x 34 cm • Oil on Wood / 16.9 x 13.4 in







2008 / Watching Art / Salzburger Kunstverein, CaféCult



museums:
watchers





2008 / museums:watchers Tourists II / Öl auf Holz / 70 x 50 cm • Oil on Wood / 21,7 x 18,9 in



2008 / museums:watchers Watching Richard / Öl auf Holz / 55 x 48 cm • Oil on Wood / 21.7 x 18.9 in



2008 / Watching Art. Nach Duane Hanson / Öl auf Holz / 75 x 75 cm • Watching Art. In reference to Duane Hanson / Oil on Wood / 29.5 x 29.5 in





2007-08 / zwischen:zeit Museum. Zwischenräume III / Öl auf Holz / 42 x 32 cm
in between museum. Interfaces III / Oil on Wood / 16.54 x 12.6 in

2007 / zwischen:zeit museum II nach Frank Stella / Öl auf Holz / 32 x 42 cm
in between museum II in reference to Frank Stella / Oil on Wood / 12.6 x 16.54 in





Take over







2007-08 / museums:watchers / Öl auf Holz / 42 x 32 cm
Oil on Wood / 16.54 x 12.6 in

2007-08 / zwischen:zeit Museum. Zwischenräume III /
Öl auf Holz / 30 x 45 cm • in between museum. Interfaces III /
Oil on Wood / 11.81 x 17.72 in



2007-08 / zwischen:zeit Museum. Zwischenräume III /
Öl auf Holz / 35 x 31 cm • in between museum. Interfaces III /
Oil on Wood / 13.78 x 12.2 in

A photograph of a bedroom. In the foreground, a bed is covered with a white, wrinkled duvet. To the left, a metal bed frame with a brass-colored finial is visible. In the background, a dark brown wall is partially obscured by a large, semi-transparent grey rectangular box containing white text. The text is arranged in four lines: 'masken', '& hüllen', 'blending', and 'draping &'.

masken
& hüllen
blending
draping &









2006 / p8 Halloween in NYC / Öl auf Holz / 35 x 31 cm • Oil on Wood / 13.8 in x 12.2 in



2006 / p5 Halloween in NYC / Öl auf Holz / 32 x 31 cm • Oil on Wood / 12.6 in x 12.2 in

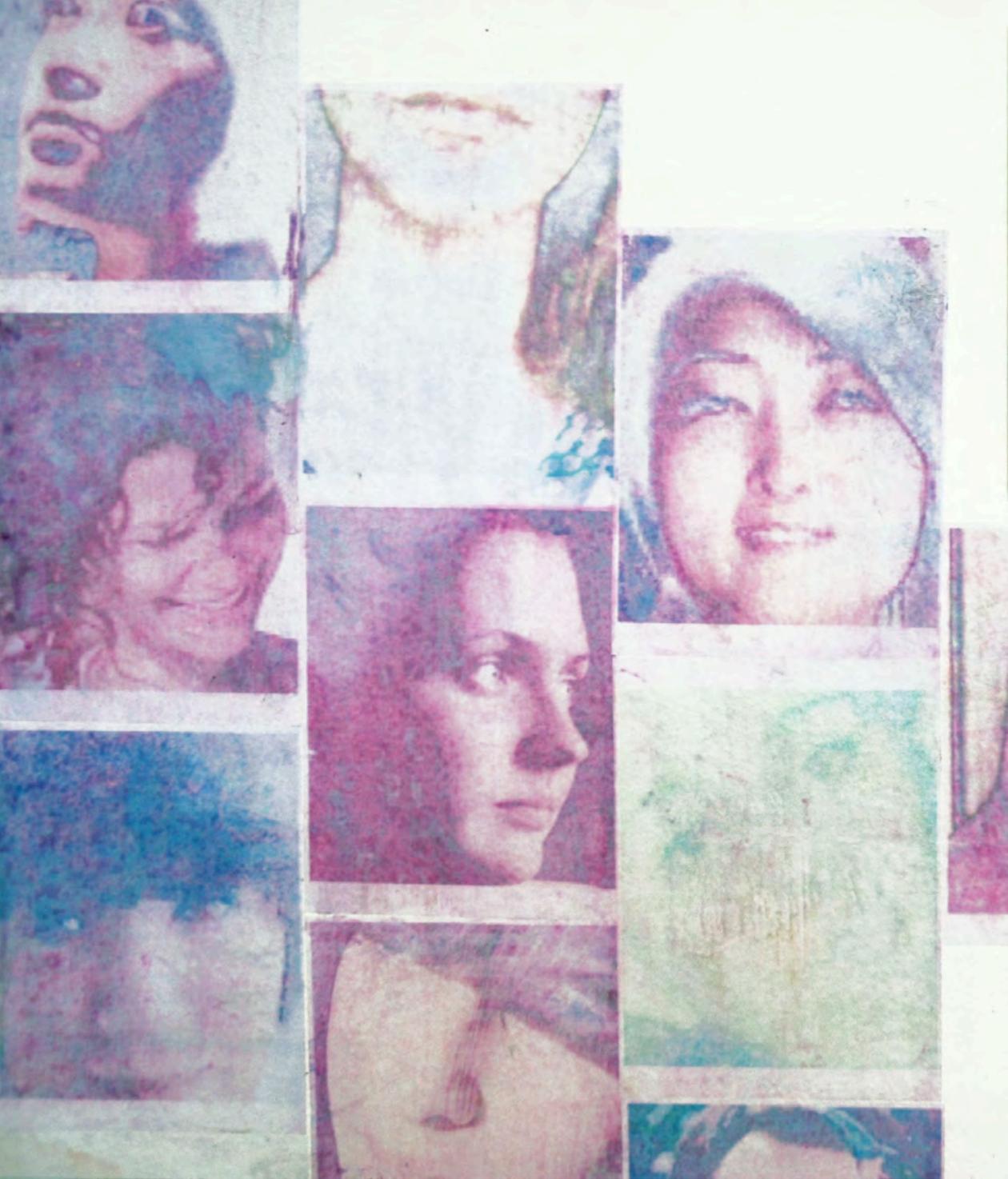


2006 / p2 Halloween in NYC / Öl auf Holz / 60 x 42 cm • Oil on Wood / 23.6 in x 16.5 in





2010 / Wandpapier Cluster / Installation. A4 Blätter, Tinte, Kleister, Malerei / Stellwerk / Kassel (DE) • Wallpaper Cluster / Installation. Stitched A4-sheets, ink, paste, painting / Stellwerk / Kassel (DE)



2010 / Wandpapier Cluster / Installation, Detail / Stellwerk / Kassel (DE) / Detail • Wallpaper Cluster / Installation, detail







2010 / Daily Outfit Diaries / Öl auf Holz / 80 x 120 cm • Oil on Wood / 31.5 x 47.24 in



2010 / Daily Outfit Diaries / Öl auf Leinwand / 170 x 105 cm • Oil on Canvas / 66.93 x 41.34 in





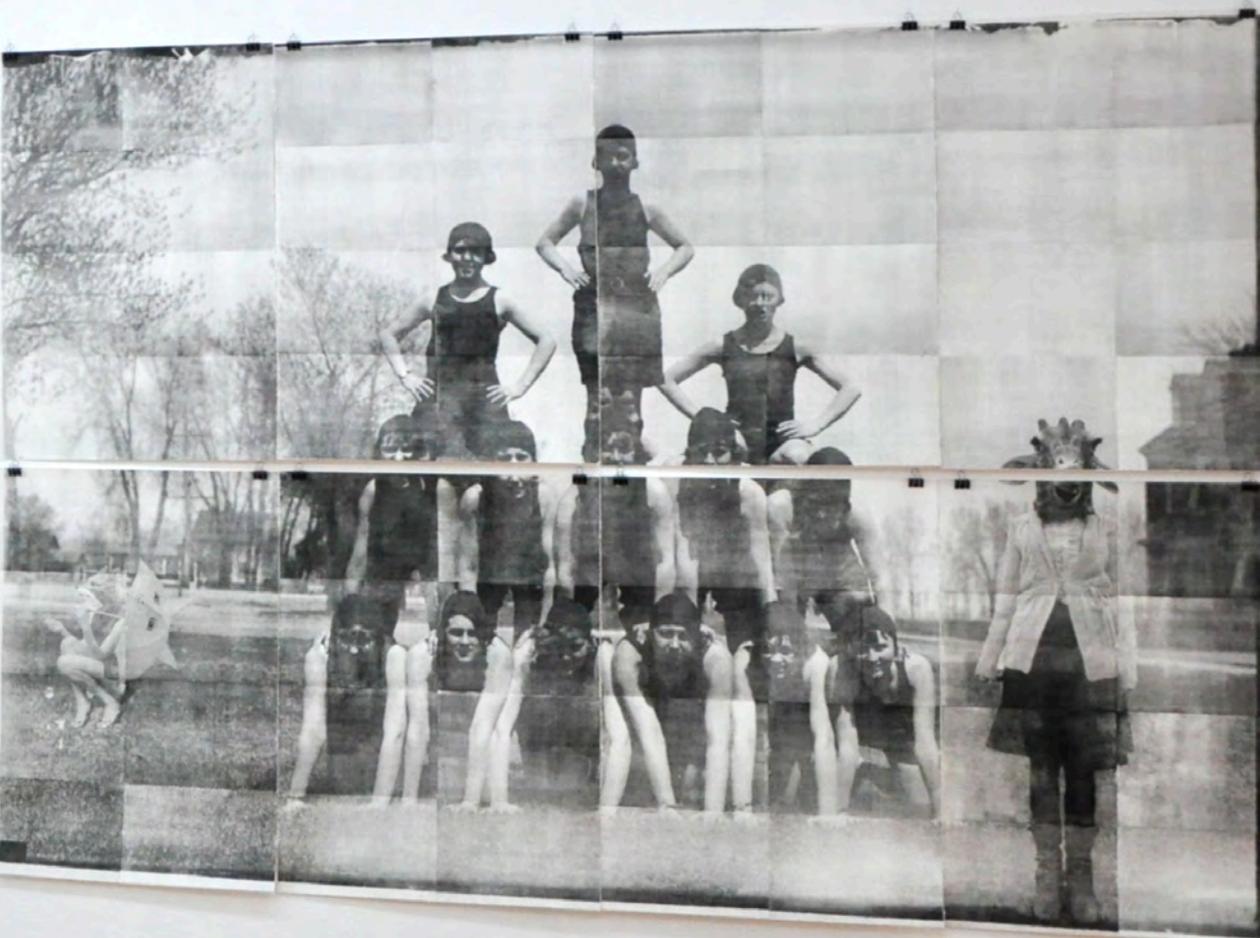
2010 / Staged Visions of the Real Me - His Stories and Hers

Gummitransfer-Druck / je 50 x 70 cm • Gumtransfer Print / each 19.69 x 27.56 in











2011 / Being Graceful and kind to the Past.
Cyberdiscourse on Selfdefintion /
Gummitransfer-Druck, Neun Teile / 249 x 183 cm
Gumtransfer Print. Nine parts / 98.03 x 72.05 in



1926

Jessie S. A. - I
68



2011 / Four Women. Cyberdiscourse on Selfdefintion / Gummitransfer-Druck.
Zwei Teile / 154 x 223 cm • Gumtransfer Print. Two parts / 60.63 x 87.8 in





in discourse /
verhandlungen





2011 / A Cluster. Staged Visions of the Real Me. Cyberdiscourse on Selfdefinition / Öl auf Holz / 80 x 80 cm
Oil on Wood / 31.5 x 31.5 in



2011 / Hide and Seek. Staged Visions of the Real Me. Cyberdiscourse on Selfdefinition / Öl auf Holz / 90 x 80 cm
Oil on Wood / 35.43 x 31.5 in



2011 / A Cluster. Staged Visions of the Real Me. Cyberdiscourse on Selfdefinition / Öl auf Holz / 80 x 80 cm
Oil on Wood / 31.5 x 31.5 in



2011 / Mates. Staged Visions of the Real Me. Cyberdiscourse on Selfdefinition / Öl auf Holz / 90 x 80 cm
Oil on Wood / 35.43 x 31.5 in

2010 / Assume it is not me though Pink Gorilla Costumes were on Sale this Spring / Öl auf Holz / 80 x 80 cm • Oil on Wood / 31.5 x 31.5 in







lichtungen /
clearings



2010 / Some like it. / Galerie Freihausgasse / Villach (AT)
Galerie Freihausgasse / Villach (AT)

2007 / Shadow / Öl auf Holz / 42 x 34 cm • Oll on Wood / 16.5 x 13.4 in







2007 / adam & eve / Öl auf Holz / 52 x 42 cm • Oil on Wood / 20.5 in x 16.5 in



2007 / queer II / Öl auf Holz / 52 x 42 cm • Oil on Wood / 20.5 in x 16.5 in



De C...
P.O. Box 1...

2008 / schmir:heizinger / Blattwerk: Winnie und Regina / Tusche und Bleistift auf Papier / 56 x 76 cm
Blattwerk: Winnie and Regina / Ink and Pencil on Paper / 22 x 29.9 in









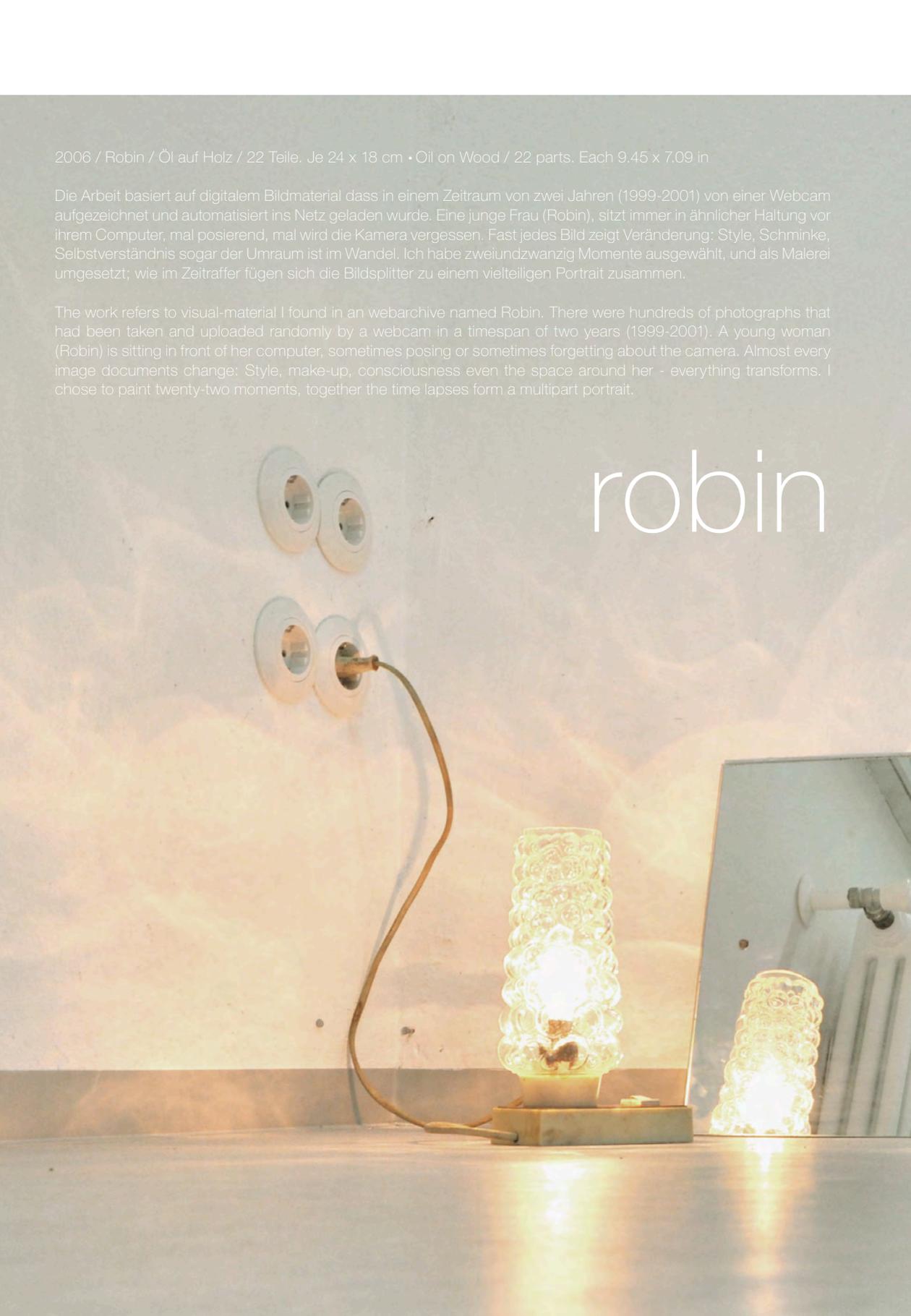
2007 / Vidriol I-IV / Öl auf Holz / je 16,5 x 14,5 cm • Oil on Wood / each 6.5 x 5.7 in



2006 / Robin / Öl auf Holz / 22 Teile. Je 24 x 18 cm • Oil on Wood / 22 parts. Each 9.45 x 7.09 in

Die Arbeit basiert auf digitalem Bildmaterial dass in einem Zeitraum von zwei Jahren (1999-2001) von einer Webcam aufgezeichnet und automatisiert ins Netz geladen wurde. Eine junge Frau (Robin), sitzt immer in ähnlicher Haltung vor ihrem Computer, mal posierend, mal wird die Kamera vergessen. Fast jedes Bild zeigt Veränderung: Style, Schminke, Selbstverständnis sogar der Umraum ist im Wandel. Ich habe zweiundzwanzig Momente ausgewählt, und als Malerei umgesetzt; wie im Zeitraffer fügen sich die Bildsplitter zu einem vierteiligen Portrait zusammen.

The work refers to visual-material I found in an webarchive named Robin. There were hundreds of photographs that had been taken and uploaded randomly by a webcam in a timespan of two years (1999-2001). A young woman (Robin) is sitting in front of her computer, sometimes posing or sometimes forgetting about the camera. Almost every image documents change: Style, make-up, consciousness even the space around her - everything transforms. I chose to paint twenty-two moments, together the time lapses form a multipart portrait.

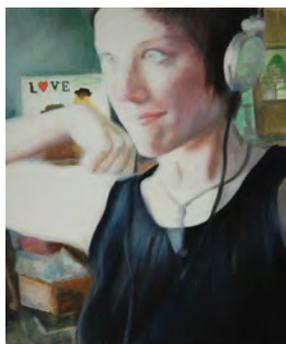
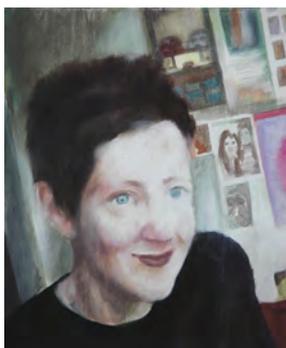


robin





2006 / Robin / Öl auf Holz / 22 Teile. Je 24 x 18 cm • Oil on Wood / 22 parts. Each 9.45 x 7.09 in











gewohnte
haltungen
/ habitual
postures



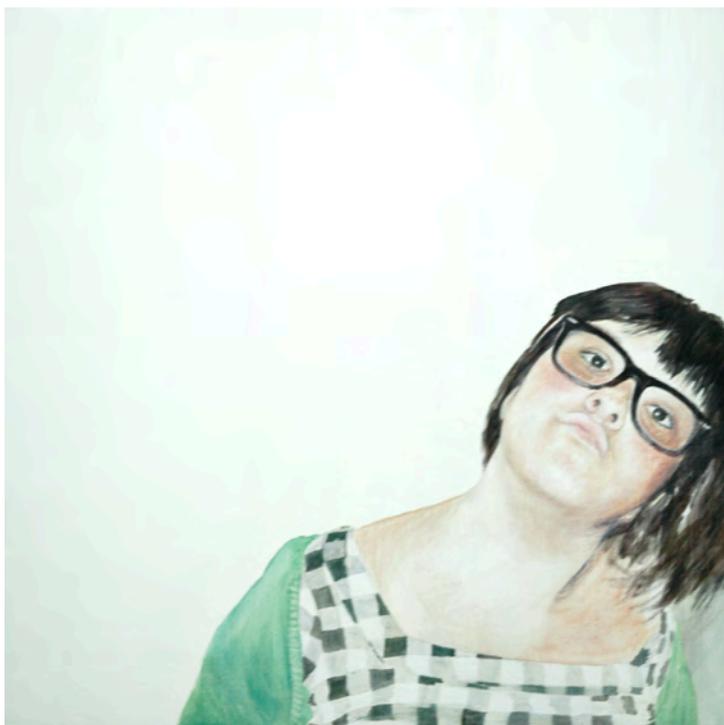


2009 / Enface 1-6. Squares. Während wir warten / Öl auf Holz / je 30 x 30 cm
Enface 1-6. Squares. While we wait / Oil on Wood / each 11.8 x 11.8 in





2009 / All Eyes on you. Squares. Während wir warten / Öl auf Holz / je 40 x 40 cm
All Eyes on you. Squares. While we wait / Oil on Wood / each 15.7 x 15.7 in



2009 / Squares. Während wir warten / Öl auf Holz / je 55 x 55 cm
Squares. While we wait / Oil on Wood / each 21.7 x 21.7 in



2009 / moi-privée I-II. Squares. Während wir warten / Öl auf Holz / je 55 x 55 cm
moi-privée I-II. Squares. While we wait / Oil on Wood / each 21.7 x 21.7 in



2008 / Home-Made-Case-Study #22. Referenz an Julius Shulman / schmir|heizinger / Installation
Home-Made-Case-Study #22. With reference to Julius Shulman





2009 / Mädchen mit Sonnenbrille / Öl auf Holz / 80 x 80 cm • Girl with Sunglasses / Oil on Wood / 31.5 x 31.5 in



2009 / Mädchen mit Handschuhen / Öl auf Holz / 80 x 80 cm • Girl with Gloves / Oil on Wood / 31.5 x 31.5 in



2009 / Mädchen mit Tasche / Öl auf Holz / 80 x 80 cm • Girl with Bag / Oil on Wood / 31.5 x 31.5 in



2009 / Mädchen mit Hase / Öl auf Holz / 80 x 80 cm • Girl with Bunny / Oil on Wood / 31.5 x 31.5 in





Wenn es um die Sicht auf das eigene Ich geht, spricht man in der Kunstgeschichte meist von Selbstporträts und meint damit ein Bild, das der Künstler, die Künstlerin als Bild der eigenen Person angefertigt hat. Dass damit oft Selbstzweifel und eigene Unsicherheiten verbunden sind, wie auch Eitelkeiten oder explizite Selbstdarstellung, ist unvermeidbar und je nach Situation der Selbstschau entsprechend abzulesen. Gerade in den Beispielen einer heute arrivierten Künstlergeneration gehören solchen Selbst-Bilder zum Repertoire und setzen eine Linie vom großen Überprüfer der eigenen Physiognomie und Mimik fort, von Lovis Corinth, der jeweils am 1. August, dem Tag seines Geburtstags ein Selbstporträt anfertigte und damit gleichsam einen konzeptuellen Überbau über das bloß momentane Spiegelbild verfertigte.

Neu und damit viel aktueller sind „imaginäre“ Selbstbilder, die nicht das Gesicht des ausführenden Künstlers, der unmittelbar tätigen Künstlerin, wiedergeben, sondern die sich mit dem Bild eines Gegenüber, das im übertragenen Sinn ein Selbstbildnis gewesen sein könnte, befassen; dieses wird in eine Sphäre jenseits des Abbildes übergeführt und damit als eine überindividuelle, allgemeinere und gültigere Person charakterisiert, die von einer bestimmten Porträtsituation ihren Ausgang genommen hat und doch ganz woanders hinführt:

Elisabeth Schmirn ist eben so eine Künstlerin, die Bekannte, Freundinnen, Paare, Passanten vorführt und dennoch weit über ein „normales“ Porträt hinausgeht. „Alle Augen auf mir“, „Jeder Sinn auf mich gerichtet“ – könnten ihre Porträtfiguren sagen, und dabei sind sie seltsam fremd, irgendwie entrückt, vage im Zurückweichen und doch dramatisch in der Ausleuchtung.

Die Künstlerin entwickelt ihre weiblichen Bildnisse, indem sich Vieles zu einem einzigen dichten Bildganzem amalgamiert. Bei den Vorlagen für ihre Bilder handelt es sich um „gestohlene“ Fotografien, die für jeden medial sichtbar und zugänglich gemacht worden sind. Der Fokus bei der Suche liegt vorwiegend auf Ich-Porträts, hauptsächlich von jungen Frauen, die Schmirn in Malerei umsetzt. Diese Mädchen haben die erste Phase der Selbst-Zeichnung hinter sich: in virtuellen Tagebüchern, in Weblogs, haben sie sich in Bilder verwandelt, hat sich der Blick auf das eigene Selbst in ein Anders-Bild gewendet. Der Betrachter sieht sich einem Selbstporträt gegenüber, dessen Herstellung aber jemand anderer als die porträtierte Person selbst vorgenommen hat – bildlicher Transfer und ideelle Interferenzen lassen so eine neue Bildgattung der „imaginären Anders-Bilder“ entstehen.

„Squares“ – so nennt sich beispielsweise eine wie nahtlos aneinander gereihte Folge von kleinformatigen Arbeiten; private Aufnahmen, die von der unbekanntenen Urheberin als repräsentativ genug befunden wurden, um online gestellt zu werden. Die meisten Aufnahmen wirken wie für eine Veröffentlichung gedacht, inszeniert, arrangiert, ausgestattet, so zeigen sie in zumeist nahsichtiger Aufnahmen Gesichter junger attraktiver Frauen, die entweder herausfordernd den Blickkontakt zum Betrachter suchen, oder ihre Augen hinter einer Sonnenbrille, einer Maske verbergen, in selbstsicherer Pose und mit flippigen Klamotten. Untertitel wie „Enface“ und „moi-privée“ unterstreichen den intimen Charakter der ursprünglich privaten Webcam-Aufnahmen, der gleichzeitig in irritierendem Kontrast zum öffentlichen Charakter der Präsentation durch das Internet steht, dem sie Elisabeth Schmirn zur Bearbeitung entnommen hatte.

Die Arbeiten haben dabei in ihrer malerischen Umsetzung die sinnliche, atmende Durchlässigkeit einer körperlichen Membran, die Frauen wirken in ihrer zarten Lebendigkeit – während des Betrachters Augen auf sie gerichtet sind – wie hinter einem Schleier im kalten elektronischen Licht abwartend, ruhig, lächelnd, selbstbewusst und gleichzeitig auf seltsame Weise unsicher. „Während wir warten“...

Der Bildausschnitt wird dabei für den Betrachter zu einer Art Computer-Screen – Fragment eines ganzheitlichen Bildes, Reduktion einer intelligen Persönlichkeit. Mit dieser Attitüde spielte auch die ursprüngliche Inszenierung: es entsteht die Illusion einer Unmittelbarkeit bei gleichzeitiger maximaler Distanz. Sich zunächst auf den ersten Blick selbstbewusst präsentierend und sich selbst für jeden, der sich interessiert, optisch veräußernd, vermitteln die jungen Frauen dennoch eine Unsicherheit, die erahnen lässt, dass da neben der gefälligen Selbst-Inszenierung auch etwas ist, was sie daran hindert, in tatsächlichen Bezug zu ihrer Außenwelt zu gehen. „Sieh her, nimm mich wahr. Ich zeige mich. Aber ich zeige nur soviel von mir, wie du und ich vielleicht gerade ertragen können und selber sehen wollen...“.

Schmirls Arbeiten sind nicht nur in Malerei übertragene Porträts, sondern sie vermitteln auf behutsame Weise, dass mit der Art und der Wahl des medialen Rahmens einer solchen Selbst-Präsentation dem erklärten Wunsch nach Erkenntnis und Bedeutsamkeit des eigenen Ich entsprochen wird. Gleichzeitig künden die seltsam unwirklichen gemalten Anders-Porträts von der Angst, als Person wirklich „erkannt“ zu werden. Das Internet ist dabei Bühne und Barriere zugleich. Der Wesenskern bleibt letztendlich hinter dem Schleier des Virtuellen verborgen und bleibt unerreichbar. Die Selbstinszenierung bei gleichzeitiger Zurücknahme, Verschleierung oder Travestie der Person ist dabei symptomatisch für die Verunsicherung unserer nachmodernen Gesellschaft, sich mit dem Thema der Identität tatsächlich auseinanderzusetzen.

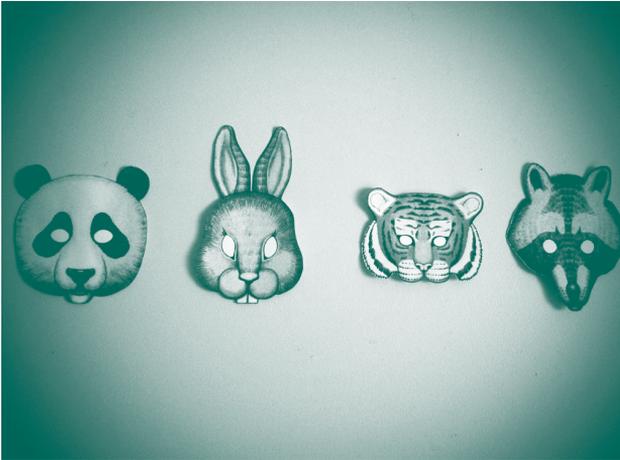
113
CHRISTINA
PENETSDORFER
& MARGIT
ZUCKRIEGL

Wenn die virtuelle Selbstdarstellung für die sich enteignende Person als identitätsstiftend und stabilisierend angesehen werden kann, so lässt sie aber dennoch nichts als ein anderes Wesen entstehen. Virtuelle Personen und virtuelle Räume haben auf diesem Weg schon längst den Status einer neuen sozialen Realität erlangt.

Ein Jahrhundert lang war für die Abbildbarkeit von Innenräumen und damit für die Konstituierung von darin befindlichen Bildnissen, Porträts und Figurerdarstellungen das gerichtete und gleichmäßige Raum-Licht bestimmend. Einer der größten Licht-Magier der Kunstgeschichte, Edgar Degas, bildete – neben den bekannten Motiven – das veränderte Bild-Licht am Übergang von beweglichem, veränderlichem Licht zur statischen Lichtquelle ab, den Übergang vom flackernden Kerzen- und Gaslicht zur Beleuchtung von Theater-, Privat-, und Stadträumen durch elektrischen Strom.

Erst seit wenigen Jahren kommt eine neue Lichtquelle dazu: das magische Leuchten der eingeschalteten Computerbildschirme, das hinterleuchtete Bild auf dem Fernsehbildschirm, das Bild, das sich aus Reflexion und Bildersetzung generiert und damit einen Übergang markiert, wie die von unten angestrahlten pastelligen Tänzerinnen von Degas: die blass irisierenden, selbstleuchtenden und flüchtigen Bildimaginationen von Elisabeth Schmirn markieren genau so einen Übergang: den von der bildhaften Konkretion des Selbst-Bildes zur ephemeren Erscheinung des Anders-Bildes, den von extern beleuchteten Gegenständen zu luminosen Licht-Gestalten.

Ähnlich wie bei Degas' starken (Farb-)Kontrasten, die seine pastosen Figuren gleichsam ohne Kontur zu gestalten in der Lage sind, sind die von der erleuchteten Mattscheibe im dunklen Zimmer überschimmerten Wesen von Elisabeth Schmirn körperlos und doch anwesend, konkret und doch vage, selbstsüchtig und doch scheu.



When one talks about the "Self" in art history, it is mostly referred to as a self-portrait. That self-doubt and uncertainty, as well as vanity, is often connected to this, is unavoidable, and - depending on the situation of the self-depiction - can be read off. Especially in the examples of a now-a-days established artist generation such self-depictions are part of their repertoire. They continue a line of great revisers of the own physiognomy and mimic. For example Lovis Corinth, who created a self-portrait on the 1st of August (his birthday) every year and thus produced a conceptual superstructure over the merely momentary mirror image.

Now, and thus much more contemporary are "imaginary" self images, which do not depict the actual artist who is working on the image, but rather depict a counterpart that could have been a self-image in a more figurative manner; it is transferred into a sphere beyond the depiction, and is thus characterized as an over-individual, more general, and more valid image, which came from a specific portrait situation, but leads somewhere completely different:

Elisabeth Schmiri is such an artist, who presents friends, couples, or passerby's but still exceeds a "normal" portrait. "All eyes on me", or "every sense directed at me" – her portrait figures could be saying, but they remain strangely alien, somehow abstracted, vague in the retreat but still dramatic in the illumination.

The artist develops her female images by merging a lot into a single dense whole picture. The templates for her images are "stolen" photographs, which have been made visible and accessible for everyone. The focus of the search lies predominantly with self-portraits, mainly young women, which Schmiri transforms into painting. These girls have left the first stage of self-refinement behind them: in virtual diaries and blogs they made themselves into images, the gaze onto the own self changed into an "else-image". The viewer is confronted with a self-portrait whose construction was not done by the portrayed Person but by someone else - visual transfer and idea interferences thus create a new type of image – the "introduced else-images".

"Squares" – is a series of a seamlessly strung together body of work consisting of small-scale works; private recordings that have been deemed representative enough to be shown online. Most images seem as if they had been made for a publication, performed, arranged, and fitted out. They predominantly show the faces of young attractive woman who either challenge the viewer by staring right at the camera, or conceal themselves behind sunglasses or masks, in confident poses and flippant clothes. Subtitles such as "Enface" and "moi-privée" highlight the intimate character of the originally private web-cam photographs, which stand in an irritating contrast to the public nature of their presentation in the internet, from which Schmiri has obtained them.

The paintings have, in their painterly realization, the sensual and breathing permeability of a corporal membrane. The women seem, in their tender vitality – while the viewer's eyes are focused on them – as if behind a veil of cold electronic light, waiting, calm, smiling, confident, while simultaneously appearing, in some odd form, uncertain. "While we wait"...

The image section becomes, for the viewer, somewhat of a computer screen – fragment of an integrated image, reduction of an integral personality. The original staging also plays with this attitude: the illusion of immediacy at simultaneously maximum distance is created. While the women, at a first glance, present themselves with confidence, they nevertheless convey an insecurity that opens up the possibility that behind their favorable self staging there is something that prevents them to step into an actual connection with the outside world. "Look here, perceive me. I show myself. But I only show as much of myself as you and I might be able to take and want to see..."

Schmir's works are not just painterly transferred portraits, they also gently convey that with the type and the choice of the medial frame of such a self-presentation the explained wish for revelation and significance of the "Self" is conformed. Simultaneously the strange surreal painted "else-images" speak of the fear to really be "recognized" as a person. Here the internet is both stage and barrier. The essence remains hidden behind the veil of the virtual and stays unreachable. The self-dramatization with simultaneous withdrawal, concealment, or travesty of the person is symptomatic of the uncertainty of our own contemporary society to actually deal with the topic of Identity.

If the virtual self depiction for the exposing person can be seen as an identity-establishment and as stabilizing, it still creates nothing more than a different being. Virtual people and virtual space have, in this way, already reached the status of a new social reality.

For a century direct and ambient-light was appointed for the depiction of inner spaces, portraits, and figure representation. One of the greatest light-magicians of art history, Edgar Degas, constructed – besides his known motives – situations of light that crossed from moving, changeable light, to the static light source; imaging the transgression from the flickering candles and gas lamps, to the lighting of theater-, private-, and city-spaces, through electricity.

Only since a few years there is a new light source: the magical glow of the computer display, the back-lit image on the television screen, the image, which generates itself from reflection and image resolution and thus marks a transition, like the pastel dancers by Degas that are lit from below: the pale iridescent, self illuminating, and fleeting image imaginations of Schmir marks just such a transition: the transition from the pictorial concreteness of the self image to the ephemeral apparition of the "else-image", the transition from the externally illuminated object to the luminous light-shapes.

Similar to Degas' stark (color) contrasts, which are able to shape his pastose figures without contours, the luminous beings of Schmir, which are illuminated by the matt screen in their dark rooms, are disembodied yet still present, concrete yet vague, selfish yet timid.

1. Wozu soll man am Beginn des 21. Jahrhunderts noch malen, wenn das Bildermachen dank digitaler Aufnahmetechniken und Reproduktionsmedien so einfach geworden ist wie niemals zuvor? Tragen wir nicht alle unsere immer kleineren und leistungsstärkeren Kameras und Handys stets bei uns, damit wir jederzeit alles und jeden fotografieren und die digitalen Images dann am besten umgehend ins Netz stellen können? Und drohen wir nicht zuletzt deshalb in einem uferlos scheinenden Bildermeer zu versinken?

Künstler wie Gerhard Richter und Sigmar Polke, aber auch die Vertreter der amerikanischen Pop-Art beschäftigten sich bereits in den 1960er Jahren mit vergleichbaren Fragen, wenn sie Fotografien oder Abbildungen aus Zeitungen und Magazinen als Vorlage wählten und sich an den Bildern und Motiven der zeitgenössischen Werbung orientierten.¹ Seit den Tagen von Richter, Polke oder Andy Warhol ist unsere Umwelt durch die stete Zunahme von großflächigen Werbetafeln im öffentlichen Raum allerdings noch viel bunter geworden. Farbige Werbeeinschaltungen nehmen in allen Printmedien einen immer größeren Raum ein und zwingen auch die redaktionellen Beiträge zu einer stärkeren Fokussierung auf das Bild. Vor allem aber kommt dem World Wide Web mit seiner unaufhörlich wachsenden Zahl von privaten, institutionellen und kommerziellen Webseiten eine immer größere Bedeutung im Alltag einer kontinuierlich wachsenden Zahl von Menschen zu. Der Einzelne² hat nun die Möglichkeit, sich – zumindest theoretisch – jedem anderen Menschen dieser Welt in Wort und Bild vorzustellen.

Die Frage nach dem Sinn von Malerei stellt sich heute also mit gesteigerter Dringlichkeit. Die reale ebenso wie die virtuelle Welt des World Wide Web quellen über vor Bildern. Angesichts der unvorstellbaren Masse von Bildern ist das Einzelbild nahezu bedeutungslos geworden und droht endgültig in einer nicht enden wollenden Flut stets neuer Bilder unterzugehen.³ Dessen ungeachtet stellt sich eine junge Generation von Malerinnen und Malern aber, trotz des im Verlauf des 20. Jahrhunderts wiederholt vorhergesagten Endes der Malerei, und durchaus in einer Linie mit den

künstlerischen Reaktionen auf dieses Postulat bei so unterschiedlichen Gruppierungen wie den Neuen Wilden im Deutschland der späten 1970er Jahre, der italienischen Transavanguardia im selben Zeitraum oder dem Malerei-Boom des vergangenen Jahrzehnts, erneut – und erfolgreich! – der Herausforderung traditioneller Malerei.⁴

2. Eine dieser Künstlerinnen, die ausnahmslos das klassische Medium des Tafelbildes wählen, ist die 1980 in Salzburg geborene Elisabeth Schmirrl. Ausgehend von einer bewusst ziellosen Bildersuche, die durch Begriffe wie „me“, „ich“ oder „Elisabeth“ eingegrenzt wird, durchkämt die Künstlerin das World Wide Web nach Abbildungen, die, so suggerieren sowohl die von ihr eingegebenen Suchkriterien als auch die Titel der gefundenen Bilddateien, zur Selbstdarstellung genutzt werden.⁵ Auf diese Weise entsteht eine stets wachsende digitale Bildersammlung auf der Festplatte von Elisabeth Schmirrl.

Neben die genannten Einschränkungen bei der Bildsuche tritt ein erstes, subjektives Auswahlkriterium. Die Künstlerin bekennt, sie suche „regelmäßig [...] neue [...] Bildinformationen, die mich ansprechen“. Demnach finden nicht alle Bilder, die bei der oben genannten Bildsuche aufscheinen, Eingang in ihren digitalen Bildspeicher, sondern nur eine individuelle Auswahl. Diese ist von der Vorstellung gelenkt, schon derjenige, der das Bild ins Netz eingestellt hat, habe es „als ausreichend repräsentativ und portraitureich empfunden“. Aus ihrem Bilderpool wählt die Künstlerin in einem zweiten Schritt diejenigen Motive aus, welche sie als malenswert ansieht. Dabei interessiert sie sich „für Bildstrategien und -mechanismen, die angesehene Attribute wie Unschuld, (natürliche) Schönheit oder Anziehung in Bildern bewirken.“ Angesichts der unendlich scheinenden Zahl von Porträts, die sie im Internet findet, sei sie immer wieder aufs Neue „aufgeregt und fasziniert“. Dies vor allem deshalb, weil jedes dieser Bilder für eine reale Person steht und, durch seine Veröffentlichung im Netz, „gleichzeitig öffentlich und doch auch privat“ sei. Stets scheint die Frage auf, ob sie es „dieses mal tatsächlich mit einem Schnappschuss zu tun“ hat.

Schon der erste, flüchtige Blick auf die Werkgruppe "Squares ... als du denkst" (ab Seite 100) verdeutlicht, dass Elisabeth Schmiri mit diesen Gemälden weder individuelle Porträts der Abgebildeten geben möchte, noch eine unreflektierte Übernahme eines zwar mit Hilfe der oben beschriebenen Kriterien ausgewählten, aber gleichwohl vorgefundenen Bildes im Sinn hat. Die Bezeichnung „Squares“ verweist dezidiert auf den seriellen Charakter einer Gruppe: die Porträts werden alle auf quadratische Holztafeln mit 30, 40, 55 oder 80 cm Seitenlänge gemalt. Die im Netz gefundenen Bilder werden also nicht einfach übernommen, sondern von der Künstlerin in ein einheitliches Format eingepasst. Untertitel wie „Mädchen mit Hase“, „Mädchen mit Schwein“ oder „Mädchen mit Gießkanne“, „Mädchen mit Handschuhen“ und „Mädchen mit Sonnenbrille“ verweisen auf mehr oder weniger signifikante Merkmale des jeweiligen Bildes, die allerdings wenig individuell sind und die porträtierten Mädchen daher auch nur bedingt zu charakterisieren vermögen.

Die Gruppen, die sich durch die Auswahl von Elisabeth Schmiri bilden, sind überindividuell und lassen sich, auch durch die Unbestimmtheit des Hintergrundes, der vielfach durch ein ort- und raumloses Weiß charakterisiert ist, nicht einmal in eine bestimmte geografische Region einordnen: das „Mädchen mit Hase“ (Seite 105) beispielsweise ist zwar durch asiatische Züge gekennzeichnet, das Fehlen zusätzlicher Bildgegenstände lässt eine Zuordnung der Porträtierten nach Asien aber ebenso wahrscheinlich oder unwahrscheinlich erscheinen wie eine Verortung in die Vereinigten Staaten oder nach Westeuropa. Vergleichbares gilt trotz der zart angedeuteten Bildhintergründe auch für das „Mädchen mit Schwein“ (Seite 106), das gleichfalls asiatisch wirkende „Mädchen mit Tasche“ oder die möglicherweise US-amerikanischen „Mädchen mit Sonnenbrille“. Das „Mädchen mit Handschuhen“ wiederum könnte genauso gut auch als 'Mädchen mit Mantel' bezeichnet werden. Jedes der genannten Merkmale ist auch bei einem anderen Mädchen und in einem anderen geografischen Umfeld vorstellbar. Elisabeth Schmiri fertigt demnach keine Individualporträts, sondern typisierte globale Bildnisse an. Eben des-

halb führt sie auch weder den Vor- noch den Nachnamen der Porträtierten an; andere 'Mädchen mit Handschuhen' sind ebenso vorstellbar wie weitere 'Mädchen mit Hase' – auch wenn dann vielleicht keine lebensgroße Werbefigur sondern ein Haustier als Begleiter zu sehen ist.

Gesteigert erscheint diese Typisierung in den Werken, die mit dem Zusatz „Enface“ und einer ergänzenden Zahl versehen sind. Hier werden die individuellen Merkmale zugunsten des Darstellungstypus negiert: „Enface 2“ ist eben nicht das 'Mädchen mit blonden Zöpfen' oder das 'Mädchen mit Fliegerbrille' und „Enface 1“ nicht das 'Mädchen mit Badehaube'. Der Zusatz „defected pattern“ bei einem weiteren Gemälde wiederum bezeichnet zwar eine Eigenheit der Kleidung des porträtierten Mädchens, meint jedoch nicht eine bestimmte Gewandform – die bei diesem Bild durchaus erwähnenswert wäre – sondern ein Charakteristikum, das vor allem der an Texturen und Strukturen interessierten Malerin als beachtenswert erscheint.

Indem sie stets das Allgemeingültige und Überindividuelle betonen, öffnen die Bilder von Elisabeth Schmiri Interpretationsräume, ohne diese aber verifizieren zu wollen. Mit ihren Werken ebenso wie mit ihren Titeln legt die Künstlerin Fährten, die den Betrachter allerdings auch in eine falsche Richtung führen können. Was das „Mädchen mit Gießkanne“ dem Betrachter mitteilen möchte, bleibt unklar. Und ob der freundlich aus dem Bild schauende Hase im „Mädchen mit Hase“ stellvertretend für die Porträtierte, die nachdenklich auf die lebensgroße Hasenfigur zu ihrer Linken schaut, deren Wunsch, mit größerer Offenheit auf ihre Umgebung zuzugehen symbolisiert, kann ebenfalls nur vermutet werden.

Eine besondere Stellung innerhalb der Werkgruppe der "Squares" kommt den drei Bildern zu, die mit dem Zusatz „moi-privée“ (Seite 97) versehen sind. Hier scheint die Zielsetzung, welche die Künstlerin nicht nur bei diesen Werken verfolgt, am deutlichsten: Die Konzentration der Darstellung auf Kopf und nackten Oberkörper bis zum Brustansatz suggeriert Verletzlichkeit ebenso wie Offenheit oder Verführung. Der gewählte Bildausschnitt lässt die Posen absichtlich mehrdeutig erscheinen – die Werke werfen den Betrachter somit in besonderer Weise auf sich selbst zurück.

„Wer bin ich“ – diese Frage stellen sich nicht nur die Mädchen, deren Porträts der Werkgruppe SQUARES zugrunde liegen, sondern auch die Betrachter der Gemälde von Elisabeth Schmir. „Meine Arbeit reflektiert Bildmuster und -strategien, die in diesen Bildern zum Tragen kommen – und damit den dahinter stehenden ständigen Wunsch nach Gültigkeit, Individualität und Authentizität, der diesen Mustern zugrunde liegt.“⁶, bemerkt die Künstlerin, die nicht nur mit diesen Werken auf Bilder und Rollenbilder sowie unterschiedliche Formen von Selbstdarstellung und Selbstinszenierungen zurückgreift, um tradierte Bildformen wie das Porträt einer zeitgenössischen Neuinterpretation zu unterziehen.

3. Nahezu alle Werke von Elisabeth Schmir sind im Spannungsfeld von bewusster Selbstinszenierung und zufälligem Schnappschuss angesiedelt. Das Pendel schlägt dabei mal stärker in die eine, mal mehr in die andere Richtung aus. Die bewusst inszenierten Posen der Mädchen in Elisabeth Schmir's Werkgruppe der "Best_Brides" beispielsweise beruhen offensichtlich auf medial vermittelten Bildern, welche die Porträtierten spielerisch nachstellen. Auffällig bei diesen oft sexuell aufgeladenen Porträts junger Frauen ist die kindliche Unbeholfenheit, mit der sich die Mädchen in Szene setzen.

Die Werke aus der Serie "Robin" (Seite 82) hingegen, die auf einer Fülle von Aufnahmen immer derselben Person mit Hilfe einer Webcam basieren, lassen einen vermeintlich authentischen Blick auf die Dargestellte zu. Die Vielfalt

unterschiedlicher Posen vermittelt eine Reihe verschiedener Stimmungen. Der Betrachter dieser Bilder wird unvermutet zum Voyeur, der am Leben der Porträtierten teilhat. Ob er dadurch auch einen tieferen Einblick in ihr Wesen erhält, sei dahingestellt.

Gleiches lässt sich über die kleine Gruppe von Werken sagen, welche Elisabeth Schmir unter dem Titel "Vidrio" (Seite 80) zusammenfasst: die Bilder zeigen, oft aus ungewöhnlicher Perspektive, Auto fahrende Frauen. Konzentriert und selbstvergessen scheinen sich diese nicht um ihre Wirkung auf Andere zu kümmern, sondern ganz bei sich zu sein. Im Gegensatz dazu sind sich die jungen Frauen auf den bislang drei Gemälden, die unter dem gemeinsamen Titel "Sitzen warten wünschen" (Seite 77) zu einer Gruppe zusammengefasst werden, sehr wohl bewusst, dass sie von einem Gegenüber fixiert werden: sie blicken direkt aus dem Bild.

Das Thema des Wartens findet sich auch in den Gemälden der Werkgruppe "in Transit" (ab Seite 8), die sich auf Personen in der U-Bahn konzentriert. Thema dieser Bilder ist die zumeist als sinnentleerte Zeit empfundene Spanne für eine Fahrt von A nach B, die wir in öffentlichen Transportmitteln in einer Großstadt füllen müssen. Meist dauert eine solche Fahrt nicht lange genug, als dass es sich lohnen würde eine sinnvolle Tätigkeit anzufangen – etwa ein Buch zu lesen, etwas zu arbeiten oder sich auszuruhen. Und so ziehen sich die Menschen, auch angesichts der Enge und der unfreiwilligen temporären Nachbarschaft mit völlig Fremden, zurück. Sie nehmen eine Auszeit, und während sich draußen, vor den Fenstern, dunkle Tunnels und hell erleuchtete Bahnhöfe abwechseln, leben sie in ihrer eigenen Zeit.

Die Leere der Gesichter, Haltungen und Blicke kommt in den Werken deutlich zum Ausdruck: „Together I“ findet mit der Spiegelung der Porträtierten im Fenster ein schlüssiges Bild für den Rückzug ins eigene Ich, während in „Together II“ die Diskrepanz zwischen der vor dem Fenster vorbeifliegenden Außenwelt und dem Stillstehen der Zeit innerhalb des Zuges offensichtlich wird.

4. „Together III“ (Seite 15) wiederum verweist auf ein weiteres Thema, das dem Werk der Künstlerin eigen ist. Es zeigt zwei U-Bahnreisende, die in einen Dialog mit der Kunst treten: Eine Abbildung des ikonenhaften Bildes „La Gioconda“ von Leonardo da Vinci nimmt virtuell den mittleren Platz zwischen dem Jüngling mit asiatischen Zügen links und einer sich ihm zugleich zuwendenden wie ihn fliehenden Frau rechts ein. Das Spiel der Gesten, Körperhaltungen und Blicke im engen Raum der U-Bahn erfährt durch die Geste der Mona Lisa und ihren von der Imagination des Betrachters ergänzten Blick einen ironisch-humorvollen Kommentar. Das zitierte Kunstwerk wird so zum sprechenden Objekt innerhalb der Bildhandlung. Gleichzeitig verweist Leonardos Meisterwerk, das in Elisabeth Schmirls Gemälde nur in einer Reproduktion aufscheint, auf die Methode der Künstlerin: Die Bilder von Elisabeth Schmirl sind ja mitnichten Porträts eines real fassbaren Gegenübers, sondern Teil einer intensiven künstlerischen Auseinandersetzung mit der Gattung des Porträts, die auf digitalen und damit körperlosen Images beruht.

Zudem ist die Mona Lisa bei Elisabeth Schmirl mit Teufelshörnern versehen. In der Realität ist eine solche Bearbeitung eines Werbeplakates – denn um ein solches handelt es sich bei der Reproduktion von Leonardos Bild in der U-Bahn zweifellos – etwas Alltägliches. Als Detail in einem mit großer Sorgfalt komponierten Gemälde mag diese Verfremdung aber auf die wohl berühmteste Entstellung von Leonardos Meisterwerk bei Marcel Duchamp verweisen.⁷ In seinem „L.H.O.O.Q.“ betitelten Werk malte Duchamp im Jahr 1919 einer billigen Reproduktion der Mona Lisa einen Schnurrbart an – damit sowohl auf die Androgynität der von Leonardo Porträtierten als auch auf die Homosexualität Leonardos verweisend. Auch wenn ihr Ziel ein anderes ist, greift Elisabeth Schmirl ebenfalls auf vorgefundene Abbildungen zurück, die ihr als Ausgangsmaterial für ihre künstlerischen Bearbeitungen dienen. Im Unterschied zu Duchamp aber, der die Mona Lisa nicht zuletzt wegen ihrer geradezu ikonischen Bekanntheit für seine Bearbeitung wählte, greift Elisabeth Schmirl auf anonyme Bilder namenloser Menschen zurück.

Ganz bewusst mit kunsthistorischen Referenzen spielt die Künstlerin in ihrer Werkgruppe "museums:watchers". In diesen Bildern zeigt sie Museumsbesucher vor Meisterwerken der neueren Kunstgeschichte. Abstrakte oder abstrahierende Gemälde von François Morellet, Frank Stella, Morris Louis oder A.R. Penck, fotorealistische Bilder von Chuck Close sowie realistische und hyperrealistische Skulpturen von George Segal und Duane Hanson treten nicht nur mit den Museumsbesuchern in einen bildimmanenten Dialog, sondern auch mit den Betrachtern der Gemälde von Elisabeth Schmirl. Sowohl bei "Zwischenräume II und III (Seite 24) als auch bei „Too Close (Mark)“ (Seite 25) oder „Watching Richard“ (Seite 20) fungieren die als Rückenfiguren gesehenen Museumsbesucher als Stellvertreter für den Betrachter der Gemälde von Elisabeth Schmirl. Besonders bei den beiden letztgenannten Werken, die einen beziehungsweise zwei Museumsbesucher vor großformatigen Porträts des US-Amerikaners Chuck Close zeigen, wird dieser wiederum vom Bild im Bild 'angesehen'. Es entspinnt sich ein Dialog zwischen Bild und Betrachter, der gleichzeitig auch zu der Frage nach den gesehenen Realitäten und der Position des Betrachtenden selbst führt.

Die beiden Werke „Watching Art“ und „Tourists II“ (Seite 21 und 18) verschärfen diese Fragestellung, zeigen sie doch einmal einen älteren Herrn an einem quadratischen Tisch, der eine Kaffeetasse neben sich, eine Patience legt, sowie, auf dem letztgenannten Werk, ein fülliges, typisch amerikanisches Touristenpaar. Beide erweisen sich erst auf den zweiten Blick als Kunstwerke des amerikanischen Skulpturenkünstlers Duane Hanson. So wie die vermeintliche Realität der Porträts von Elisabeth Schmirl tatsächlich eine über digitale Images vermittelte ist, erscheint das vorgeblich Reale auch in diesen Bildern als Illusion.

Auf die Spitze getrieben wird dieses Spiel mit Schein und Sein in Elisabeth Schmirls Gemälde „Watching Art“ (Seite 22). Der dargestellte Ort wird durch Caspar David Friedrichs berühmtes Bild „Der Mönch am Meer“ unzweifelhaft als ein Museum charakterisiert. Die Besucherin allerdings, die gesenkten Blickes vor Friedrichs Meisterwerk

steht, ist ebenfalls ein Kunstwerk. Für den Betrachter des Bildes von Elisabeth Schmiri gehört die realistische, lebensgroße Skulptur von Duane Hanson allerdings derselben Realitätsebene an wie das Gemälde des deutschen Romantikers.

5. Zwischenräume III (Seite 30) wiederum illustriert den gekonnten Umgang der Künstlerin mit dem Raum. Ein junger Mann in schwarzer Hose und schwarzem T-Shirt, weißer Baseballkappe und weißen Sneakers steht, die Hände in den Taschen seines dreiviertellangen Beinkleides vergraben, in einem musealen Ausstellungsraum. Er betrachtet ein Gemälde des amerikanischen abstrakten Expressionisten Morris Louis, das sich an einer von links in den Raum ragenden Stellwand befindet. Deutlich aus dem Zentrum

nach rechts verschoben öffnet sich der Blick auf einen nicht näher definierten Raum im Hintergrund. Gelbe Felder suggerieren eine im Sonnenlicht aufleuchtende Fensterfront, Ausmaße und Anlage des Raumes aber lassen sich nur erahnen. Der graue, blank polierte Boden im Vordergrund reflektiert Figur, Gemälde und Widerschein des gelblichen, aus der Bildtiefe strahlenden Lichts. Die einfache Staffelung verschiedener Raumebenen öffnet die nur 45 x 40 cm große Bildfläche, die zugleich feinmalerisch-exakte wie summarisch zusammenfassende Malweise der Künstlerin, deren lasierender, vielfach aquarellhaft dünner Farbauftrag die unterschiedlichen Materialitäten der verschiedenen Bildgegenstände überzeugend wiederzugeben vermag, trägt das ihre zur Tiefenwirkung des Bildes bei.

¹ Vgl. dazu beispielsweise Robert Storr: „Gerhard Richter. Malerei“, in: ders.: *Gerhard Richter. Malerei. Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, New York u.a., Ostfildern-Ruit 2002*, v.a. S. 24-42.

² Zur besseren Lesbarkeit benutze ich in meinem Text stets die männliche Form, ohne damit eine Aussage über das Geschlecht der oder des Bezeichneten treffen zu wollen. Im oben genannten Beispiels steht der Ausdruck „der Einzelne“ demnach für eine weibliche Person ebenso wie für ihr männliches Pendant.

³ Das gilt auch für Bilder von im Wortsinne Welt bewegenden Ereignissen. Die Ereignisse des 11. September 2001 mündeten ebenso wenig wie die Bilder großer Sportereignisse wie beispielsweise Olympiaden oder Fußballweltmeisterschaften in ein signifikantes Bild.

⁴ Vergleiche dazu die beiden Ausstellungskataloge „Lieber

Maler, male mir...“: Radikaler Realismus nach Picabia, hrsg. von Alison M. Gingeras und Sabine Folie, *Ausst.-Kat. Centre Georges Pompidou, Paris, Kunsthalle Wien, Wien, und Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt am Main, 2002* sowie *deutschemalereizweitausenddrei*, hrsg. von Nicolaus Schafhausen, *Ausst.-Kat. Frankfurter Kunstverein, 2003*.

⁵ Dieses und die folgenden Zitate der Künstlerin werden zitiert nach Elisabeth Schmiri. *Habitual Postures, 2009* (ohne Ort), S. 4.

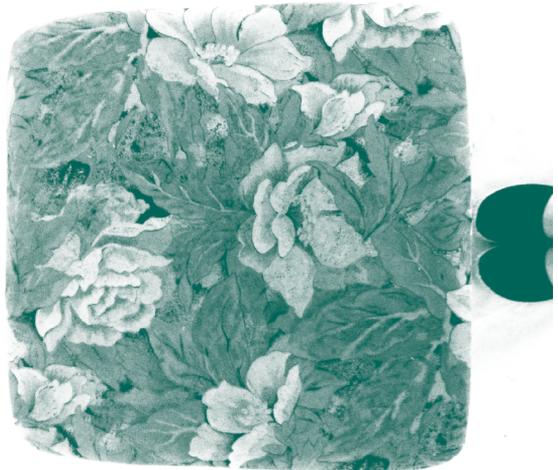
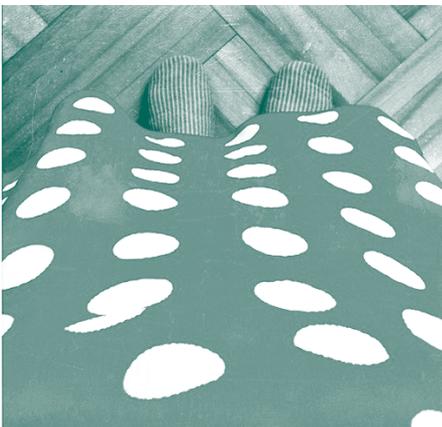
⁶ Ebenda.

⁷ Vgl. Michael Lütthy: *Andy Warhol. Thirty are better than one*, Frankfurt am Main und Leipzig 1995, S. 34ff.

Eine intensive Auseinandersetzung mit Fragen von Räumlichkeit sowie dem Fehlen jeglicher Tiefenwirkung kennzeichnet nicht nur dieses Bild, sondern nahezu das gesamte Werk von Elisabeth Schmir. Sei es, dass sie sich, wie in "GAP III", die Sogwirkung einer klassischen Perspektivkonstruktion mit Ausblick in einen rätselhaft im Halbdunkel verschwindenden Gang zu nutze macht, in „Pose“ Parmigianinos berühmtes „Selbstbildnis im Konvexspiegel“ von 1523/24 paraphrasiert oder ganz auf die Ausgestaltung eines räumlichen Umfeldes verzichtet und ihre Figuren vor einer hellen Fläche platziert – Licht und Schatten sowie ihre Darstellung mit den Mitteln der Malerei spielen eine große Rolle in ihrem Werk, aber auch die Fähigkeit der Künstlerin, mit ihrer ebenso sparsamen wie präzisen Malerei eine größtmögliche Fülle von Details

wiederzugeben. Kühler, detailreicher Realismus paart sich mit einer Konzentration auf das Wesentliche.

Elisabeth Schmir erscheint so als eine Künstlerin, welche die eingangs gestellte Frage nach der Bedeutung des gemalten Bildes im Zeitalter digitaler Bilderfluten auf ebenso sachliche wie poetische Weise beantwortet: ihre gemalten und daher singulären, im Unterschied zu den digitalen Images des World Wide Web nicht einfach durch copy and paste zu reproduzierenden Öl- oder Acrylgemälde zwingen den Betrachter, genauer hinzuschauen. Ihre Bilder verleihen so dem flüchtigen digitalen Image Dauer, die ebenso stupende wie überzeugende Malerei der Künstlerin vermag sowohl die Sinne als auch den Verstand des Betrachters anzuregen.



1. Why should one still paint at the beginning of the 21st century, when thanks to digital image capturing and reproduction media, taking an image has never been easier? Do we not all carry around our ever developing digital cameras and phones with us, so as to photograph everything and everyone around us and upload it at most promptly onto the internet? And is that not the reason why we are drowning in an endless seeming sea of images?

Artists such as Gerhard Richter and Sigmar Polke, but also the representatives of the American pop-art movement, have already focused on similar questions during the 1960's, when they chose photographs and images from magazines as templates and oriented themselves at contemporary advertisements.¹ Since the days of Richter, Polke, or Andy Warhol, our surrounding has become still more colorful with the public sphere increasingly covered in advertisements. Color intense advertisement is taking up more and more space in printed medias and is also forcing editorial articles to increase their focus on the image as well. In addition the ever expanding internet, with its private, institutional, and commercial websites, is continually gaining importance for a steadily growing number of people. The individual² now has the possibility, at least in theory, to introduce oneself to every other human being in words and pictures.

The question about the purpose of painting has become one of increased urgency. The real as well as the virtual world is bursting with images. In light of the unbelievable masses of images, single image has become almost meaningless and is in danger of drowning in a seemingly never-ending ocean of new images. Never the less a young generation of painters is successfully rising to the challenge of panel painting. This even though painting again had been seen as coming to an end in the course of the 20th century - and they are well in line with the artistic reactions to this postulation by various groups such as the New Wild, the Italian transavanguardia and the painting-boom of the last decade.³

2. One of these artists, who invariably chose the classical medium of panel painting, is Elisabeth Schmiri, born in Salzburg, Austria 1980. Deliberately aimless she searches the web for image-material that appears under the key words "me", "myself", or "Elisabeth", which as the key words and their file names suggest, have been put there for the purpose of self-representation.⁴ In this way her hard disk is steadily accumulating a larger image archive.

Aside from the above mentioned search limitations there is a subjective selection criteria. The artist admits that she searches regularly for new image information that appeals to her. Thus not all images that appear in the above mentioned image search find their way in her archive, but only an individual selection. This is directed by the thought that the person who uploaded the image onto the web in the first place "must have deemed it as representative and satisfying as a portrait". In a second step the artist chooses images from her collection that she finds image-worthy. In doing so she focuses on "image strategies and mechanisms, which cause notable attributes, such as innocence, (natural) beauty or attraction in images." Due to the infinite number of portraits that can be found on the web she is constantly "excited and fascinated" anew. This is especially because every one of these images stands for a real person and through the process of publication in the web it is "simultaneously public and private".

Already the first glimpse at the group of images "Squares... whilst your are thinking" (from page 100) makes it clear that Schmiri neither wants to give individual portraits of the depicted, nor an unreflective acquisition from a found image. The term 'squares' firmly points to the series characteristic of a group: The portraits are all painted on wooden squares which have either 11.8, 15.7, 21.7, or 31.5 inch side length. The images that were found on the internet are not just acquired but are fitted into a consistent form by the artist. Sub-titles such as "Girl with Bunny", "Girl with Pig", "Girl with Watering Pot", "Girl with Gloves", and "Girls with Sunglasses", point towards more or less significant details

of the image but give little to no characteristics of the individual girl.

The groups that are formed through the choice of Elisabeth Schmiri are over individual and are, due to the uncertainty of the background, which characterizes itself through a placeless white, hard to put into a geographical region: the "Girl with Bunny" (page 105) for example has Asian traits, but because there are no other image objects in the painting an allocation to Asia could be just as likely or unlikely as an assignment to the United States or Western Europe. Although there are delicately suggested backgrounds this applies for other works too such as "Girl with Pig" (page 106), the also Asian seeming "Girl with Bag" (page 104), or the U.S. American seeming "Girl with Sunglasses". The "Girl with Gloves" on the other hand could just as well be called 'girl with coat'. Every named feature can also be found on another girl and could be imagined in another geographic surrounding. Thus it seems as though Elisabeth Schmiri is not creating individual portraits, but standardized global images. Because of this she does not add a first or last name to the portrait; other 'girls with gloves' are just as imaginable as other 'girls with bunnies' - even if then there was no other big costumed person, but a pet to be seen as the companion.

This standardization seems intensified in those pieces that carry the additional "Enface" and a number. Here the individual characteristics are negated for the depiction type: "Enface 2" is not the 'Girl with blond ponytails' or the 'Girl with the Aviators' and "Enface 1" is not the "Girl with the Bathing Cap". The addition "defected pattern" on another painting might define a peculiarity of the clothing worn by the portrayed girl, but is actually not talking about a particular form of clothing, but rather a characteristic that seems of significant interest to the painter who is drawn to textures and structures. Because they always emphasize the generally accepted and the over-individual the images of Elisabeth Schmiri are open to interpretation, without insisting to be verified. With her images as well as her titles the artist lays trails, which may also lead the beholder in the wrong

direction. What the "Girl with the Watering Can" wants to tell the beholder remains unknown. And if the friendly looking rabbit in "Girl with Bunny" is a secret alter ego of the portrayed, who wishes to embrace her environment more openly may also only be guessed.

The images in the group "Squares" that have the additional labeling of "moi-privée"(page 97) have a special standing. In these the aim, which the artist also focuses on in her other works, seems the most dominant: The concentration on the depiction of the head and the nude upper body to the base of the breast in these representations suggests vulnerability as well as openness or seduction. The chosen cropping makes the poses seem more ambiguous – with this the pieces reflect the viewers upon themselves in a particular way.

"Who am I" – This question is not only asked by the girls being portrayed in the group "Squares", but also by the viewers of these works. "My work reflects image patterns and image strategies, which apply to this images – and with this they

reflect the implied wish for happiness, individuality, and authenticity,"⁵ the artist commented, who, not only with her works, draws on images and role models as well as different forms of self-depiction, to give traditional forms, such as the portrait, a contemporary reinterpretation.

3. Almost all of Elisabeth Schmir's work is in the field of tension of conscious self-dramatization and random snapshots. Here the pendulum sometimes swings stronger in one direction and sometimes in the other. The consciously staged poses of the girls in Elisabeth Schmir's group of work "Best_Brides" for example, obviously rest on images from the media, which the portrayed playfully imitate. Conspicuous in these often sexually suggestive portraits of young women is the childish clumsiness, with which the girls communicate their attributes and potential.

The pieces from the group "Robin" (page 82) on the other hand, which are based off of a multitude of web-cam images of the same person, allow a more authenticating glance at the depicted. The large amount of different poses, each transcribes a different mood. Unaware the viewer of these pictures is made into a voyeur, who is taking part in the life of the portrayed. Whether he gains a deeper sight in their being, is open to question.

The same can be said about the small group of pieces by Elisabeth Schmir, called "Vidrio" (page 80): the images depict women driving cars, often from awkward perspectives. Concentrating and in their own thoughts they do not seem to care what effect they have on others. This contrasts with another group of pieces with the title "Sitting waiting wishing" (page 77) (consisting of three pieces) who's seated girls are very much aware that they are being viewed, as they are staring directly at the viewer.

The theme of waiting can also be found in the group called "in Transit" (from page 8), which depict people in the subway. The specific topic of these images is the meaningless seeming time that we spend traveling on a subway from point A to point B. These journeys are too short to actually start any proper task – reading a book, working, or resting, for example. Therefore, due to the limitation of space and the forced, temporary neighborhood with complete strangers, people withdraw into themselves. They take a time-out, and while dark tunnels and bright stations switch off outside the windows, they live in their own world and time.

The hollowness of the faces, postures, and gazes, is very prominent in the works: "Together I", with the reflection of the portrayed, finds a very conclusive image for the retreat into the self, while in "Together II" the discrepancy between the outside world, which is flying by the window, and the still standing time inside the train, becomes visible.

4. "Together III" (page 15) on the other hand points towards a different theme, which is distinctive for the artist. It shows two subway riders who step into a dialog with art: A depiction of the iconic "La Gioconda" by Leonardo da Vinci virtually fills the gap between the two young subway riders. The play of gestures, postures, and glances in the tight space of the subway, experiences an ironically humorous comment through the gesture of the Mona Lisa, completed by the imagination of the viewer, her glance. The cited artwork becomes a speaking object inside the picture plot. Simultaneously Leonardo's masterpiece, which only appears in Elisabeth Schmir's piece as reproduction, makes her method more visible: The images of Schmir are not portraits of a tangible vis-à-vis, but part of an intense artistic discussion with the art form of portraiture, which sprang from digital, and therefore bodiless, images.

In addition, Schmirl's Mona Lisa has got small devil's horns. In the daily world, such an edit of an advertisement poster – as this is obviously what the reproduction of Leonardo's image in the subway is – would be something common. As a detail in a carefully composed painting the horns might also reference the most famous estrangement of Leonardo's masterpiece by Marcel Duchamp. In his "L.H.O.O.Q", in the year 1919, Duchamp painted a cheap copy of the Mona Lisa and added a mustache – thus referencing to the androgyny of the portrayed as well as the homosexuality of Da Vinci.⁶ Even if her goal is a different one, Schmirl draws on already found depictions, which serve as source material for her artistic workings. In contrast to Duchamp however, who chose Mona Lisa due to her iconic status, Schmirl draws on anonymous images of nameless people.

The Artist consciously plays with art historic references in her group of works called museums:watchers. In these images she shows museum visitors in front of masterpieces from recent art history. Abstract paintings by Francois Morellet, Frank Stella, Morris Louis or A.R. Penck, photo realist images by Chuck Close, as well as realistic and hyper realistic sculptures by George Segal and Duane Hanson, step into a dialog with the depicted museum visitors as well as with the viewers of Schmirl's pieces. In the paintings "Interfaces II and III" (page 24), as well as "Too Close (Mark)" (page 20) or "Watching Richard" (page 25) the museum visitors, seen from behind, function as the substitutes for the viewers of Schmirl's paintings. Especially the last two mentioned pieces, which show one and two museum visitors in front of large scale portraits by the U.S. American Chuck Close, include the idea of the picture inside the picture. A dialogue between the image and the viewer is created that simultaneously also leads to the questions of the seen reality and the position of the viewer himself.

Both of the pieces "Watching Art" and "Tourists II" (page 21 and 18) intensify this question. The first shows an elderly man at a square table playing solitaire, and the second is a typical, corpulent U.S. tourist couple. Only at a second glance does one realize that both pieces are by the American sculpture artist Duane Hanson. Similar to how the reality of Schmirl's portraits is conveyed via digital images, so seems the alleged reality in the above mentioned pieces seems like an illusion.

The culmination of appearances and reality gets reached in her piece "Watching Art". The depicted location is unmistakably characterized as a museum through Casper David Friedrich's famous image "The Monk by the Sea." At the same time the woman in Schmirl's piece, who is facing Friedrich's painting with lowered eyes, is also a piece of art. For the viewers of Schmirl's image the realistic and life-size sculpture of Duane Hanson belongs to the same level of reality as the paintings of the German Romanticist.

5. "Interfaces III" (page 30) on the other hand illustrates the skilful handling of the space by the artist. A young man in long black pants and black shirt, white baseball cap and sneakers, with his hands buried in the pockets, stands in a museum exhibition space. He is observing a painting by the American abstract painter Morris Louis. In the background on the right side a non-definable room opens up. Yellow fields suggest a sunny window front, but the dimensions of the room can only be guessed at. The grey, polished floor in the foreground reflects figure, painting and the yellow light. The simple structure of the different room plains opens up the only 17.7 x 15.7 inch large image area. The highly exact as well as summarizing painting style of the artist, whose water-color like thin application of paint manages to characterize the different materialities of the various objects in the painting plays a strong part in the depth effect of the piece.

The intensive focus on the question of space as well as the missing of any depth effect do not just occur in this image, but in almost all of Schmiri's pieces. Be it that she utilizes the pull effect of a classic perspective construction with a view into a half in darkness disappearing hallway, as in "GAP III", or that she paraphrases Parmigianino's famous "Self-Portrait in a Convex Mirror" (1523/24) with her piece "Pose," or that she completely forgoes the construction of a special environment by simply placing her subjects in front of a bright backdrop – light and shadows as well as her depiction with the means of painting play a strong role in her pieces, but also, utilizing her style of painting sparsely as well as precisely, getting a large amount of details out of the image. Cool, richly detailed realism pairs with a concentration on the essential.

This way Elisabeth Schmiri appears to be an artist who answers the introduction question on the meaning of painting in an era of digital image floods in a factual yet poetic way: her oil-painted, and therefore singular pieces, in comparison to digital images on the web that can be replicated through copy and paste, oil pieces, force the viewer to look closer. Thus her paintings manage to give the fleeting digital image permanence. The stupendous as well as persuasive painting of the artist manages to stir the mind and senses of the viewer.

¹ Cf. i.e. Robert Storr: „Gerhard Richter. Malerei“, in: *id.: Gerhard Richter. Malerei. exh. cat. Museum of Modern Art, New York et al., Ostfildern-Ruit 2002, esp. pp. 24-42.*

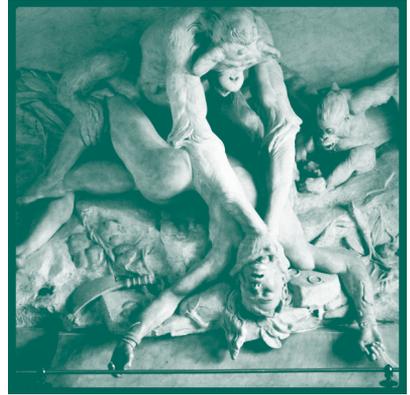
² The same also applies for images of literally world moving occurrences. The events of 11th September 2001 no more than the images of major sports like FIFA World Cup or Olympics events lead to the creation of one, significant iconic image.

³ Cf. for this the two exhibition catalogues „Lieber Maler, male mir...“. *Radikaler Realismus nach Picabia*, published by Alison M. Gingeras and Sabine Folie, *exh. cat. Centre Georges Pompidou, Paris, Kunsthalle Wien, Vienna, und Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt am Main, 2002 and deutschemalereizweitausenddreie*, published by Nicolaus Schafhausen, *exh. cat. Frankfurter Kunstverein, 2003.*

⁴ This and the following quotes are cited from: Elisabeth Schmiri. *Habitual Postures*, 2009, p. 4.

⁵ (*ibid.*)

⁶ Cf. Michael Lüthy: *Andy Warhol. Thirty are better than one, Frankfurt am Main and Leipzig 1995, p. 34ff.*



Elisabeth Schmirl

Elisabeth Schmirls Bilder sind persönlich, still und nachdenklich. Der Klang ist Stille oder "Eleonor Rigby". Sie wirken privat, sind aber für andere gedacht, eine Selbstdarstellung und -enthüllung. Sie vermitteln ein Verlangen, eine Sehnsucht, ein pulsierendes, vibrierendes Gesehen-Werden-Wollen – sanft aber bestimmt.

In ihrer Art des Porträts liegt eine Intimität, im Gegensatz zu Alex Katzs obsessiven Gemälden von seiner Frau, oder Elisabeth Peyton, die das Heroische in fanpostartige Aufzeichnungen verwandelt. Schmirl erweckt das Mondäne, wenn schon nicht das Heroische, zum Leben - von innen heraus schimmernd und sichtbar. Es gibt eine gewisse Gleichförmigkeit in Peytons Bildern, während Schmirls Arbeiten abwechslungsreich sind; Menschen und Pinselstriche werden variiert, sind individuell. Die Bilder sind wohl überlegt, nachdenklich und keinesfalls schnell entstanden. Es gibt keine Tropfen und keine sichtbaren Fehler. Die Arbeiten sind Kommentar zur Rolle der Frau in der Gesellschaft.

Schmirl bemerkt Dinge. Sehen wir uns "Squares. Während wir warten" näher an. Betrachten wir die Pinselstriche im plastischen Haar. Das Mädchen wird fast wörtlich zu einer Mauerblume, indem das Haar zu den Streifen an der Wand, wie bei einer echten Tapete, wird. Sie möchte begehrt werden. Sie ist ein Geschenk, eingefroren durch ihre Sehnsucht gesehen zu werden. Ihr Gesichtsausdruck ist eher unbehaglich, aber gleichzeitig besänftigt und von den Pinselstrichen liebkost.

Ihre Arbeiten erinnern mich an Vermeers zeitloses Licht und an Fassbinders Faszination in Bezug auf Spiegel und Reflexionen und deren Ungeheimheiten. In ihrer Präzision erinnern die Arbeiten an Ingres und manchmal teilen sie auch die verwaschenen Striche von Marlene Dumas. Zeitweise ist die Farbe eher wässrig, schimmernd. Schmirl spielt mit Stereotypen. Hier wird Weisheit geboten, nichts ist selbstgefällig oder leichtfertig, sondern gefühlvoll und tiefgründig. Verspielt, ja: es gibt eindeutig einen Sinn für Humor (siehe "Girl with Bunny")!

Diese Frauen werden (überwiegend) in derselben Intimität wie in Andrew Wyeths Helga-Serie gemalt, aber an unsere Zeit angepasst. Es sind keine Liebenden oder Freunde, sondern Fremde die man im Internet findet. "Ich" und "mein Name" wird online gesucht und Schmirl erforscht auf wunderbare Weise den Unterschied zwischen: wer sind diese Menschen und wer wollen sie wirklich sein. Schmirl schafft eine Verbindung und trifft sie als Personen; sie sind emotional nackt, wie Helga in Wyeths Arbeiten, aber dennoch bekleidet.

David Hockney behauptet, dass normale Photos nicht länger als 30 Sekunden lang angeschaut werden können. Schmirls Arbeiten allerdings, die an Hand von Schnapsschüssen entstanden sind, lassen uns länger verweilen. Schmirl findet Photos online, die von Menschen veröffentlicht wurden, um sie mit anderen zu teilen, um auf sich aufmerksam zu machen und um zu einer Art Gemeinsamkeit einzuladen. Die Ausmaße mancher Leinwände haben zwar nicht Schnapsschussgröße, aber sie sind kleinformatig. Schnapp-

schüsse entstehen im Moment, während diese Bilder liebevoll gestaltet wurden, und uns dazu verleiten, sie näher zu betrachten und länger anzuschauen. Schauen wir uns "All Eyes on You" an. Die Arbeit ist unglaublich detailliert und besteht aus den abwechslungsreichsten Pinselstrichen. Das Gesicht des Mädchens wird durch den Schein des Computerbildschirms beleuchtet. Die Gegenüberstellung von der flachen Oberfläche und den lebendigen Augen (personalisierte Sehnsucht), eingerahmt von der Architektur dichter Stirnfransen. Sie ist die offenbarte Gegenwart und ich liebe ihre David Bowie Augen, die in zwei verschiedenen Farben gemalt wurden. Ihre Brillen scheinen zu schweben und sie rahmen ihr Gesicht ein: ein Geschenk.

Betrachten wir "Enface 6" (Seite 93): wieder ein Mädchen mit Brille. Sich selbst bewusst. Der Computerbildschirm leuchtet, summt: 'Schau mich an' und dann 'Schau mich nicht an' und dann 'Bitte schau mich an'. Am liebsten würde ich sie umarmen.

Und jetzt sehen wir uns "Enface 2" (Seite 92) mit ihren coolen Sonnenbrillen und ihrem sonnengebräunten Gesicht an. Es sieht schmerzverzehrt aus. Hallo Sonnenschutzmittel! Hallo globale Erwärmung! Wen will sie beeindrucken? Aber andererseits, wer bildet sein "ich" mit abgedeckten Fenstern zu seiner Seele (seinen Augen) ab? Die Reflexion in diesen Brillen grenzt an Gefahr.

Die Gestalten in Schmirls Gemälden haben sich selbst - ihr bestes Selbst - in den Äther des Internets gestellt, sie haben sich einem Risiko ausgesetzt. Sie fragen: ich, ich, ich? Schmirli malt das jeweils beste Selbst. Die Bilder werden vertraut und liebevoll gestaltet. Die Portraits verleihen dem Verlangen der Personen Realität. In Elisabeth Schmirls Bildern wird das Selbst zur Wirklichkeit - indem es gesehen wird. Durch ein außergewöhnliches malerisches Talent wird das Alltägliche wunderschön. Schmirli sagt ihnen und uns, wer die Personen wirklich sind und wer sie fast sein könnten. Atemberaubend.

Elisabeth Schmirl

The paintings of Elisabeth Schmirl are private, quiet, contemplative. The sound is silence, or "Eleanor Rigby." They seem private but meant for others, a self display, and a self disclosure. Looking at them becomes almost a meditation. There is a longing, a desire, a wanting to be seen that pulses, vibrates softly but distinctly.

There is an implicit intimacy in this portraiture, unlike Alex Katz's obsessive painting of his wife, or Elizabeth Peyton's making the heroic into fan mash notes. Schmirl is making the mundane, if not heroic, alive, shimmeringly visceral and seen. There is a certain sameness to Peyton's paintings, whereas Schmirl can be chameleon-like; people and brush strokes are varied, individual. The paintings are considered, thoughtful and definitely not painted quickly. There are no drips or visible mistakes. The paintings are making social commentary on the role of women in society.

These women (mostly) are painted with the intimacy of Wyeth's Helga series, but fitting for our time. These are not lovers or friends but strangers found off of the internet. "Me" and "my name" is searched online and Schmirl beautifully explores the disconnect between who these people are and who they wish to be. Schmirl creates a bridge and meets these subjects; they are emotionally bare, as in the Helga paintings, but clothed.

Schmirl notices things. Take a look at "Squares. While we Wait". Look at the brush strokes in the sculptural hair. The subject almost becomes a literal wall-flower as the hair becomes the strokes on the wall, the very wall paper. She wants to be desired. She is an offering, frozen by her desire to be seen. Her face looks somewhat uncomfortable, yet soothed, almost caressed by the brush strokes.

Her work reminds me of Vermeer's ageless light and Fassbinder's fascination with mirrors and reflections and its paradoxes. The paintings are Ingres-esque in their precision and sometimes share the washy strokes of Marlene Dumas. At times the paint can be watery, shimmery. Schmirl plays with stereotype. There is wisdom here, nothing smug or flip, but soulful and resonant. Playful, yes; there is a definite sense of humor (just check out Girl with bunny!)

David Hockney contends that ordinary photographs can be viewed for no more than thirty seconds; however, Schmirl's paintings of snapshots make us linger. Schmirl finds online images which were put on the internet by the subjects to share, to attract, inviting a communion. The sizes of some of the canvases are not exactly snapshot size but they are small. Snapshots are made in moments, these paintings are lovingly created, making us study and gaze longer. View All eyes on you. It is insanely detailed and the brushstrokes varied. The subject's face lit by the glow of a computer screen. The juxtaposition of the flat painted surface versus the alive eyes (longing personified), framed by intense architectural bangs. She is the present moment revealed, and I love that her David Bowie eyes are two different colors. The glasses she wears seem to float, framing her face: an offering.

Check out "Enface 6". (page 93). Again a girl with glasses. Self conscious. The computer screen glows, hums: "look at me" then "don't look at me" and then "please look at me." I want to give her a cuddle.

Now look at "Enface 2" (page 92) with her cool sunglasses but her sun burnt face. It looks painful. Hello sunblock! Hello global warming! Who is she trying to impress? But then again, who depicts their "me" with the windows to their soul (their eyes) covered? The reflection in those glasses has an edge of danger.

The subjects of Schmir's paintings have put themselves, their best selves, into the ether of the internet, at risk. They ask me, me, me? Schmir paints their best possible selves. They are intimately and lovingly realized. Her portraits give reality to their urges. In Elisabeth Schmir's paintings, the self is made real by being seen. The ordinary is made beautiful with extraordinary paint skill. Schmir is telling them, and us, who the subjects are and who they almost could be. Breathtaking.



museums:

deutsch

In ihren Gemälden wendet sich die Malerin Elisabeth Schmirrl der Betrachtung der betrachtenden Betrachter zu: Museumsraum, Kunstwerk und Besucher werden zusammengeführt; ihre Arbeiten spiegeln die Umschreibung O'Dohertys wieder, wenn er sagt: Während wir uns in dem Raum bewegen, die Wände betrachten und die Objekte auf dem Fußboden umgehen, wird uns bewusst, dass die Galerie noch ein anderes, ein wanderndes Phänomen enthält, den Betrachter. Wer ist dieser Betrachter? Manchmal Beschauer, Zuschauer, Besucher genannt. Er hat kein Gesicht, er hat zu allermeist nur einen Rücken. Er beugt sich vor und schaut genau hin und verhält sich etwas ungeschickt.¹

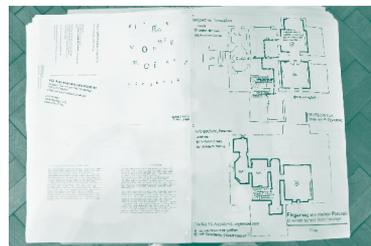
english

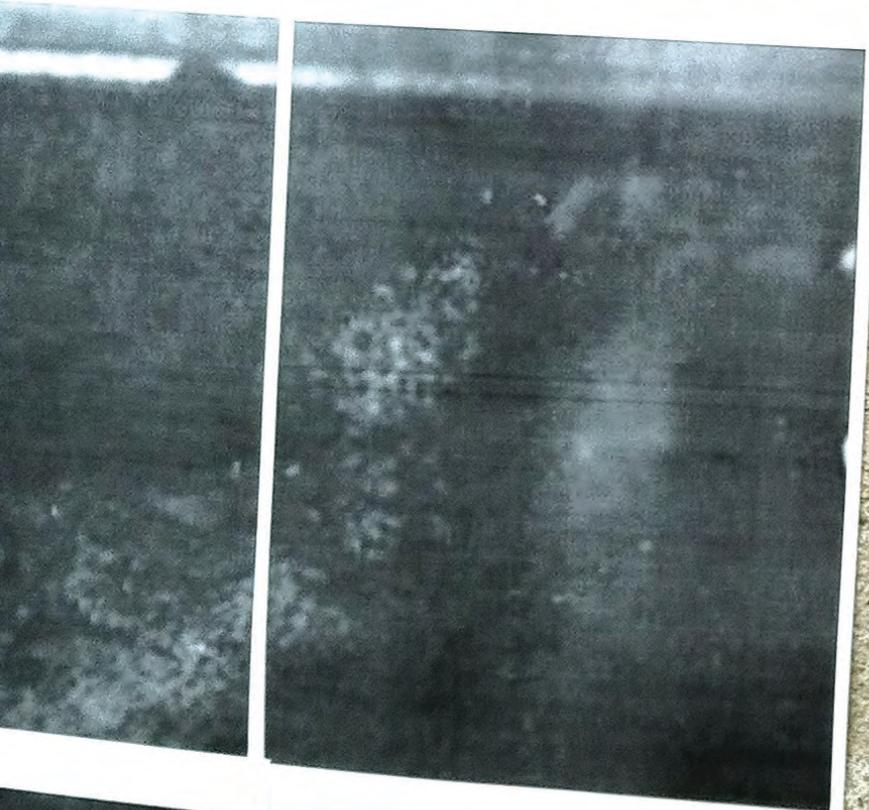
In her paintings Elisabeth Schmirrl explores the idea of observing a watching museums-visitor: Art-space, artwork and visitor are put together; her works mirror the description of O'Dorothy when he states: While we are moving in the room, watching the walls, walking around the objects on the floor we become aware that the gallery contains another, wandering phenomenon, the spectator. Who is this watcher? Sometimes named Spectator, Watcher or Visitor. He has no face, mostly he has a back. He is bending forward and looking closer and his behaviour is a bit clumsy.¹

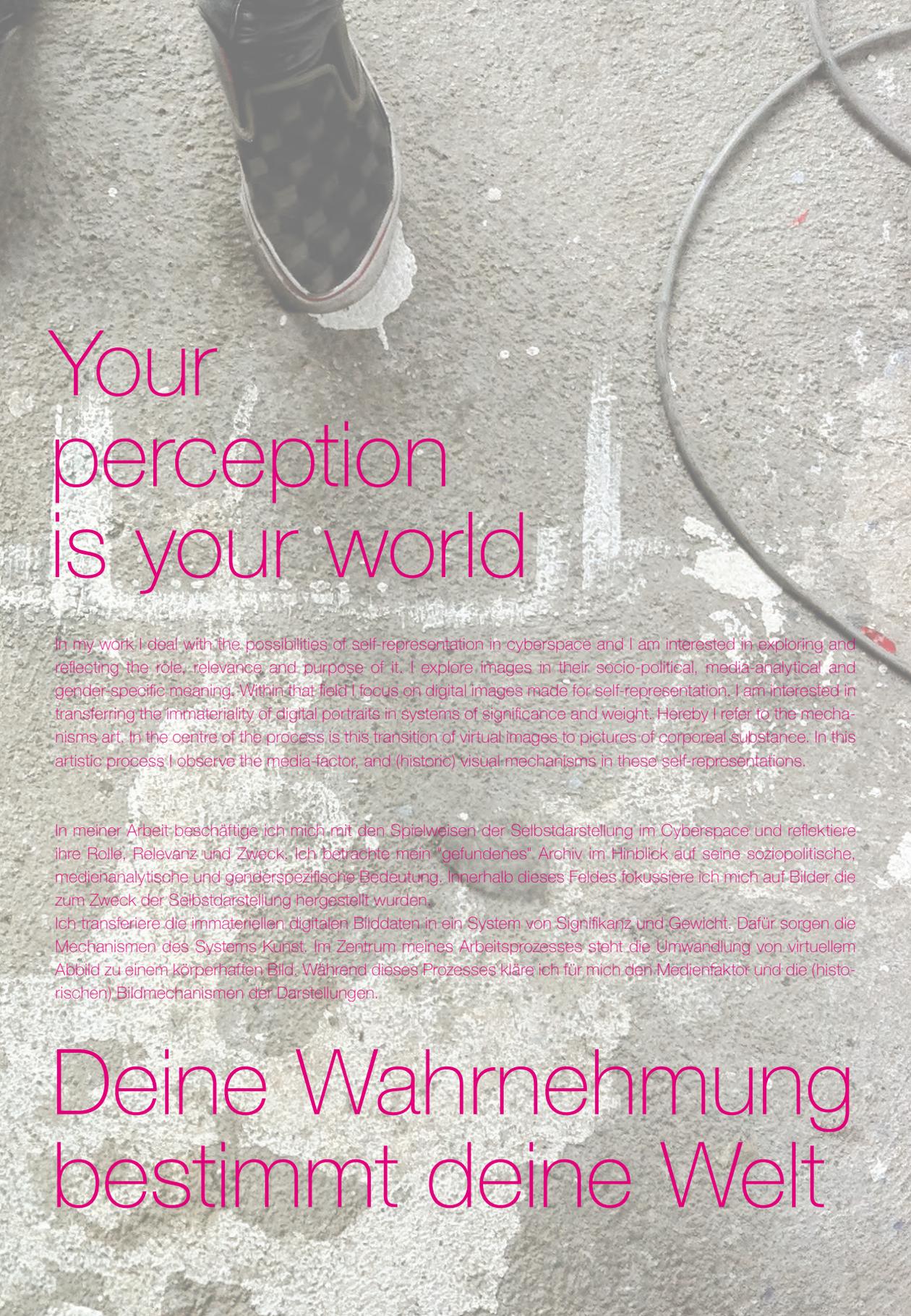
¹ Brian O'Doherty, *In der weißen Zelle*, hg. v. Wolfgang Kemp, Merve Verlag Berlin, Berlin 1996, S. 3

134

AGNES
HANNES





A black sneaker with a white sole is positioned on a concrete floor. To the right, a portion of a bicycle wheel is visible. The background is a textured, grey concrete surface with some white markings.

Your perception is your world

In my work I deal with the possibilities of self-representation in cyberspace and I am interested in exploring and reflecting the rôle, relevance and purpose of it. I explore images in their socio-political, media-analytical and gender-specific meaning. Within that field I focus on digital images made for self-representation. I am interested in transferring the immateriality of digital portraits in systems of significance and weight. Hereby I refer to the mechanisms art. In the centre of the process is this transition of virtual images to pictures of corporeal substance. In this artistic process I observe the media-factor, and (historic) visual-mechanisms in these self-representations.

In meiner Arbeit beschäftige ich mich mit den Spielweisen der Selbstdarstellung im Cyberspace und reflektiere ihre Rolle, Relevanz und Zweck. Ich betrachte mein "gefundenes" Archiv im Hinblick auf seine soziopolitische, medienanalytische und genderspezifische Bedeutung. Innerhalb dieses Feldes fokussiere ich mich auf Bilder die zum Zweck der Selbstdarstellung hergestellt wurden.

Ich transferiere die immateriellen digitalen Bilddaten in ein System von Signifikanz und Gewicht. Dafür sorgen die Mechanismen des Systems Kunst. Im Zentrum meines Arbeitsprozesses steht die Umwandlung von virtuellem Abbild zu einem körperhaften Bild. Während dieses Prozesses kläre ich für mich den Medienfaktor und die (historischen) Bildmechanismen der Darstellungen.

Deine Wahrnehmung bestimmt deine Welt

Artbook

dennis de kort
a-5232 kirchberg b.m.
hiprechtsham 5

artbook.com

1. auflage 2011
ISBN xxxxxxxxxxxxxx

elisabeth schmir
hinter den spiegeln
through the looking glass

e.schmir@gmail.com
schmir.org

fotos: stefan heizinger, elisabeth schmir
lektorat: karin peyker / jon kutowski / stefan heizinger
übersetzung: dominik hausenbichl
bildtitel/artist statement: elisabeth schmir
cover: 2010 / Hinter den Spiegeln / Öl auf Leinwand / 105 x 155 cm
Through the Looking Glass / Oil on Canvas / 41.35 x 61.02 in

konzept & design: modularplus.com
druck: www.aumayer.co.at

Aumayer druck+verlag

printed on munken print white



schmirl.org

